



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Iconos del Yo

Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)

Juan C. Bejarano Veiga

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

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

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

ICONOS DEL YO

Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)

Juan C. Bejarano Veiga

Directora: Teresa-M. Sala i García

Tesis para optar al título de doctor en Historia del Arte
Programa *Història, Teoria i Crítica de les Arts*
Bienio 2002-2004

Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

2015

*A mis queridos padres y hermana,
cuyos retratos sólo podría concebir
en su compañía y desde mi imaginación*

*Si una historia comienza con un hallazgo,
debe terminar con una búsqueda*

La flor azul
PENELOPE FITZGERALD

*En aquets temps de psicologies y individualismes,
tant o més que coneix l'obra,
ens interessa coneix l'artista que l'ha produhida*

RAIMON CASELLAS

ICONOS DEL YO
Subjetividad, autorretrato e imagen del artista
en el Simbolismo
y su repercusión en Cataluña (1872-1914)

AGRADECIMIENTOS	20
INTRODUCCIÓN	22
A. Elección y justificación del tema	22
B. Hipótesis y objetivos principales planteados	27
C. Estructura seguida: desarrollo de las ideas planteadas	29
D. Metodología	39
E. Estado de la cuestión	44
F. Aportaciones propias al estudio	53

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL (AUTO) RETRATO	56
I. 1 El término “retrato”: etimología y antecedentes de un género	56
I. 2 Retrato del Señor/a Quién:	
definición de un género ambiguo	58
I. 2. 1 Retrato y autorretrato: interrelación con otros géneros	65
I. 2. 1. a Con la pintura de género	65
I. 2. 1. b Con la pintura de historia	68
I. 2. 1. c Con otros géneros	71

I. 2. 2 El autorretrato y su evolución paralela a la figura del artista	72
I. 3 El (auto) retrato y el Simbolismo:	
problemática de un género en la encrucijada finisecular	76
I. 3. 1 La palabra “retrato” en el título de las obras	77
I. 3. 2 La crisis del retrato en Inglaterra: Rossetti y Whistler, nuevas aportaciones ante la tradición, del Prerrafaelismo al Esteticismo	82
I. 3. 3 Los límites genéricos del retrato en el Simbolismo	88
I. 3. 4 El (auto) retrato dentro del calidoscopio del arte total	91
I. 3. 5 Del autorretrato y la pintura autobiográfica en el movimiento simbolista	94
I. 3. 5. a El autorretrato explícito y los ciclos de la vida	97
I. 3. 5. b El autorretrato ausente	100
I. 3. 6 La situación de la (auto) caricatura	109
<u>CAPÍTULO II</u>	
RECEPCIÓN Y CONSIDERACIÓN	
DEL (AUTO) RETRATO	114
II. 1 Precedentes en la época moderna	114
II. 2 El auge del (auto) retrato en el siglo XIX:	
hallazgos entre la proliferación y el peso del pasado	117
II. 2. 1 Panorama español y catalán	125
II. 2. 1. a Los nuevos comitentes, principales promotores del retrato en el XIX	127
II. 2. 1. b Desde el otro lado: aceptación del género por teóricos y artistas	128
II. 2. 1. c El (auto) retrato en las <i>Exposiciones Nacionales de Bellas Artes</i>	131
II. 2. 1. d ¿Existe un “retrato español”? Herencia, renovación y consolidación crítica	135
II. 3 Entre la atracción y el rechazo:	
el (auto) retrato visto por los artistas simbolistas	137
II. 3. 1 La ambigüedad hecha norma: el retrato en los Salones Rosa+Cruz	138

II. 3. 2 De los prejuicios en su contra...	142
II. 3. 3 ...a mostrarse a su favor e incluso fascinación	146
II. 3. 4 Retratos para un público selecto y su circuito expositivo	152
II. 3. 5 El autorretrato y la imagen del artista en el Simbolismo	155
II. 3. 6 Panorama en Cataluña y España	160
II. 3. 6. a El leve paso del Simbolismo y su incidencia en el género del retrato	160
II. 3. 6. a. a El Simbolismo y su peso en el Modernismo y la Generación del 98	160
II. 3. 6. a. b Hacia un “retrato simbolista”: entre el realismo pertinaz y el interés anímico	164
II. 3. 6. b El Simbolismo en el auge del autorretrato finisecular	170
II. 3. 6. c La <i>Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles</i> de 1907	174

CAPÍTULO III

INTERRELACIONES ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y LA PINTURA:

LA INCIDENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN EL (AUTO) RETRATO 180

III. 1 Entre el arte y la ciencia: la fotografía en el siglo XIX 180

III. 1. 1 La rival de la pintura	180
III. 1. 2 La democratización del género: la evolución del retrato fotográfico en Europa	184
III. 1. 2. a Causas de su crecimiento	185
III. 1. 2. b El desprecio del mundo del arte hacia el nuevo retrato	187
III. 1. 2. c El espejo pictórico: características principales	188
III. 1. 3 La sombra de la pintura: la fotografía y su impacto en el (auto) retrato pictórico europeo	192
III. 1. 3. a Una práctica mal vista: el uso de la fotografía en la pintura	192
III. 1. 3. b Una nueva herramienta para el retratista	194
III. 1. 3. c Usos y consecuencias de la fotografía en el retrato pictórico	195
III. 1. 4 Situación en España y Cataluña	198
III. 1. 4. a Breve historia del invento: apuntes de los principales	

rasgos del retrato fotográfico y su recepción	198
III. 1. 4. b Relaciones de ida y vuelta entre el retrato pictórico y el fotográfico	201
III. 1. 5 La difícil tarea de verse: el autorretrato fotográfico	202
III. 1. 5. a Europa	202
III. 1. 5. b Cataluña y España	207
III. 2 La fotografía en el Simbolismo	209
III. 2. 1 Más allá del realismo y hacia lo invisible: redefinición y reformulaciones finiseculares de la naturaleza fotográfica	209
III. 2. 1. a Precedentes	212
III. 2. 1. a. a El retrato fisonómico en fotografía	212
III. 2. 1. a. b El retrato fotográfico póstumo	216
III. 2. 1. a. c Fotografía y ocultismo	219
III. 2. 2 Pictorialismo y (auto) retrato	222
III. 2. 2. a Características generales del movimiento	223
III. 2. 2. b Características específicas en el retrato	229
III. 2. 2. c La relevancia del autorretrato en el Pictorialismo	234
III. 2. 2. c. a La imagen del fotógrafo pictorialista como artista: una reivindicación con entidad propia	236
III. 2. 2. c. b Los príncipes de la fotografía: la figura del fotógrafo pictorialista como <i>dandy</i>	239
III. 2. 2. c. c Los dioses de la luz: la imagen divinizada del fotógrafo pictorialista	241
III. 2. 3 Recepción e incidencia de la fotografía en el (auto) retrato de los pintores del Simbolismo	244
III. 2. 3. a Desviaciones del realismo fotográfico hacia la subjetividad simbolista: un análisis de su influencia en el (auto) retrato pictórico	250
III. 2. 3. b Autorretratos fotográficos de pintores simbolistas	257
III. 2. 3. b. a El autorretrato compartido: las colaboraciones entre pintores y fotógrafos	258

III. 2. 3. b. b Autorretratos autónomos	262
III. 2. 3. b. c El yo desdoblado y el autorretrato múltiple	264
III. 2. 3. c Situación en Cataluña y España	265
III. 2. 3. c. a Aceptación y rechazo del medio fotográfico en el <i>fin-de-siglo</i>	265
III. 2. 3. c. b La lucha por un reconocimiento: la aparición de las tendencias pictorialistas	271
III. 2. 3. c. c <i>L'artista al seu taller</i> , de Francesc Serra: admiración y difusión a través de las postales de artistas	273
III. 2. 3. c. d La influencia	275
III. 2. 3. c. e ¿Existió realmente un autorretrato fotográfico en el Simbolismo en Cataluña?	282

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO IV

EL INDIVIDUO Y EL CONCEPTO DE SUBJETIVIDAD

EN EL CONTEXTO DEL SIGLO XIX 288

IV. 1 El individuo dividido 289

IV. 1. 1 Europa 289

IV. 1. 2 España y Cataluña 294

IV. 2 Cimas y precipicios en la era de las revoluciones científicas 298

IV. 2. 1 El terremoto darwiniano 298

IV. 2. 2 Degeneración *versus* evolucionismo:
una interpretación pesimista de la humanidad 300

IV. 3 Un sistema de valores hecho a medida: el positivismo 302

IV. 4 Cuestiones filosóficas en la “era de la sinrazón” 304

IV. 5 Tendencias psicológicas en el siglo XIX 307

IV. 5. 1 La geografía física del alma: el auge de la fisonomía 308

IV. 5. 2 La frenología, otras disciplinas fisonómicas
y las teorías de la “degeneración” 312

IV. 5. 3 En el teatro de las pasiones: Charcot y la nueva psicología	315
IV. 6 El yo escindido y encontrado:	
Viena y el psicoanálisis	317
<u>CAPÍTULO V</u>	
EL (AUTO) RETRATO EN EL SIGLO XIX Y EL SIMBOLISMO, ENTRE LA MENTE Y EL ALMA	324
V. 1 El retrato psicológico: una conquista del siglo XIX	324
V. 1. 1 Precedentes:	
una asignatura pendiente, la psicologización del retrato	324
V. 1. 2 La psicología en el retrato del Realismo	329
V. 2 <i>Psique y anima</i> en el Simbolismo	332
V. 2. 1 Hacia una mirada introspectiva y subjetiva en el <i>fin-de-siglo</i>	332
V. 2. 2 “Alma”, una palabra clave para los simbolistas	336
V. 2. 3 Retratos del alma del Simbolismo	338
V. 3 Consideraciones de lo psicológico y anímico en Cataluña y España, y su trasposición en el (auto) retrato	343
<u>CAPÍTULO VI</u>	
LA CREACIÓN DEL ARTISTA MODERNO	346
VI. 1 El artista enfrentado:	
su posición en el entramado de la Europa del siglo XIX	346
VI. 1. 1 El <i>mal du siècle</i> , actitudes y reacciones	352
VI. 1. 2 La construcción del yo desde la subjetividad	354
VI. 1. 3 El hombre de genio: el artista entre el ser y el parecer	357
VI. 2 Posicionamientos profesionales y humanos ante el autorretrato como paradigma de la situación del artista moderno	367
VI. 3 El artista moderno en España y Cataluña	372
VI. 3. 1 España	372
VI. 3. 2 Cataluña	375
VI. 3. 2. a Rusiñol, el primer artista moderno en Cataluña y su legado en el Modernismo	377

TERCERA PARTE

CAPÍTULO VII

ICONOGRAFÍAS <i>FIN-DE-SIGLO</i>	382
VII. 1 La fisonomía y su influencia en el (auto) retrato en el Simbolismo	383
VII. 1. 1 La representación del cuerpo humano	383
VII. 1. 1. a La cabeza	386
VII. 1. 1. a. a Cabezas cortadas	388
VII. 1. 1. b El poder de la mente a través de la frenología	392
VII. 1. 1. c Miradas	393
VII. 1. 1. c. a Ojos cerrados	400
VII. 1. 1. d La boca	407
VII. 1. 2 Poses para la eternidad	409
VII. 1. 2. a Frontal	409
VII. 1. 2. b De perfil	409
VII. 1. 2. c Otras poses	417
VII. 1. 3 La fisonomía animal	420
VII. 1. 3. a La vertiente clásica	420
VII. 1. 3. b La vertiente decadente en relación al evolucionismo: la plasmación de la “degeneración” en el (auto) retrato	425
VII. 1. 3. b. a El sátiro y la figura híbrida	435
VII. 2 Ecos de una realidad para una puesta en escena	442
VII. 2. 1 Geografías mentales	442
VII. 2. 1. a Panteísmo y nacionalismo	446
VII. 2. 1. b Ciudades muertas	449
VII. 2. 2 De puertas adentro	452
VII. 2. 2. a Los talleres de los artistas	455
VII. 2. 3 Fuera del mundo	459
VII. 2. 4 Las formas de los pensamientos	464

CUARTA PARTE

CAPÍTULO VIII

UN PARADIGMA DE LA FRAGMENTACIÓN DEL YO:

EL TEMA DEL DOBLE A TRAVÉS DEL (AUTO) RETRATO 468

VIII. 1 Las puertas del inconsciente 469

VIII. 1. 1 La literatura como base y gran precedente 471

VIII. 1. 2 El ocultismo, el mundo de los sueños y las drogas
como otras vías de acceso 474

VIII. 1. 2. a El ocultismo 474

VIII. 1. 2. b Los sueños 474

VIII. 1. 2. c Las drogas 476

VIII. 2 Una visión finisecular del *doppelgänger* 479

VIII. 2. 1 Una dualidad latente en el retrato:
antecedentes históricos 479

VIII. 2. 2 El autorretrato y el retrato como doble 482

VIII. 2. 2. a Compañerismo *fin-de-siglo* 482

VIII. 2. 2. a. a Retratos como *alter egos* 485

VIII. 2. 2. a. b A cuatro manos, una sola efigie 489

VIII. 2. 2. a. c Retratos dobles, retratos del doble 492

VIII. 2. 2. a. d Un doble mortal 495

VIII. 2. 2. a. e La sombra 497

VIII. 2. 2. b El amigo y la modelo 501

VIII. 2. 2. b. a El *alter ego* invisible:
la modelo a través de la máscara y el espejo 501

VIII. 2. 2. c La importancia del espejo:
la superficie reflejada y retratos desdoblados 510

VIII. 2. 2. c. a El espejo frente al espejo 510

VIII. 2. 2. c. b El *dandy* o el Eco de Narciso 513

VIII. 2. 2. c. c Atravesando el espejo 516

CAPÍTULO IX

ALTARES DEL YO:

REINTERPRETACIONES DE LA ESPIRITUALIDAD

EN EL <i>FIN-DE-SIGLO</i>	526
IX. 1 Una cuestión de fe en una Europa descreída	527
IX. 2 Resucitando dioses:	
la recuperación de la espiritualidad por los simbolistas	529
IX. 2. 1 Exóticos y secretos	529
IX. 2. 1. a Ritos ancestrales, paganos y panteístas	529
IX. 2. 1. b Sectas y ocultismo	533
IX. 2. 1. b. a Los Rosa+Cruz, el <i>sâr</i> y sus <i>aristas</i>	536
IX. 2. 1. b. b Unos profetas entre académicos: los <i>nabíes</i>	538
IX. 2. 2 Un cristianismo restaurado	540
IX. 2. 2. a Una iconografía subjetivizada	544
IX. 2. 2. b El aura y el (auto) retrato “aurealizado”	545
IX. 2. 2. c Cristo como modelo:	
el “autorretrato teomorfo” del Simbolismo	549
IX. 2. 2. c. a Precedentes	549
IX. 2. 2. c. b Los iconos como punto de partida	551
IX. 2. 2. c. c La fisonomía para ser como Dios	553
IX. 2. 2. c. d La Pasión como recorrido biográfico	
para el artista simbolista	556
IX. 2. 2. c. d. a <i>Ecce Homo</i>	557
IX. 2. 2. c. d. b La Crucifixión	561
IX. 2. 2. c. d. c La Resurrección	
y otros episodios bíblicos	563
IX. 2. 2. d La proyección en el santoral	565
IX. 2. 2. d. a De decapitaciones y otros martirios	566
IX. 2. 2. d. b Otros momentos hagiográficos	572
IX. 2. 3 La religión del arte	576
IX. 2. 3. a El <i>dandy</i> o el yo como altar	579
IX. 2. 4 El satanismo como reverso	587
IX. 2. 5 La singular presencia del autorretrato femenino	
en el Simbolismo a través de la espiritualidad	594

CAPÍTULO X

EL PASO DEL TIEMPO Y LA MEMORIA

EN LA CONSTRUCCIÓN SUBJETIVA DEL AUTORRETRATO 604

X. 1 Consideraciones teóricas

sobre la percepción del tiempo en la modernidad 605

X. 2 La memoria en el movimiento simbolista 608

X. 2. 1 Reflejos en el (auto) retrato 612

X. 2. 1. a Lenguajes de la memoria 613

X. 2. 1. b Modelos e influencias 620

X. 2. 1. b. a El arte del pasado 620

X. 2. 1. b. a. a Una iconografía efímera 620

X. 2. 1. b. a. b La lección de Rembrandt 622

X. 2. 1. b. b El tiempo en la literatura 625

X. 2. 1. b. c La naturaleza temporal de la fotografía 629

X. 2. 1. c El rastro del tiempo en el estilo y la técnica 632

X. 2. 1. d Bajo el signo de *chronos* y *mnemosyne*:
modos de autorretratarse 638

X. 2. 1. d. a Los ciclos autobiográficos
como imagen de los recuerdos 638

X. 2. 1. d. b El autorretrato continuo 640

CAPÍTULO XI

AUTORRETRATO DEL ARTISTA EN NEGRO:

ACTITUDES ANTE LA MUERTE 650

XI. 1 La presencia de la muerte en la Europa del siglo XIX 651

XI. 1. 1 La tradición del retrato póstumo pictórico
en el siglo XIX y el Simbolismo 652

XI. 2 La presencia de la muerte en el Simbolismo 656

XI. 2. 1 La memoria de los objetos 661

XI. 2. 2 El retrato como naturaleza muerta
o la naturaleza muerta como retrato 667

XI. 2. 3 Un *memento mori* para el *fin-de-siglo*:
la muerte según Böcklin 670

XI. 2. 4 Tránsitos: las mudanzas del tiempo y la metamorfosis última 683

XI. 2. 4. a Los ojos cerrados:	
la representación de la mirada interiorizada	690
XI. 2. 5 La muerte anticipada en el espejo y otros presagios fatales	692
XI. 2. 6 Usos, abusos y simulacros de lo mortuorio	
entre lo sacro y lo profano	701
XI. 2. 7 “¡Oh Muerte! Qué bella eres... ”: el suicidio	710
XI. 2. 8 Risas de ultratumba:	
el humor, la muerte y el autorretrato transgredido	717
CONCLUSIONES	720
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	730
CENTROS CONSULTADOS	799

AGRADECIMIENTOS

En el largo y sinuoso camino de esta tesis he tenido la ocasión de conocer a multitud de personas que, de una manera u otra, han dejado su huella en ella. Así como la tesis fue creciendo y tomando formas imprevistas, yo mismo también fui evolucionando, lo que explica los vaivenes, distanciamientos y aproximaciones que en el decurso de este tiempo experimentamos autor e investigación conjuntamente. Es por ello que se me hace difícil mencionar a todos los que compartieron en algún momento sus pensamientos, actos o palabras conmigo, consciente de las malas jugadas que la memoria puede llegar a hacer cuando se combina con el caos.

En primer lugar, me gustaría expresar mi más profunda gratitud y enorme deuda hacia mi directora de tesis, la Dra. Teresa-M. Sala, quien desde un primer momento me animó a reducir el vasto tema inicial de mi investigación al terreno del autorretrato. A ella no sólo le debo su poético título final, sino también el apoyo y paciencia para que finalmente esta tesis llegara a buen puerto, así como sus sugerencias en las revisiones del texto. En este sentido, el grupo de investigación del GRACMON, al que estuve vinculado durante los años en que gocé de la beca FI –e incluso después-, también ha constituido una fuente constante de estímulos y conocimientos, especialmente con mis compañeros también becarios, cuyas conversaciones sirvieron para intercambiar puntos de vista e ideas. No puedo dejar de mencionar a Cristina Rodríguez, Irene Gras, Núria F. Rius, Agustín Cócola, Pilar Cano, Fàtima López o Ricard Bru, algunos de los cuales con el tiempo pasaron a ser también amigos.

El mundo universitario y académico ha sido fundamental a la hora de buscar los trazos que cualquier investigación conlleva, desde recibir recomendaciones -ya fueran de tipo metodológico o bibliográfico- hasta tomar nota y aprender en temas que a un servidor se le escapaban. Es aquí donde me gustaría recordar las conversaciones y correos electrónicos intercambiados con Tània Alba, Laura Mercader, David Martín, Lúdia Català, Angélica

Ugarte, Natàlia Esquinas, Joan Miquel Llodrà, Maria Ojuel, Manuel Segade, Sergio Fuentes, Wifredo Rincón, Vicente de la Fuente, Alina Navas, Paul Barlow y Nina Kokkinen. En este sentido, el personal de instituciones (bibliotecas, archivos y museos) ha sido clave a la hora de acceder a información que, de otra manera, hubiera sido difícil: Ma. Isabel Marín (Biblioteca “Joaquim Mir” del Reial Cercle Artístic), Elisenda Casanova y Marta Torrijos (Museu del Cau Ferrat), Daniel Montesdeocas (Museo Néstor), Francesc Vilà (Museu Comarcal de Manresa), Ana Barrafió (Biblioteca Municipal de Fraga-Palacio Moncada), María Quiroga Figueroa (Museo Municipal de Lugo), Oriol Bosch (Museu d’Art Jaume Morera). Ligados también con el mundo del arte a través de mi trabajo actual en Balclis, debo mencionar la sabiduría de Marçal Barrachina, cuya memoria prodigiosa me permitió revivir en exclusiva a personajes y capítulos enteros de la historia del arte catalán más reciente; así como los siempre sabios consejos, y prácticos, de Enric Carranco a la hora de utilizar aquellos nuevos recursos que permitieran hallar “aquello-que-siempre-se-resiste”. También a Santi Giró por su accesibilidad para poder concretar más información sobre los autorretratos ejecutados por su antepasado, el pintor Baldomer Gili i Roig.

Numerosas han sido también las personas que me han prestado su ayuda desinteresada en la parte más técnica de esta tesis, tanto en traducciones (Manuel Román, Dejan Duric), obtención de documentos (Manuel Román y Dejan Duric –¡otra vez!-, Samia Aoudia, Marek Paszkiewicz, Trinitat Pradell), así como en las revisiones finales de texto (Charlie Allwood, Sergio Carro). De hecho, a Sergio le debo agradecer que apareciera en el último tramo de la tesis, no sólo en cuanto a las correcciones con su gran dominio de la lengua española, sino también en cuestiones más propias del diseño de la portada: disculpa si en algún momento abusé de ti (sí, sabes que lo hice).

Y finalmente, no puedo dejar de mencionar a todos aquellos amigos y amigas que me han acompañado durante todo este periplo (Celia, Belén, Victoria, Tito, Pau, Robert, Sílvia, Neus, Clàudia, Toni, Agus, Adam, Laura, Ramón, Manoli, Guillermo, Sergio, Miriam, Marc, Élida, Laia, Marga, Gabo, Rafa, Daniel, Bea, Sabrina, Leo, Iván, Francesco, Maite, Carol, Mabel, Paaablo, Maria, Rubén...), soportando mis ausencias, cambios de humor, y conversaciones monotemáticas, sin llegar a inferir a veces el significado pleno de la expresión “por amor al arte”. A su apoyo, a su paciencia, a su amor y a sus sonrisas y abrazos les dedico estas páginas. Como evidentemente, y como quería acabar, se las dedico a mis padres y a mi hermana, que me han acompañado en todo este largo tiempo, esperando tan o más ilusionados que yo el resultado final. Porque al fin y al cabo, son conscientes de que pese a ser un final, no es nada más que el principio de otras investigaciones futuras que vendrán a continuación.

INTRODUCCIÓN

A. Elección y justificación del tema

En el momento de iniciar esta tesis doctoral, y en relación a diferentes temas que nos atraían personalmente, finalmente nos decantamos por la posibilidad de estudiar el género del retrato en España durante el siglo XIX. Sin embargo, la opción de realizar una visión panorámica sobre el mismo se presentó muy pronto inabarcable, con lo que progresivamente se fue reduciendo el campo de estudio. El momento decisivo tuvo lugar con los dos trabajos de segundo curso de doctorado para la obtención del DEA, focalizados en el retrato del Simbolismo: *La influencia simbolista en el retrato femenino de la Cataluña finisecular (1888-1918)* e *Iconos del yo. El autorretrato en Cataluña bajo el signo del Simbolismo (1888-1918)*. Especialmente este último se puede considerar como el origen de esta tesis doctoral¹, pues ya en él se planteaba la hipótesis de trabajo que hemos pretendido desarrollar aquí en toda su amplitud. De esta manera, se vio que el retrato había sido un tema poco y superficialmente estudiado dentro del Simbolismo, a lo sumo de modo tangencial o centrado en obras muy concretas; y el objetivo era poder profundizar en ello, y observar su reflejo paralelo en Cataluña. A pesar de que este movimiento ha generado una creciente bibliografía en los últimos años, también es cierto que aún no ha sido estudiado a través de los diferentes géneros pictóricos, si exceptuamos el paisaje, que ha sido el único que ha despertado un mayor interés. Es por ello que veíamos la posibilidad de arrojar luz sobre un tema por explorar y pendiente de ser investigado.

Así pues, se fue viendo que la tesis descansaría fundamentalmente en dos grandes temas, el retrato y el Simbolismo, con la necesidad de una revisión historiográfica crítica,

¹ Esta tesis ha sido posible gracias a la concesión de una beca FI de la Generalitat de Catalunya (2003-2006), llevándose a cabo dentro del GRACMON (“Grup de Recerca en Història de l’Art i del Disseny Contemporani”), de la Universitat de Barcelona. Así mismo, y gracias a esta ayuda, tuve la oportunidad de ampliar mi campo de estudio fuera de Cataluña, disfrutando de un par de bolsas de viaje en Madrid (noviembre-diciembre 2004) y Londres (julio-octubre 2005).

buscando los puntos de conexión y divergencia entre ambos, al comprender que estos dos términos resultaban ser, a primera vista y por definición/naturaleza, antitéticos. Por un lado, abordamos un movimiento como el Simbolismo, que pretendía ir más allá de lo que el Realismo y el Naturalismo habían pretendido, es decir, la pura acumulación de datos de una realidad tangible, según una mentalidad positivista; de ahí la fascinación que el mundo de los sueños, del más allá, de la muerte, de la espiritualidad y del subconsciente, etc., despertaba entre los artistas simbolistas, como vías alternativas de ver y analizar la realidad. Por otra parte, empero, nos encontramos ante el retrato, un género caracterizado tradicionalmente en otorgar una gran preponderancia a la descripción física del modelo, para poder transmitir así al espectador el mayor número de información visual posible del mismo, mediante la pose, la gestualidad, el escenario, la moda... Dicha finalidad registradora se debía a la valoración del retrato no sólo como obra de arte, sino también como documento histórico, con una función social muy relevante. Por lo tanto, esta consideración había condicionado que la referencialidad física al modelo hubiera sido una cuestión ineludible, prevaleciendo por encima de cualquier otra. De esta manera, nos surgió la cuestión de cómo los artistas del Simbolismo, tan reacios a la simple realidad, vieron el género del retrato, tan sometido a una serie de convenciones, entre ellas esa sumisión mimética al modelo. Interesó estudiar cuál fue el resultado de esa colisión, es decir, cuál fue la consideración y el tratamiento que tuvo el retrato en las manos de estos artistas.

Pero centrarnos específicamente en el retrato en general seguía pareciéndonos bastante amplio, con lo que finalmente –y tras valorar los interesantes resultados obtenidos en el segundo de los trabajos del DEA- decidimos circunscribirlo específicamente a la tipología del autorretrato, así como al tema gemelo de la imagen del artista, al considerar que en él se reunían de una forma mejor muchos de los ideales y preocupaciones del Simbolismo, al ser un movimiento marcado por una fuerte impronta individualista.

El título de la tesis, *Iconos del yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)* halla su origen en el trabajo del DEA mencionado anteriormente. De esta manera, tras un título pretendidamente poético así como una declaración de intenciones, en el subtítulo que le acompaña se apuntan los elementos claves sobre los que se asienta esta investigación, referidos tanto al tema, la época y ámbito geográfico al que se limita, así como al hilo en común que los atraviesa y conecta.

En primer lugar, tenemos que referirnos al término “retrato”, es decir, qué es lo que consideramos retrato en esta tesis, ya que podríamos valorarlo sólo en un sentido estricto -es

decir, aquellas obras que lo incorporan en su título y/o el nombre del modelo representado-, pero también podrían incluirse otras obras simplemente autobiográficas. Siendo un tema fundamental en la tesis, durante el Simbolismo se produjo una cierta ruptura con la jerarquía tradicional de los géneros artísticos, ya fuera por su oposición antiacadémica, ya fuera por su defensa de la obra de arte total, de manera que se intentó romper con todo tipo de clasificación y mezclarlos. En ese proceso, el individualismo, la subjetividad y la alta consideración hacia la vida, preocupaciones típicas del Simbolismo, actuaron como catalizadores para que, en ocasiones, no resultara necesario incluir el retrato físico del modelo, recurriendo para ello a la proyección, al *alter ego* y a otro tipo de convenciones. De esta forma, aparecía una obra cargada de connotaciones personales, pero que rebasaba los límites de lo que siempre se había entendido como retrato. El autorretrato en concreto, al ser llevado a cabo por los mismos artistas, fue el terreno donde todo ello pudo desarrollarse de una forma mucho más profunda y con mayor libertad.

El otro gran término se refiere al Simbolismo, que si bien aún hoy en día presenta dificultades en su definición por las connivencias con el Decadentismo y el Esteticismo –y en cuyos matices no hemos querido entrar², optando en su lugar por tratarlo como manifestaciones plásticas similares que comparten un mismo espíritu finisecular-, en el panorama catalán y español todo resultaba aún más problemático³. En consecuencia, es posible encontrar desde artistas prácticamente consagrados a estas poéticas a otros que se acercaron ocasionalmente, así como algunos que cultivaron un variado abanico de estilos, realizando a veces obras concebidas completamente según un espíritu simbolista, y otras incluso mezclando elementos de diferente índole en una misma creación. De ahí, pues, esa dificultad a la hora de tratar este movimiento, reconociendo que en sentido estricto no podríamos hablar propiamente de artistas simbolistas, sino de artistas del Simbolismo, o influidos por este movimiento, especialmente al referirnos al ámbito español y, por extensión, catalán.

² Por ejemplo, algunas de las diferencias entre el Decadentismo y el Simbolismo en Cataluña fueron planteadas en la tesis de GRAS, I., *El Decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010 (tesis doctoral inédita).

³ El Simbolismo desarrollado en Cataluña y en el resto de España lo hizo de manera simultánea a otras propuestas coetáneas que llegaron en el mismo momento o se acabaron integrando con otras previas, cuyo resultado final fue el de un particular eclecticismo. Así, es frecuente encontrarlo mencionado junto a otras tendencias estéticas como el Academicismo, el Anecdoticismo, el Preciosismo, el Realismo, el Impresionismo, e incluso con algunas de las vanguardias. Dentro del ámbito catalán, el Simbolismo tuvo un peso considerable y se desarrolló junto a otras corrientes bajo el término general de Modernismo, término que habla más de una actitud y época que de un estilo artístico. Vid. MARFANY, J.-L., *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial, 1987; MARFANY, J.-L., "Modernisme català i final de segle europeu. Algunes reflexions", en *El modernisme*, vol. I, Barcelona, Museu d'Art Modern-Olimpiada Cultural-Lunweg, 1990, pp. 33-44; y FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, vol. I: "Aspectes generals", Barcelona, L'Isard, 2003.

Así mismo, hay que contemplar los límites cronológicos y geográficos impuestos en esta tesis. Respecto a lo primero, las fechas escogidas son claramente simbólicas: 1872 es el año en que Arnold Böcklin pintó su *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, considerada una de las obras maestras por antonomasia del Simbolismo, con carácter de pionera por su fecha temprana, tratándose precisamente de una autorrepresentación, que ejerció una gran influencia en la Europa de la época, como veremos en el último capítulo. La fecha que pone fin al período de estudio posee una significación más histórica que estética, referida al inicio de la Primera Guerra Mundial, símbolo de una época y mentalidad a punto de desvanecerse. En realidad, somos conscientes de la artificiosidad de dicha elección, si bien nos ha servido para reunir la parte más importante y significativa de obras ligadas con el Simbolismo. Sin embargo, advertimos de la inclusión de otras que se escapan cronológicamente –que no estéticamente– del marco delimitado, pues hubo muchos artistas relacionados con el Simbolismo que lo siguieron cultivando incluso más allá de estos años. Así mismo, hay que contemplar otro hecho, y es que la cronología de implantación y desarrollo del Simbolismo fue diferente en cada uno de los países en los que tuvo lugar, de manera que por ejemplo en España es posible advertir su presencia de una manera rezagada⁴, mientras que Cataluña actuaría de puente entre Europa y España, presentando una cronología intermedia.

En este sentido, la única referencia geográfica planteada en el título es Cataluña, hablando de la repercusión del Simbolismo en este territorio. Al señalar en primer lugar y en solitario este movimiento, queda implícita la idea de querer estudiarlo de manera general y, por lo tanto, en su mayor amplitud, pues como hemos indicado es un tema que aún no ha sido investigado a nivel internacional, por lo que se hacía indispensable tener ese marco de referencia. De hecho, el Simbolismo se ha solido calificar de movimiento paneuropeo por historiadores como Jean Clair –e incluso universal, si nos atenemos a los autorretratos citados de artistas mexicanos, estadounidenses, australianos o armenios-. Una vez conocidas estas características comunes, hemos querido ver también su impacto en Cataluña, es decir: no sólo de artistas catalanes, sino también de aquéllos que independientemente de su origen estuvieron ligados a esta tierra de una manera significativa. Los casos más destacables al respecto son los de Néstor, importante pintor canario vinculado al movimiento simbolista, especialmente cuando estuvo asentado en Barcelona; así como la figura más conocida de Picasso. De hecho, las muestras de autorretratos a la manera simbolista realizados en el resto

⁴ En el catálogo *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, en su título podemos observar que se ofrecía una cronología más tardía, pues se partía del hecho de que su desarrollo en España fue posterior, delimitándose hasta los primeros años de la década de 1930, cuando se comenzó a imponer con más fuerza el arte de vanguardia, con el advenimiento de la II República.

de España, localizados en el curso de esta investigación, constituyen un número tan bajo, que si bien se han mencionado cuando se ha creído oportuno no se les ha dedicado tanta importancia. Es por ello que Cataluña constituyó, dentro del estado español, la mejor demostración de influencia del Simbolismo, y de ahí que no hayamos decidido incluir a España en el enunciado.

Finalmente, queremos centrarnos en la primera de las expresiones del subtítulo de la tesis, “subjetividad”, tratándose en el fondo de su eje vertebrador y que une al resto de los elementos. Considerado el Simbolismo como un movimiento de raíces románticas y que pretendía superar al Realismo, la experiencia personal, aliada con la visión interior e intransferible que defendía, permitió el desarrollo de una subjetividad a través del individuo. El creciente culto al yo en la sociedad decimonónica, así como el paralelo y específico en torno a la figura del artista, permitió que el retrato y, ya en concreto, el autorretrato, pudieran ser renovados desde una óptica diferente, más allá de la aparente objetividad que había de tener el género, al basarse teóricamente en la descripción de una realidad exterior. Por otro lado, el interés en el estudio de la mente humana se manifestó entonces en multitud de disciplinas, desde la filosofía hasta la ciencia, siendo la psicología y el psicoanálisis las más excelsas muestras. Todo ello fue tenido en cuenta por los artistas simbolistas, quienes quisieron aplicarlo a sí mismos, lo que justifica esa acotación en el título. No obstante, ello no quiere decir que se haya olvidado de analizar el retrato en general, lo cual resultaría absurdo y se considera fundamental, al ofrecer la contextualización básica y necesaria para poder contemplar el fenómeno más específico del autorretrato y la imagen del artista. Así pues, esta subjetividad llegó a ser el nexo de unión de dos conceptos que, a primera vista, parecían repelerse, retrato y Simbolismo.

Un aspecto que queremos remarcar aquí, y que precisamente destaca por no aparecer mencionado en el título, es el referente al soporte, cuáles han sido las artes plásticas abordadas en la presente investigación. En principio, la pintura y el dibujo han sido nuestro principal foco de interés, como así se puede observar en la lectura de esta tesis, donde muchas veces usamos los vocablos “artistas” y “pintores” indistintamente. Sin embargo, no hemos podido dejar de mencionar importantes ejemplos procedentes de otros campos, como la escultura o, sobre todo, la fotografía, a la que de hecho le dedicamos un capítulo específico por la sustancial transformación que introdujo en la percepción del arte de la época. Con todo, la pintura constituía para muchos artistas, no sólo pintores, el modelo a seguir –también en parte gracias al bagaje histórico que llevaba a sus espaldas, algo de lo que carecía por ejemplo la

fotografía-, de ahí que muchas de estas consideraciones puedan ser extrapolables a estas otras manifestaciones.

B. Hipótesis y objetivos principales planteados

¿Existió un (auto) retrato simbolista? El objetivo fundamental en esta tesis ha sido demostrar o al menos apuntar aquellos rasgos que permitirían definir la existencia de una retratística propia en el Simbolismo, diferente a la realizada en otros movimientos. Las efigies concebidas por sus artistas se caracterizarían por una especificidad propia, cuyos hallazgos y aportaciones en la historia de este género serían, pues, sus rasgos más distintivos, en un momento en que el retrato parecía estar condenado a la simple repetición de unas mismas fórmulas.

Ya indicamos anteriormente que su originalidad descansaría probablemente en el conflicto producido por el carácter tradicionalmente mimético y objetivo que poseía un retrato, frente a la naturaleza idealista y subjetiva del Simbolismo, que pretendía rehuir de cualquier acercamiento a la realidad. De hecho, así es como ha sido valorado tradicionalmente el retrato, por historiadores reputados como Friedländer –quien llegó a calificar al retrato como “*escuela de objetividad*”⁵-, pero también incluso por pintores en la órbita simbolista como Viladrich –quien escribió que “*de todas las manifestaciones del arte la puramente objetiva parece ser la del retrato*”⁶-. Sin embargo, no todo parecía tan claro, puesto que el pintor leridano, en el mismo artículo en que expresaba lo anterior, parecía contradecirse y llegaba a afirmar poco después que un retrato reclamaba la presencia subjetiva del artista, mediante su proyección en el modelo. De esta forma, se planteaba críticamente la supuesta naturaleza “objetiva” del retrato, tal y como siempre se había concebido. Así pues, otro de los propósitos en esta tesis ha sido demostrar el carácter revulsivo que tuvo el Simbolismo para con el retrato, esto es, el de ir en contra de la consideración habitual hacia él, y desmontar la creencia de que sólo podía ser una copia de la realidad, pudiéndose explorar desde otros puntos de vista.

Hablar de (auto) retrato no sólo es hacerlo de un género artístico, sino también implica hacerlo del ser humano. Es por ello que acercarse a él conlleva que se multipliquen sus posibilidades de interpretación, desde la sociología, la psicología, el pensamiento o la moda, o

⁵ FRIEDLÄNDER, M. J., *Landscape • Portrait • Still-Life. Their Origin and Development*, Londres, Bruno Cassirer Ttd., 1949, p. 233.

⁶ VILADRICH, M., “De arte. El retrato”, en *La Ribera del Cinca*, año II, nº 74, Fraga, 20 septiembre 1930, p. 2. Agradecemos la ayuda de Ana Barrafón, de la Biblioteca Municipal de Fraga-Palacio Moncada, por facilitarnos el acceso a dicho artículo.

ya propiamente desde la propia historia del arte (fortuna crítica, iconografía, formalismo, interdisciplinariedad con otras manifestaciones estéticas como la fotografía o la literatura, etc.). Por lo tanto, el retrato siempre ha sido un género cargado de muchas sugerencias, hasta el punto de que su riqueza de posibilidades también podía convertirse en su principal escollo y conducir la investigación hacia la dispersión. Evidentemente, todos estos elementos, de una u otra manera, han acabado siendo reflejados aquí, al ser rasgos inherentes y fundamentales. Sin embargo, de todos estos puntos de vista fue precisamente el ligado con el estudio de la mente el que ayudó a renovar este género artístico, al coincidir precisamente con los intereses propios del Simbolismo. De esta forma, la psicología ayudó a dinamitar la mimesis como principio rector del retrato, desestabilizándolo a favor de la plasmación de la vida interior de sus modelos.

Hay que tener en cuenta que tras la Revolución Francesa y la Revolución Industrial la nueva estructura social dio mayor importancia al individuo, lo que dio pie a un interés progresivo hacia la persona. En la segunda mitad del siglo XIX, ello se vehiculó de diferentes modos, incidiendo especialmente en el mundo de la mente y de las creencias, como lo demostró el auge de la psicología, el psicoanálisis, la filosofía influyente de pensadores como Nietzsche o Schopenhauer, la creciente secularización, el evolucionismo de Darwin... El resultado fue una reflexión sobre la posición del hombre en esta nueva sociedad, ante una crisis sin precedentes del sujeto que, de una u otra forma, acabó siendo reflejada también en el arte. En este sentido, el género del retrato, al estar centrado en el hombre, podía constituir un fresco insuperable para plasmar esas preocupaciones y sueños.

El acercamiento del Simbolismo al retrato precisamente lo hizo desde el interior y no desde el exterior de sus modelos –al contrario de lo que se había acostumbrado a hacer-, teniendo en cuenta para ello las aportaciones de todas estas áreas, pero también de las experiencias propias. Además, su naturaleza abstraída, gobernada por el narcisismo y solipsismo, hizo que fueran precisamente los artistas quienes mejor pudieran capturar, a través de sus propias figuras, las inquietudes de esta época. Reconcentrados en sí mismos en la exploración de un yo que se fragmentaba, en ellos podían encontrar al artista y al ser humano, al genio y al modelo, reunidos en un único individuo. De ahí que nos hayamos centrado en especial en el autorretrato y la imagen del artista, ya que son las manifestaciones más diáfanas y abiertas a la hora de aproximarnos a un posible retrato simbolista.

A pesar de la mayor atención que el Simbolismo ha ido despertando en los últimos años, frente a otros movimientos los géneros tradicionales del arte, en concreto el retrato, aún no han sido abordados desde una perspectiva histórico-estilística. Así, nuestra aproximación a

través de él espera ofrecer un punto de vista diferente a la vez que sustancial y complementario. Por lo tanto, para poder estudiar su repercusión en Cataluña se ha visto necesario previamente conocer su situación en un plano más internacional –y en menor grado, en España-, cuestión que tampoco se había abordado previamente y que se ha aprovechado para establecer unos parámetros generales. En este sentido, destacan especialmente los casos de Francia, Bélgica y Gran Bretaña, ya que fueron los principales focos de atracción e influencia para los artistas catalanes y donde el Simbolismo había dado sus primeros pasos; fue allá donde hallaron unos referentes estéticos, o con los que simplemente pudieron compartir unas mismas inquietudes.

Resumiendo las metas de esta investigación, se ha pretendido definir la posible existencia de un retrato simbolista, especialmente a través del autorretrato y de la imagen del artista como mejores manifestaciones de este género. Para ello, se ha querido explicar sus rasgos más característicos, unos rasgos que los diferenciaron de otros (auto) retratos realizados anteriormente, y que permitieron una regeneración histórica. El posible origen de esta reformulación fue una reflexión sobre cómo siempre se había entendido el retrato como reflejo de una realidad exterior por parte de un movimiento que, *a priori*, no estaba interesado en ella sino en la introspección. De la conjunción entre la subjetividad del Simbolismo y su interés por todo lo inefable (el alma, el mundo de los sueños, el más allá), y los intereses propios de la época respecto al individuo desde el mundo de la mente, surgió un retrato nuevo que apostaba no tanto por el físico de su modelo como por su vida interior, un aspecto que, en general, había sido descuidado en la historia del género, o había sido relegado a elemento secundario y/o auxiliar respecto a la descripción del aspecto exterior. Para poder plasmar mejor ese mundo interior, se procedió a una renovación iconográfica e incluso estilística, que hemos querido estudiar y dar a conocer.

Para poder entrar en detalle en otros objetivos más secundarios, se nos hace necesario hablar a continuación de la estructura pensada para esta tesis.

C. Estructura seguida: desarrollo de las ideas planteadas

En su origen, la estructura que habíamos pensado para esta tesis se organizaba mediante dos grandes apartados. Dedicado el primero a cuestiones introductorias, el segundo abordaba aspectos más concretos desde el punto de vista de la iconografía y el Simbolismo. A partir de los elementos constituyentes de un retrato, pretendíamos estudiar la representación del modelo a través de su cuerpo pero también de su mente. Así mismo, se contemplaba el espacio en que se ubicaba el retratado, conscientes de que esa persona habría que

contextualizarla; si bien resultaría insuficiente si no se planteaba igualmente el concepto del tiempo, en relación a la naturaleza de *memento mori* del género, entre la eternidad del arte y la fugacidad de la vida humana. Aunque finalmente este segundo apartado es el que más modificaciones ha sufrido, a causa del tiempo pero sobre todo de la ingente cantidad de material reunido –que podría dar lugar a otras tesis a partir de esta tesis-, no obstante el objetivo ha sido siempre el mismo, dando prioridad precisamente a ese componente mental que es el que realmente articula y da sentido al retrato realizado en el Simbolismo. De este modo, algunos de los temas que pretendían ser abordados específicamente –por ejemplo, el análisis de la figura del *dandy* y la del bohemio- aparecen transversalmente a lo largo de la misma, de manera que no han sido olvidados, sino que aparecen destacados cuando realmente ha hecho falta. Dicho esto, la tesis finalmente se organiza en cuatro grandes apartados, cada uno con su propia personalidad como ahora veremos.

El primer bloque está constituido por tres capítulos, que tratan cuestiones introductorias pero fundamentales a la hora de entender esta tesis y su enfoque. Yendo de lo general a lo particular, ello es perceptible cómo iremos pasando del retrato al autorretrato; ese proceso se puede observar también cronológica y geográficamente, ya que iremos recorriendo el siglo XIX hasta llegar al Simbolismo, y pasaremos de Europa a España para finalmente y sobre todo, Cataluña. Sólo conociendo lo que les precedió y en su contexto, se puede entender la situación y consideración del género en el período finisecular y en Cataluña. En los dos primeros capítulos, nos enfrentamos fundamentalmente al retrato como género, tal y como se había visto tradicionalmente en la historia, y tal como se acercaron a él los artistas simbolistas.

En el primero, hemos querido demostrar las dificultades que siempre ha tenido este tema para ser definido, visible en el mismo título, la mayor parte de las veces desconocido y que, empero, encerraba las pretensiones de sus artífices. Éste hacía referencia al modelo, de manera que se singularizaba y se diferenciaba de otras personas. Sin embargo, el (des) conocimiento de ello ha llevado a su confusión con otros temas artísticos afines, especialmente con la pintura de género. En este sentido, ha sido igual de importante exponer las características clásicas y fundamentales del retrato, a partir de la etimología y tal como se ha solido considerar históricamente. Así, vemos que el principio de mimesis, de copia de la realidad, ha sido el primer motor de su existencia, si bien desde el inicio algunas veces ya plantearon la necesidad de contemplar al ser humano retratado no sólo como un cuerpo, sino como algo más. La prevalencia de ese carácter descriptivo pudiera deberse a que, más allá de

su función artística, un retrato podía desempeñar multitud de usos, que enriquecían y dificultaban a la vez su estudio.

Esta consideración delimitadora del retrato, como la descripción del aspecto de alguien concreto, es la que se mantuvo hasta finales del siglo XIX. En un momento de crisis del sujeto, pero también del arte, desde el Simbolismo se quiso rebasar cualquier tipo de clasificación, de manera que el retrato, tal y como siempre se había definido, resultó insuficiente: se incentivó su mezcla con otros géneros artísticos, no se limitó sólo a la transcripción de un físico, proliferaron las connotaciones autobiográficas en las creaciones de sus artistas, se jugó a proyectarse en otros, etc., siempre de acuerdo a lo que su subjetividad les marcaba, para hacer unas obras completamente personales. Así, el Simbolismo aportó un retrato desbordado y en cierta manera omnipresente, rompiendo con las limitaciones que históricamente habían cercado a este género y planteando diversas modalidades. Nos centraremos también en un precedente, el aportado por Rossetti desde la vida y el de Whistler desde su Esteticismo formal, que marcaron los dos caminos en el devenir posterior del género.

El segundo capítulo se centra en consecuencia en la recepción que el (auto) retrato tuvo a lo largo del siglo XIX, para contemplar así las reacciones entre los artistas influidos por el Simbolismo. En este sentido, la consulta de fuentes primarias, especialmente las relacionadas con la crítica, ha sido fundamental para su elaboración. A pesar de que se señala que el género vivió un período de esplendor cuantitativamente hablando, hubo algunas voces que se alzaron para acusar del agotamiento de ciertas fórmulas. Así es como *a priori* lo vieron también los simbolistas, quienes criticaron su comercialidad, superficialidad, utilidad y apego al realismo. Sin embargo, a pesar del primer rechazo que les podía ocasionar la idea de este género, algunos reflexionaron sobre su importancia histórica –el género más antiguo del arte, su origen sacro- y quisieron renovarlo más allá del anecdotismo reinantes, para explorar su trascendencia, ya fuera a través de estas raíces espirituales, ya fuera a través de la psicología, con el objetivo de llegar al alma, uno de los grandes temas del Simbolismo y que el retrato les podía brindar mejor que otros géneros. Ello dio pie finalmente a que algunos artistas depositaran en él sus mayores ambiciones, especialmente autorretratos, consiguiendo sus creaciones más brillantes. Una muestra de esta ambivalencia, entre la atracción y el rechazo hacia este género, se puede seguir a través de los Salones Rosa+Cruz, organizados por Péladan. Ya en concreto, el auge del autorretrato como manifestación de la elevada consideración del artista en la época se puede ver en la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles*, que tuvo lugar en Barcelona en 1907.

Dentro de este apartado, el tercer capítulo es quizás el más singular. A diferencia de los dos anteriores, éste está dedicado a la fotografía, pero en relación a la pintura. El planteamiento como en los dos capítulos previos es igual, yendo de lo general a lo concreto. Así mismo, se ofrece una pequeña historia de la (presencia del retrato en) fotografía, que hemos considerado esencial para entender también la evolución del retrato fotográfico en el siglo XIX y cómo fue percibido en el Simbolismo. En este sentido, la relación de amor-odio que desde un principio mantuvieron la fotografía y la pintura se debía al carácter mimético de ambas. La fotografía fue de hecho temida por este motivo por la pintura, que veía que su razón de ser podía llegar a su fin. De ahí que su captación de la realidad de una forma mecánica fue denunciada como antiartística, al no surgir de la mano del hombre; sin embargo, muchos artistas la usaron como herramienta de trabajo.

Hacia el último tercio del siglo XIX, una serie de cambios motivaron que se replanteara la naturaleza de la fotografía como simple registro de esa realidad, lo que provocó que cada vez más se quisiera trascender ese punto de partida. Con el precedente del retrato fisonómico en fotografía –que pretendía captar el alma y personalidad de sus modelos a partir de su físico-, del de difuntos –que se movía entre la vida y un mundo desconocido, cuyas puertas abría la muerte- y el ligado con el ocultismo –que quería acceder a otras dimensiones, como el de la mente o de los espíritus-, nos encontramos que en el período finisecular el Pictorialismo fue la respuesta paralela a la naturaleza aparentemente realista de este invento, del mismo modo que el Simbolismo lo había sido con el movimiento del Realismo. A través de los pictorialistas, veremos cómo éstos se acercaron al retrato fotográfico renovándolo. Sin embargo, los pictorialistas no siempre fueron bien recibidos por los artistas simbolistas, del mismo modo que éstos siguieron mostrándose reacios a la fotografía, manteniéndose afines en muchos casos a la postura decimonónica habitual. Con todo, hubo muchos que la utilizaron, con la consecuente transformación de sus autorretratos, donde manifestaron una nueva percepción a la hora de acercarse al ser humano. Así pues, además de estudiar las relaciones e influencias entre la fotografía y la pintura, se analizan algunos ejemplos fotográficos, tanto realizados por los propios fotógrafos como por los mismos pintores. El estudio de la fotografía se presenta indispensable para comprender la redefinición del retrato pictórico durante el siglo XIX.

El segundo apartado, integrado también por tres capítulos, tiene un tono bien diferente del anterior, pues ahora no es tanto el retrato el eje vertebrador, sino más bien la noción de subjetividad. A través de la defensa del individualismo que trajo la Revolución Francesa, se hace un repaso a cómo el creciente culto al yo quiso ser explorado finalmente desde la mente,

la personalidad y el mundo interior. Ello se manifestó en el desarrollo de la psicología y del psicoanálisis, pero también tuvo su reflejo en el arte, cada vez más introspectivo, como lo demostró a finales de siglo el Simbolismo. Paralelamente, y de manera también progresiva, está la situación del aprecio a la figura del artista, cada vez más singularizado y visto como alguien diferente, llegando igualmente a su culminación en el período finisecular. La consecuencia fue el desarrollo, por parte de estos artistas simbolistas, de un autorretrato o imagen suya, que surgía desde su yo interior, interesados en indagar y plasmar su mente. Ello ha motivado que en este apartado se haya recurrido a otras disciplinas aparte de la historia del arte, como la sociología, el pensamiento, la filosofía, la ciencia, la psicología o el psicoanálisis –si bien someramente-, para contextualizar de la manera más completa posible la aparición de ese autorretrato en el Simbolismo, pues como ya hemos dicho está ligado con el ser humano, y éste a su época. Así pues, a diferencia de los otros apartados de esta tesis, y por este enfoque más histórico y social, casi no se mencionan obras de arte; por este mismo motivo, y a pesar de la necesidad de abordar todos estos aspectos, su extensión también es menor que, por ejemplo, el primer o último apartado. Su estructura también va de lo general a lo particular, de manera temática, cronológica y geográfica.

Comenzando con el primero de estos capítulos, nos centramos en la aparición del hombre postrevolucionario, un sujeto nuevo sometido a toda una serie de transformaciones considerables, ya fueran de tipo económico, social, espiritual, científico o filosófico, que provocaron que se replanteara su posición en el mundo, tal y como siempre se había contemplado, de acuerdo a esos cambios que invitaron a reflexionar sobre ello de una manera crítica. Ello condujo a una crisis del hombre, ejemplificado en la teoría de la evolución de Darwin, que provocó la búsqueda de respuestas a unas incertidumbres que le sumían en un caos. Esta situación inédita del individuo fue una de las principales preocupaciones tanto de pensadores como científicos, que quisieron explorar sus tribulaciones más íntimas. Así lo hicieron filósofos tan renombrados como Nietzsche o Schopenhauer, mientras que la ciencia manifestó una fascinación por descubrir los mecanismos de la mente, ya fuera con un resurgir de la fisonomía, ya fuera con el desarrollo de la psicología en la segunda mitad del siglo XIX. El clímax de esta situación se produjo con el psicoanálisis de Freud, que profundizó en un yo escindido.

Si en este capítulo se ha realizado una visión panorámica del interés generalizado hacia este nuevo individuo a través del estudio de la mente, en el capítulo quinto se ha pretendido ver la misma atracción a través del arte decimonónico y, ya más específicamente, del retrato y sobre todo en el Simbolismo. La materialización primera y más evidente del

interés de la mente se produjo con el Realismo y el desarrollo de la psicología, que posibilitó la aparición de un retrato psicológico. Dicho interés se mantuvo y se acrecentó en el Simbolismo, si bien desde un criterio diferente: de esta manera, más que de la personalidad o de la mente en un sentido literal, lo que les interesó fue el alma –a veces confundiendo todos estos conceptos, pero usando preferentemente este último-, convertida en su palabra fetiche y que se transformaba por tanto en un reflejo de los intereses espirituales, idealistas, subjetivos e introspectivos de este movimiento.

El último capítulo de este apartado se focaliza en la figura del artista a lo largo del siglo XIX, viendo su progresiva singularización y mitificación. Para ello, es necesario hacer un repaso a ciertos aspectos del contexto social, en el que las desavenencias entre la modernidad y el individuo hallaron en el creador su imagen más diáfana y radical, tendido en un estado de postración que lo llevó a un ensimismamiento elevado, encerrándose en sí mismo. Este *mal du siècle*, tal como se bautizó ese malestar, fomentó que el artista se fuera distanciando de la sociedad, a la vez que se fortalecía su condición de ser excepcional, único, genial, hasta el punto de que fue un proceso llevado a cabo no sólo por él –que se llegó a creer el estereotipo que se había creado-, sino también por la sociedad, consciente de esta situación. En este sentido, el autorretrato y el retrato del compañero artista se convirtieron en un laboratorio para expresar estos pensamientos, reflejo de la visión que tenía de sí, pero también plasmación de los ideales anímicos del Simbolismo, que podían vehicularse perfectamente a través de sí. En el ámbito catalán, Rusiñol se erigió en una figura de gran magnitud, al ser el primero que lo llevó hasta su grado más extremo.

Así pues, en estos tres capítulos hemos analizado el proceso de subjetivización del individuo a lo largo del siglo XIX, siendo todo este proceso más fácilmente visible en la figura del artista, quien además tenía la herramienta y la posibilidad de capturarlo en sus creaciones, en especial a través del (auto) retrato o el de su colega. El exacerbamiento de todo este proceso se produjo precisamente en el período finisecular, cuando tuvo lugar esa (auto) entronización del artista y el desarrollo de un arte más personal y autobiográfico.

El siguiente bloque -el tercero- en realidad es un único capítulo –el séptimo-, autónomo, central y válido por sí mismo, como demuestra su propia extensión. Una vez vistas las características del retrato tal como las vieron y valoraron los artistas simbolistas, así como todo el proceso histórico que llevó a esa situación, llegaba el momento de estudiar al género en sí, pero desde aspectos más propios de la historia del arte, esto es, iconográficos e incluso formalistas, analizando los elementos constituyentes de estas imágenes finiseculares y ver en qué coincidían entre ellas. Aparte del material historiográfico y bibliográfico reunido, el punto

fundamental de trabajo aquí han sido las mismas imágenes, que son las que nos han hablado de una manera evidente, visual, de las intenciones de sus artífices. A partir de un amplio repertorio y utilizando un criterio estadístico, hemos querido constatar qué rasgos eran los más repetidos y diferenciadores respecto a los retratos realizados anteriormente, todo ello reforzado por declaraciones de los mismos artistas, así como por estudios posteriores que lo han ido señalando. En algunos momentos ello puede haber cargado la lectura, al enumerar o citar buen nombre de obras. Pero hemos considerado necesario hacerlo, para justificar su presencia en esta tesis que, a su vez, nos sirviera para observar la presencia de unos mismos rasgos comunes, objetivo específico de este capítulo.

Al centrarnos en la imagen, el cuerpo se convierte en el vehículo de expresión, el punto de partida para expresar sus objetivos. Por lo tanto, la fisonomía –estudiada de modo general y teórico en el capítulo IV- es enfocada ahora desde un punto de vista estético, siendo las obras las que nos corroboran el uso que hicieron de la misma los artistas. El talante de los simbolistas llevó, pues, a una reinterpretación de la fisonomía, que prestó más atención a aquellas partes del cuerpo consideradas tradicionalmente como vías de acceso al alma o a la mente –cabeza, ojos-, del mismo modo que la variante animal fue ligada en relación a las teorías de la evolución, de la degeneración e incluso del pensamiento de Nietzsche. La visión trascendental del cuerpo llevó igualmente a condicionar los modos de posar de los modelos. Junto al cuerpo, probablemente el otro elemento visual más importante en un retrato fuera su ubicación en un espacio que, en el Simbolismo, intentó ser habitualmente una superación de un ámbito real, cargado de subjetividad.

Para acabar, señalemos otra diferencia fundamental a la hora de redactar este capítulo-apartado. Si en los capítulos anteriores íbamos realizando un camino de lo general a lo particular, también entendido geográficamente, en este caso no se ha tenido en cuenta, mezclando los ejemplos europeos con los catalanes y españoles, sin distinción de nacionalidades... aparentemente. Al hacerlo así, se pretendía integrar completamente las obras creadas en Cataluña con las que se hicieron en otros sitios, dando prioridad por tanto a unos mismos modos de representación, comunes no sólo en Europa, sino incluso en el mundo occidental adonde la influencia del Simbolismo alcanzó. Pero como decíamos, esta integración era aparente: en ese sentido, se han querido destacar muchos más ejemplos de aquí, y en ocasiones, dedicarles una mayor atención si hemos considerado que eran obras relevantes en el discurso de esta tesis.

El último de los bloques prosigue en cierta manera el tono anterior, también mezclando nacionalidades y enfocándolo desde un punto de vista más propio de la historia del

arte, con el respaldo de las mismas obras, ampliamente comentadas llegado el caso. Pero si antes hemos realizado un planteamiento de las características más generales, ahora queremos centrarnos especialmente en cuatro aspectos específicos –correspondientes a los cuatro capítulos respectivos-, siempre ligados con la subjetividad: el interés hacia la mente, las preocupaciones de índole espiritual, las ligadas con el paso del tiempo y, finalmente, con la muerte. En el fondo, se trata de cuestiones existenciales clásicas en el ser humano que, ahora en el Simbolismo, quisieron ser plasmadas de un modo pictórico, al ser también temas afines al movimiento. De esta manera, el (auto) retrato se convertía en el género perfecto donde volcar todas estas inquietudes.

El interés del siglo XIX en la mente lo abordamos en el capítulo VIII mediante el motivo del doble en el (auto) retrato, como paradigma de uno de los rasgos más definitorios del individuo moderno: la fragmentación del yo. Así, el *doppelgänger* podía ofrecer una solución a un tema que podía ser de difícil planteamiento visual. En este sentido, al contar con una mayor tradición literaria, se aborda primero desde esta materia, vista como precedente. Al ser presentado ese doble como nuestro “otro yo”, “yo oculto” o “inconsciente”, también de manera introductoria hemos querido tratar un poco las herramientas usadas por los artistas de la órbita simbolista que quisieron acceder a los terrenos remotos de la psique, más allá de la razón, tales como los sueños, las drogas o la práctica del ocultismo. Tras este epígrafe introductorio nos centramos ya en la iconografía en este género. Repasamos en primer lugar ciertos precedentes históricos, cuyas finalidades diferían en general de las que tuvieron lugar en el *fin-de-siglo*, más focalizadas ahora en la psicología. Se hizo uso para ello de los recursos de la proyección, ya fuera a través de los amigos de la profesión, ya fuera mediante la musa/modelo del artista, convertidos en sus particulares *alter egos*. Así mismo, se han revisado ciertos elementos habituales en la retratística, pero que ahora en el período finisecular se cargaron de una significación siniestra, tales como la sombra, la máscara o el espejo, que servían para jugar con la idea de la duplicación en negativo. Con todo, se analizan excepciones a esta lectura oscura, como es el caso de los *dandies*, excusa perfecta para abordar el narcisismo, otro tema esencial en el Simbolismo.

A diferencia del anterior, el siguiente capítulo tiene una extensión mayor, ya que al centrarse en el tema de la religiosidad, éste sí ha contado con una larga tradición en la historia del arte, de manera que plásticamente resultaba para los artistas más fácil y cómodo expresarse. En el marco de una Europa que iniciaba su camino hacia la secularización, con una Iglesia sin el poder de antaño y cuyos dogmas comenzaban a ser cuestionados, los artistas reaccionaron ante este vacío espiritual. Para ello, giraron sus ojos hacia otras religiones,

buscaron alternativas mediante la creación de nuevas, o incluso se decantaron hacia el satanismo, como única religión posible a una época de fe moribunda. Sin embargo, frente a esta degeneración lo más habitual fue regenerar el cristianismo, que era la religión a la que pertenecían la mayoría de estos artistas en el mundo occidental, y lo hicieron a través del arte y de su figura: de esta manera, y en relación al culto al yo y al genio del artista, se vieron como los nuevos santos, profetas o incluso como Cristo, quienes podían guiar a la humanidad hacia la salvación. La singularidad de su imagen quedaba refrendada por su estilo de vida y la incompreensión hacia su figura, por lo que buscaron paralelismos con los martirios de los santos y con la Pasión de Cristo. Así pues, hemos repasado toda una iconografía sacra, mediatizada en torno a ellos y, en consecuencia, haciendo uso del género del (auto) retrato, que se cargaba de un halo como nunca lo había hecho. La culminación de todo esto fue la conversión del artista en el dios de una nueva religión, la religión del arte, ejemplificada brillantemente en el *dandy*, quien de esta manera no necesitaba compararse literalmente con Cristo o con un santo, o en todo caso se desproveía de cualquier referencia cristiana. Dentro de este capítulo, hemos dejado para el final un epígrafe dedicado al autorretrato por parte de las mujeres artistas, ya que hemos considerado que, dentro del esquema patriarcal de la época, su imagen estuvo supeditada en muchas ocasiones a los patrones proporcionados por la religión: de esta manera, se analizan diferentes actitudes ante esa herencia recibida.

El penúltimo capítulo se centra en el tema del paso del tiempo y cómo el artista se enfrentó a ello y a su vida mediante el uso de la memoria. Como en el dedicado al doble, se trata de un tema de difícil representación visual, lo que ha hecho que no existan tantos ejemplos y que, por tanto, también la extensión de este capítulo sea menor. Al implicar una serie de consideraciones filosóficas, hemos considerado conveniente abrirlo con un apartado en el que se abordara la nueva percepción que, en el siglo XIX, se tuvo sobre el tiempo, teorizada por pensadores diversos. Hechas estas aclaraciones, observamos que el Simbolismo fue un arte preocupado por este concepto, cuyos artistas lo abordaron desde la memoria en su rechazo a la época que les tocó vivir, con la consiguiente visión subjetiva que los recuerdos imponían ante lo que realmente sucedió, alterando la realidad. No obstante, frente a ese interés, su plasmación a nivel pictórico se hacía difícil, al ser la pintura un arte del espacio: para ello, pusieron su mirada en la literatura y la fotografía, como manifestaciones ligadas con lo temporal, para tomar prestados recursos y elementos. El resultado fue la aparición de ciclos autobiográficos, evocadores de recuerdos significativos para su creador, pero también de la serie de autorretratos realizados de manera puntual y continuada en la vida, que permitían

secuencialmente reconstruir esa noción de lo pasajero. Igualmente se estudia algún precedente magistral, como el ofrecido por Rembrant.

Con el tiempo llegamos finalmente al último de los capítulos, el XI, que como no podía ser de otra manera, aborda el tema de la muerte, conclusión al devenir en la vida de sus creadores. Como en el centrado en la religión, este capítulo posee un mayor número de páginas, pues se trata de una iconografía que ha contado con una mayor tradición, pues el retrato ha sido un género asociado tradicionalmente con la noción de *memento mori* o *vanitas*, como sucedía en el Barroco. En realidad, se trata de la culminación del capítulo anterior sobre el paso del tiempo, si bien se ha acostumbrado a identificar o reducirlo con su final, por ser la imagen más diáfana sobre ese proceso. El primero de los apartados que integran este capítulo, como en los anteriores, tiene un tono más introductorio: se constata la omnipresencia de la muerte en el día a día y en el arte de la sociedad decimonónica, un reflejo de lo cual fue el retrato póstumo pictórico, que pervivió en el Simbolismo. Ello nos permite enlazar con el siguiente epígrafe, ya dedicado a este movimiento. Tras hablar también de la importancia y presencia de lo lúgubre, casi convertido en una de las señas identitarias del Simbolismo, repasamos primero toda una iconografía heredada del pasado, para finalmente abordar los siguientes aspectos: la tradición de (auto) retratarse con una calavera, símbolo de estas efigies bajo el peso del *memento mori*, recuperada con fuerza por Böcklin; su renovación desde un punto de vista más naturalista al ofrecer el extremo máximo del paso del tiempo en su propia imagen, intentando pintar su último autorretrato, ya muertos pero en vida; la práctica del ocultismo para poder satisfacer la curiosidad morbosa de contemplar la propia muerte; el uso metafórico de la muerte en vida por algunos artistas, especialmente los bohemios, para potenciar su papel de víctimas de la sociedad; el suicidio, o la muerte autoinducida; y finalmente, la presencia del humor, para suavizar el dramatismo y dureza de este tema, fármaco catártico utilizado por muchos de estos artistas para hacer más soportable sus existencias. Así mismo, existe un pequeño apartado en el que se analiza la relación del retrato con la naturaleza muerta mediante el rasgo compartido de su temporalidad, tal y como se ha acostumbrado a ver en la historia del arte, y cuyas diferencias se difuminaban ahora, gracias a la superación de clasificaciones en el Simbolismo.

A través de esta estructura, analizada y resumida en sus contenidos y/o objetivos, hemos visto que algunos temas reaparecen en más de una ocasión, a causa de diferentes puntos de vista. Si bien algunos se han podido desarrollar bastante (la figura del bohemio y del *dandy*), es evidente que algunos no han sido abordados (por ejemplo, en el capítulo VII no se ha tratado lo referente a la gestualidad o a la moda de los modelos); mientras que otros

(como la influencia de Whistler o de Carrière, el taller del artista en el Simbolismo como templo del yo, o la relación/influencia con la literatura de la época o con la pintura del pasado), quedan hasta cierto punto esbozados, apuntando líneas de investigación abiertas para el futuro.

D. Metodología

En el recorrido anterior, puntualmente hemos ido insinuando trazos de la metodología empleada en cada capítulo o apartado, que ahora trataremos aquí de una manera más profunda. En general, podemos señalar que dicha metodología vino determinada por los conceptos enunciados en el título de la tesis, especialmente los relativos al retrato y al Simbolismo, lo que conllevó estudiar toda la bibliografía pertinente que habían generado. De esta forma, se pudo constatar y refutar los rasgos fundamentales de cada uno. Así, uno de los esenciales del retrato era su inclinación a buscar un referente real, mientras que uno de los principales del Simbolismo era su fuga constante de esta realidad. De ahí, pues, que se planteara querer ver la recepción y tratamiento que el retrato tuvo por parte de los artistas simbolistas, justo en ese punto de atracción y repulsión.

Estudiar el Simbolismo a través de un género artístico resultaba hasta cierto punto novedoso, siempre más enfocado a ser analizado cronológicamente, según la nacionalidad, o por temas/intereses afines. En este sentido, la revisión de la historia del arte no desde un punto de vista propiamente histórico o cronológico, sino de los géneros o temas, comenzó a imponerse desde diferentes ámbitos, como por ejemplo el museográfico –y hasta cierto punto académico-, constituyendo una buena muestra el nuevo montaje expositivo que la Tate de Londres presentó con motivo del cambio de milenio.

Así pues, en un principio se quiso proceder a su revisión historiográfica, que determinó el material a consultar. Se procedió a una recopilación y revisión de las fuentes, en primer lugar (y sobre todo) de las secundarias y más generales, para desplazarnos progresivamente hacia las originales. Esto permitió llevar a cabo un proceso de vaciado de información y documentación a una base de datos, a partir de la consulta de fuentes primarias y secundarias:

- Fuentes secundarias: la revisión de la historiografía ha sido fundamental, sobre todo ensayos y catálogos de exposiciones actuales. Así mismo, se han consultado actas de congresos, tesis y tesinas, artículos de publicaciones periódicas, guías y catálogos de las colecciones de museos; igualmente se ha asistido a diversas conferencias o coloquios, relacionadas con el tema. No obstante, hay que distinguir entre dos tipos: la

especializada sobre el tema de tesis, y la complementaria (relativa a nociones vinculantes, como el contexto histórico-social, fotografía, religión, filosofía y pensamiento, psicología, literatura, moda, etc.), aunque a veces se solapan.

- Fuentes primarias: como las anteriores, se pueden dividir en dos categorías: por un lado, publicaciones de la época, como catálogos de exposiciones, libros y prensa; por el otro, las obras plásticas de los pintores, es decir, sus mismos retratos.

Una mención aparte lo merece la creciente importancia y peso de aquellos recursos que podía proporcionar internet, tanto en las fuentes primarias como en las secundarias. De esta manera, gracias a la globalización que comporta esta herramienta, se ha podido acceder a información que de otra manera hubiera sido imposible, por cuestiones de tiempo y espacio. Navegar por la red ha proporcionado el encuentro de obras que de otra manera seguramente no habrían sido halladas, así como artículos sobre artistas, obras o temas de esta tesis. De un modo más concreto, podemos mencionar los siguientes recursos. En primer lugar, queremos destacar las plataformas digitales de muchos museos, que han permitido el acceso online a sus colecciones, ya sea de una manera total o parcial de sus fondos reales. Por otro lado, igual de relevante ha sido la consulta de gran parte de publicaciones de la época, pacientemente digitalizadas, queriendo destacar especialmente los portales de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la de *La Vanguardia*, Arca (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques), la Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic (de la Universitat Autònoma de Barcelona), así como Gallica (de la Bibliothèque nationale de Francia).

Si hacemos un repaso a la bibliografía consultada, como ya hemos indicado se ha centrado especialmente en la referente a los términos del título, es decir, sobre el (auto) retrato, la imagen del artista y el Simbolismo, confirmándose que, efectivamente, nuestro tema propiamente dicho estaba pendiente de estudio, encontrándose escasas referencias. Sobre este aspecto, nos remitimos al epígrafe siguiente de esta introducción, donde lo tratamos de manera matizada como parte del estado de la cuestión.

Geográficamente, la bibliografía ha abarcado tanto lo referente a Cataluña como España, como de una manera más general al resto del mundo occidental. Algunos países, como Francia, Bélgica o Gran Bretaña, al haber sido los referentes para los artistas que trabajaron en Cataluña, han sido de los más estudiados, también por ser de los más relevantes dentro del Simbolismo. Sin embargo, existieron otros países donde el (auto) retrato simbolista realizó contribuciones brillantes, como por ejemplo Polonia. Desgraciadamente, el desconocimiento de los idiomas de estos lugares nos ha impedido a veces acceder a cierta bibliografía.

Otra parte de la misma se centró en los artistas. Se miraron especialmente monografías, catálogos de exposiciones y catálogos razonados, estudiando especialmente lo relativo a su relación con el Simbolismo y el peso de su producción (auto) retratística en el conjunto de su obra. Salvo alguna excepción, en general todo ello era tratado de manera breve o superficial, incluso no llegando a plantearse nuestro tema de tesis. Los artistas que más se han analizado han sido sobre todo los vinculados con Cataluña, aunque también se procedió con los más relevantes de otras escuelas –especialmente si eran modélicos en ciertos temas-, para así poder establecer comparaciones.

En cuanto a las publicaciones de época, es decir, las fuentes primarias, no han sido analizadas en profundidad en esta tesis, en parte porque sería imposible abarcarlo todo, y porque el objetivo final de esta investigación tampoco era hacer un estado de la cuestión sobre la presencia del retrato en la prensa y crítica de entonces. Por otra parte, se comprendió también que el tiempo invertido en su consulta y los resultados obtenidos no eran proporcionales, por lo que se optó priorizarlo, desestimándose, al menos por ahora, profundizar en esta vía.

Aparte de la prensa, igual de importante en el conjunto de estas fuentes primarias lo constituyen los catálogos de exposiciones de entonces. Curiosamente, a principios del siglo XX -cuando el Simbolismo aún tenía un peso considerable- se organizaron en Cataluña un buen número de exposiciones en torno al retrato. Los catálogos consiguientes que se publicaron a veces estaban ilustrados, aunque no siempre fueran de nuestro interés las obras reproducidas. De todos modos, resultó un vehículo para descubrir nuevas obras -muchas de ellas hoy destruidas, modificadas o en paradero desconocido-, aunque su número fuera escaso. Este fue uno de los motivos por los que, al igual que ocurrió con la prensa de la época, se desestimara seguir por esta línea. Con todo, hubo excepciones, mereciendo un lugar aparte el catálogo de la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles* de 1907 en Barcelona, donde pudieron encontrarse creaciones de sorprendente calidad, e incluso ligadas a las poéticas simbolistas.

La consulta de estas fuentes y la navegación por internet nos han permitido crear un archivo de “(auto) retratos simbolistas”, cuyo criterio de selección no siempre ha sido fácil por la (in) definición que el género experimentó durante el Simbolismo –por sus connotaciones autobiográficas, por el uso frecuente de la proyección y del *alter ego*... -, aparte de las imprecisiones que pudiera conllevar el desconocimiento de las intenciones de su autor al crear tal obra, confundiéndose a veces con pinturas de otras temáticas. El repertorio

ofrecido⁷ abarca, pues, un abanico que incluye desde obras ya conocidas (incluso algunas que nunca o muy tangencialmente han recibido una consideración simbolista), hasta otras ignoradas o inéditas, por artistas más o menos conocidos.

La elaboración de este catálogo de autorretratos e imágenes de artistas ha sido fundamental a la hora de poder establecer una serie de criterios o categorizaciones, en cuanto a características generales de iconografía, estilo, etc. Hay que tener en cuenta que, en este repertorio, se pueden contemplar imágenes sobre el artista en Europa, España y Cataluña, de manera que se pueda ofrecer un contexto, se puedan establecer paralelismos, influencias, coincidencias o diferencias, y reflexionar así mejor sobre el alcance verdadero de esta tipología en las tierras catalanas.

Siempre que hemos podido, hemos querido estudiar estas efigies a través de publicaciones actuales -dada la mejor resolución de las ilustraciones-, y cuando no nos ha sido posible, a través de imágenes de época, en ocasiones imprescindibles para poder cotejar si ha habido cambios sustanciales entre la imagen original y la actual (es el caso de un autorretrato importante, por ejemplo, de Gili i Roig, pero también de otra obra de Gallen-Kallela). Fijado este catálogo de imágenes, podemos observar que la gran mayoría son retratos pictóricos, si bien también hemos incorporado fotografías, dibujos, caricaturas o esculturas. Aunque sea una obviedad, nos gustaría recordar que, como en todo trabajo de análisis interpretativo, siempre existe un margen para que prevalezca cierta subjetividad en la selección de obras, o en la consideración de algunas como simbolistas, algo que hemos intentado justificar siempre que hemos podido.

Un lugar aparte, y volviendo a las fuentes escritas primarias, es el que ocupa la literatura de la época, donde a veces hemos encontrado referencias al retrato, lo que nos ha permitido acercarnos al punto de vista que los escritores podían tener sobre este género en pintura, relacionándolo o no con el Simbolismo, a veces con un carácter fantástico soñado por algunos de los artistas finiseculares: es el caso de narraciones como *El retrato de Dorian Gray* de Wilde o *El retrato oval* de Poe. Así mismo, otras novelas o muestras literarias fueron importantes al complementar temas propios del universo simbolista, como *A contrapelo* de Huysmans, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. Stevenson, o *Brujas la muerta* de Rodenbach.

⁷ Por cuestiones de espacio, sólo aparece un número limitado de obras en la versión en papel de esta tesis. Para acceder a todas ellas, hemos adjuntado un CD al final de la misma, organizadas todas las imágenes en carpetas por autores y ordenadas alfabéticamente por sus apellidos. Dentro de cada carpeta, las obras aparecen ordenadas cronológicamente -las de fecha aproximada, con el pertinente *c.* (de *circa*), se ha colocado tras el año para no alterar el orden cronológico-. Si bien principalmente se trata de autorretratos y retratos de artistas, hemos incorporado igualmente otros retratos y obras indispensables que comentamos en esta tesis.

Esta bibliografía anterior nos lleva a recordar la importancia de la interdisciplinariedad en esta tesis. Aparte de la específica y ligada con la historia del arte, en general hemos recurrido a ensayos y libros procedentes de campos tan diversos como la fotografía (capítulo III), pero también de la religión, el pensamiento, la cultura, la sociología, la historia, etc. (especialmente en el segundo apartado), que consideramos esencial para contextualizar bien un fenómeno artístico, sobre todo uno ligado con la representación del ser humano.

Finalizada esta etapa de investigación (lectura y vaciado de información, así como creación de un archivo de imágenes), procedimos a organizar todo el material acumulado, que permitiera acceder al estadio de la redacción. Para ello, nos resultaba necesario crear una estructura de partida, embrión del futuro índice de la tesis definitiva. Fruto de sucesivos replanteamientos, su estado final vino condicionado en parte por los dos trabajos de segundo curso de doctorado, aunque sobre todo por los hallazgos realizados en el decurso de esta tesis. Así, a pesar de las reformulaciones intermedias, hemos mantenido siempre un mismo enfoque de acuerdo con la temática abordada, que permitiera repasar sus puntos más relevantes. Por lo tanto, éste ha ido variando y adaptándose, según la información que íbamos recabando, puesto que a diferencia de lo que pudiera acontecer en el caso del estudio de un artista (definido de antemano en los clásicos apartados de vida, análisis de la obra y estilo, catálogo razonado...), en este caso no disponíamos de un modelo preestablecido, que hemos tenido que crear de cero, sin referentes previos. Así, hemos querido crear una cierta fluidez, que llevara finalmente –visible en los dos últimos apartados- a centrarnos en el tema de estudio propiamente dicho de esta tesis, partiendo siempre de unas características comunes, que se podían confirmar y analizar a partir de unas obras en concreto.

Así pues, a partir del material reunido, hemos aplicado una metodología de análisis, interpretación y deducción –confirmada por la documentación previa y las propias imágenes-, cruzando la información recogida. Además, en muchas ocasiones hemos querido desarrollar puntos que aparecían apenas sugeridos en la bibliografía consultada, latentes a la espera de poder ser profundizados.

Finalmente, y aunque pueda parecer evidente, somos conscientes de la multitud de referencias bibliográficas o fuentes que puedan faltar en esta tesis. Al estudio de temas tan amplios como el retrato o el Simbolismo –cuya bibliografía ha crecido espectacularmente en los últimos años, de acuerdo a su proceso de recuperación-, se añadían otros que igualmente han comenzado de gozar de un aprecio mayor, como los relativos a la figura del artista o la fotografía del siglo XIX (por sí sola, o ya en relación con la pintura). Además, el humanismo implícito a un género como el retrato conllevaba, por lo tanto, tocar la bibliografía de otras

áreas a las que ya nos hemos referido, dificultando aún más acotar nuestro tema de investigación. Por no hablar de artistas de diferentes latitudes sobre los que no siempre hemos podido profundizar por tiempo o por el idioma en que estaba escrita su bibliografía.

Algo parecido podríamos apuntar en cuanto al *corpus* de imágenes. Si se ha solido decir que hasta el siglo XIX no se habían llegado a producir nunca tantos retratos (incluyendo los autorretratos), a ello debemos añadir nuestro deseo de incorporar el mayor número posible de imágenes de todo tipo de artistas procedentes de todos los rincones del mundo, para así poder establecer unas características comunes. Evidentemente, se trata de una pretensión imposible, de la que esperamos ofrecer al menos una idea cercana al objetivo que nos planteamos en su origen.

E. Estado de la cuestión

Desde la primera toma de contacto con la bibliografía más fundamental sobre el tema y época de estudio, pudimos comprobar que el retrato pictórico en el siglo XIX sigue siendo un género no estudiado con la profundidad que se merece. Este escaso interés se comprende al leer los libros más generales, en los que no se suele hablar muy bien del retrato decimonónico; pero incluso cuando se afirma lo contrario, observamos que, a efectos reales, no se le otorga el mismo tratamiento que al de períodos anteriores e incluso posteriores. En efecto, esto es perceptible si lo comparamos con los continuos estudios que el retrato de otros períodos, especialmente de época moderna, ha ocasionado: a modo de ejemplo, sólo del Renacimiento y en los últimos tiempos, se le han dedicado un par de ambiciosas muestras por museos tan importantes como el Prado o el Metropolitan de Nueva York, tituladas *El retrato del Renacimiento* (2008) y *The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini* (2011), respectivamente.

Éste es un detalle que nos habla aún de la falta de consideración que en general ha arrastrado el arte del siglo XIX y que, en consecuencia, ha acabado afectando también al análisis de este género; detalle que llama la atención, teniendo en cuenta la complejidad que sobrellevó entonces: aparte del abrumador número de efigies que se pintaron, por todo tipo de artistas y con distintas finalidades, hay que añadir la riqueza de propuestas estilísticas, en relación a la multitud de movimientos que se sucedieron en este período. Sin embargo, hay que reconocer igualmente magníficas excepciones, como las relativas al ámbito anglosajón, donde dicho género ha contado siempre con una mayor tradición en su cultivo y estudio: recordemos una institución como la National Portrait Gallery, así como toda su política de exposiciones, centradas en artistas, personajes o temas de este período. Del mismo modo,

podemos señalar una exposición como la titulada *The Swagger Portrait. Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John 1630-1930*, que tuvo lugar en la Tate Gallery de Londres en 1992, mismo año en que se publicó *The English Face*, de David Piper, mientras que el anterior se había editado *The British Portrait 1660-1960*, donde se hacía un repaso general a su historia, centrándose especialmente en el período victoriano.

Si exceptuamos el caso de Inglaterra, se trata de una tendencia general en el mundo occidental, que tiene su correlación también cuando se aborda el retrato en España o Cataluña. A pesar de afirmaciones como las de José Luis Díez -“*género por excelencia durante la pasada centuria [siglo XIX]*”⁸-, lo cierto es que la escasa bibliografía existente al respecto no parece confirmar estas palabras. A diferencia del paisaje o la pintura de historia, el retrato no ha solido suscitar el mismo interés. Durante el primer tercio del siglo XX –y tal y como comentaremos en el capítulo II-, se le dedicaron a este género toda una serie de exposiciones que repasaban diferentes aspectos, aunque la idea de acercarse desde un punto de vista histórico y artístico al heredado del siglo pasado fue algo más bien secundario. Por tanto, a pesar de este esfuerzo, la historiografía dejada no fue abundante, y resultó superficial y sin la objetividad requerida por la proximidad en el tiempo.

La necesidad de una visión actual y profunda sobre este género, y con la distancia que procura el paso de los años, sigue siendo aún una asignatura pendiente. Como quedó bien reflejado en el par de artículos que se le dedicaron en el catálogo de *El retrato español. Del Greco a Picasso* (muestra organizada por el Museo del Prado en el 2004), todavía hoy lo más habitual es acercarse de una manera sucinta y superficial al retrato del siglo XIX, sin posibilidad de englobar todos sus aspectos (otro artículo fundamental es el de Victoria E. Bonet, “El retrato decimonónico y la pintura de Francisco Domingo”, escrito para el catálogo organizado por Bancaja sobre *Francisco Domingo* (1994)). No obstante, hemos de ser justos y reconocer que desde el año 2000 se le ha empezado a dedicar una mayor atención, como lo demuestran los catálogos de exposiciones como *El retrato elegante* de Francisco Javier Pérez Rojas (2000) o *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla* (2007); mientras que el de la muestra itinerante *Retratos de la Belle Époque* (2011) pretendía ubicarlo dentro del contexto internacional de la época.

En relación a la bibliografía sobre el Simbolismo, si bien es cierto que los estudios a nivel general y en algunos países han crecido considerablemente en los últimos años, no hallamos un reflejo parecido en Cataluña, pero sobre todo en España. Respecto a Cataluña,

⁸ DÍEZ, J. L., “El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 323.

existe un mayor número de estudios (consultados en gran parte con motivo de los trabajos de investigación de segundo curso de doctorado). Esto es fácilmente comprensible si tenemos en cuenta que, por un lado, el Simbolismo tuvo un mayor impacto en Cataluña que en el resto de España; y por otro, que éste se manifestó dentro del movimiento más genérico del Modernismo, una de las grandes hitos del arte catalán en su historia, como así se ha ido reconociendo finalmente desde los años 60⁹. De hecho, hoy día se trata de uno de los movimientos más promovidos y protegidos desde las instituciones, no siempre con finalidades académicas, más bien turísticas que, no obstante, han repercutido a veces de manera colateral y positiva en la protección de este patrimonio así como en su estudio. De este modo, a partir de la bibliografía existente sobre Modernismo, hemos podido inferir gran parte de la relativa al Simbolismo.

Lo cierto es que una de las primeras exposiciones (incluso a nivel internacional) dedicadas estrictamente al Simbolismo tuvo lugar aquí, titulada *Simbolisme a Catalunya* y comisariada por Eliseu Trenc en el año 1983 para el Museu d'Art de Sabadell. A pesar de un catálogo de reducidas dimensiones –más simbólico que otra cosa-, se avanzó unos cuantos años a la que tuvo lugar sobre España en 1997, *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, organizada por Francisco Calvo Serraller para la Fundación Mapfre de Madrid. Sin embargo, si desde entonces se han multiplicado las propuestas para estudiar el Simbolismo como un fenómeno con personalidad propia en diferentes países, no ha habido una respuesta similar desde Cataluña ni España. En este sentido, la única gran excepción ha sido el libro de Lola Caparrós *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo* (1999), que intentó reunir todos los artistas, obras y géneros de una forma enciclopédica, siempre discutible por sus pretensiones generalistas, pero que constituye un importante punto de partida para su estudio.

A pesar de querer centrarnos en la repercusión específica de este movimiento en Cataluña, como acabamos de ver en los dos últimos libros anteriores nos hemos visto en la obligación de consultar por igual la bibliografía sobre la situación del Simbolismo en España, cuestión muy espinosa debido al eclecticismo con que esta poética se desarrolló simultáneamente con otras. Para ello, hemos consultado ensayos y catálogos de exposiciones dedicadas al Regionalismo o la Generación del 98, aparte del Modernismo ya mencionado, es decir: toda una terminología local que nos habla igualmente de su especificidad, lo que

⁹ Recordemos al respecto las exposiciones pioneras *Exposición de artes suntuarias del Modernismo barcelonés*, celebrada en el Palacio de la Virreina en 1964, y *El Modernismo en España*, que tuvo lugar en el Casón del Buen Retiro en Madrid y en el Museu d'Art Modern de Barcelona, entre 1969 y 1970.

dificulta en alto grado el estudio de este movimiento. Ello es visible en los títulos de esta bibliografía: *Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española (1880-1918)*; *Plástica y texto en torno al 98*; *La mirada complacida y la mirada inquieta. La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*; *La mirada del 98. Arte y Literatura en la Edad de Plata...* En ocasiones, ha sido curioso constatar cómo se ha minimizado la importancia del arte hecho en Cataluña dentro del contexto español, cuando en aquellos momentos constituyó uno de los centros más renovadores: como hemos señalado anteriormente, algunos de los principales artistas relacionados con el Simbolismo español fueron catalanes o desarrollaron su obra en Barcelona (Picasso, Néstor), lo que hace reafirmar aún más la relevancia de Cataluña dentro del movimiento.

Así pues, a través de los estados de la cuestión sobre el retrato (en el siglo XIX) y el Simbolismo (especialmente en Cataluña), nos encontramos ante una bibliografía escasa y superficial, y en el segundo caso además confusa por su relación con otra terminología artística como el Modernismo, el Regionalismo o la Generación del 98.

Planteado esto, llegaba el momento de repasar la bibliografía existente sobre el tema de la tesis, esto es, el (auto) retrato en el Simbolismo. La situación anterior de apatía se potenciaba aún más al ir cercando el trabajo de campo, no existiendo prácticamente ninguna investigación al respecto, salvo alguna importante excepción, como señalaremos más tarde. Es cierto que algunas exposiciones han tratado el retrato en el período finisecular, como el mencionado catálogo de *Retratos de la Belle Époque* o *Facing the modern. The portrait in Vienna 1900*, ésta última organizada por la National Gallery de Londres en el 2013. Sin embargo, si bien tangencialmente se abordaban aspectos ligados con nuestra tesis, no resultaba prioritario en ellas el acercamiento a este género desde el punto de vista del Simbolismo.

Desde otro lado, es decir, la presencia del retrato en los catálogos o ensayos sobre el Simbolismo, su presencia ha acostumbrado a ser algo muy puntual, y no ha solido haber ninguna reflexión por preguntarse sobre una naturaleza específica de este género dentro de este movimiento. De hecho, las escasas excepciones que podemos destacar son artículos o capítulos. Tal vez el único texto que ostente abiertamente en su mismo título las palabras “retrato” y “Simbolismo” sea “The Melancholy of Everything Finished. Portraiture in German Symbolism” de Annette Dorgerloh, escrito para el catálogo de la exposición *Kingdom of the soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*. Así mismo, Lola Caparrós, en el libro anteriormente mencionado, le dedicó un capítulo, mientras que Jean-David Jumeau-Lafond apuntó interesantes sugerencias en diversos artículos (“Paysage et/ou portrait symboliste: une

question de sens?”, “Lucien Lévy-Dhurmer. Portrait de Georges Rodenbach. Portrait ou paysage?” y “Fernand Khnopff. Portrait de Marie Monnom. Le cercle d’or”). En este sentido, y a diferencia de otros movimientos como los de época moderna, con ello se confirmaba que el retrato aún no había sido estudiado como género con características propias dentro de este movimiento; a lo sumo, aparecían mencionados ejemplos y se apuntaba algún rasgo de forma vaga, en el repaso general que se hacía a la historia del género a lo largo del siglo XIX, o incluso en los orígenes del retrato en el siglo pasado.

De todas formas, el creciente interés hacia el movimiento y la proliferación de exposiciones, tesis y publicaciones en torno al mismo ha ido provocando que poco a poco vayan surgiendo nuevas líneas de investigación. El paisaje ha sido, pues, el primero de los géneros tradicionales del arte en ser revisitado bajo el espíritu del Simbolismo, como demostraron las exposiciones (y respectivos catálogos) *Un país ideal. El paisatge simbolista a França* (2006) y *De van Gogh à Kandinsky. Le paysage symboliste en Europe, 1880-1910* (2012), así como el artículo anteriormente mencionado de Jumeau-Lafond. Consideramos, pues, que el retrato, o sobre todo el autorretrato, podrían ser uno de los siguientes en convertirse en el nuevo foco de atención, como veremos a continuación.

A diferencia de lo que sucedía en el retrato en general, es cierto que ha habido una mayor reflexión sobre la autorrepresentación, o mejor dicho sobre la figura del artista, probablemente por la atracción que siempre ha provocado y porque fue entonces cuando se gestó el precedente más directo del creador contemporáneo. Así mismo, la naturaleza subjetiva e individualista del Simbolismo podía justificar mejor esta bibliografía más abundante, al conducir dichos temas a hablar finalmente del artista.

Antes de tocar la que se circunscribe estrictamente a nuestra época, es necesario tener en cuenta una serie de obras de carácter más general, que directa o indirectamente abordan cuestiones que nos afectan por igual: en ese sentido, destaca el ya clásico *Les peintres et l'autportrait* (1984) de Pascal Bonafoux, especie de catálogo de los rasgos más distintivos de este género, a la vez que recorrido histórico intermitente. Este ensayo convirtió a su autor en uno de los grandes especialistas en este tema, como ha ido demostrando en publicaciones posteriores como *Moi! Autoportraits du XXe siècle* (2004), ya centrado en el siglo XX. De la misma forma, existen igualmente otros acercamientos al autorretrato de épocas anteriores, como en el interesante que Susann Waldmann hizo de la España barroca en *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española* (1995).

Las investigaciones centradas en la imagen del artista a través del autorretrato han sido últimamente el tema principal de algunas exposiciones (por ejemplo, *Self-Portrait: Renaissance to Contemporary*, que tuvo lugar en la National Portrait Gallery de Londres en el 2005), pero sobre todo, de tesis. Por ejemplo, de cara a nuestro estudio hemos leído algunas de ellas, como *Autorretrato, arte y mujer*, tesis de Sandra Escohotado por la Universidad Complutense de Madrid del 2002, donde se analizaban sus características desde el punto de vista del género, si bien sus reflexiones podían extrapolarse por igual más allá de este análisis estricto. En cambio, desde un punto de vista más histórico y ligado con Portugal hemos consultado *A trajetória do auto-retrato pintado na história da arte em Portugal: da emergência à afirmação do género, na contemporaneidade, 1470-1975*, tesis defendida por Maria Emília Vaz Pacheco en el 2015 por la Universidad de Lisboa y que, como indica su título, efectuaba un recorrido por la historia de este género en el arte portugués. Evidentemente, existen más tesis, como *Autorretrato y autorrepresentación: territorio de experimentación y cambio de paradigma en el siglo XX*, de María Isabel Gallis Pereira y presentada en la Universitat Politècnica de Valencia en el 2011, que no se han leído porque su cronología y contenidos se escapaban de nuestra investigación, pero que subrayan el interés que sigue provocando el autorretrato, incluso a veces más que el retrato propiamente dicho.

Sin embargo, en muchas ocasiones nos encontramos referencias que, más que al autorretrato propiamente dicho, nos hablan de la figura del artista. Las publicaciones existentes en torno al creador en el siglo XIX han solido ser frecuentes, especialmente en los últimos años. En general, dichas aproximaciones suelen ser más históricas y/o sociológicas, analizando su evolución hasta llegar al período finisecular –y, por tanto, aludiendo igualmente a artistas relacionados con el Simbolismo-. Es a partir de ahí que su imagen –en la mayor parte de los casos se trata de un autorretrato, o del retrato hecho al compañero artista-, hacía acto de presencia y se podía extraer información de cara a nuestra investigación. Fruto de ese interés ha sido la aparición de ensayos centrados en esa construcción del artista moderno a partir de su imagen. En este sentido, queremos destacar *La vie d'artiste au XIXe siècle* (2007) de Anne Martin-Fugier o *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX* (2007) de Esperanza Guillén. Pero así mismo podemos destacar catálogos de exposiciones recientes que, en su revisión historicista, acababan finalmente por llegar al período finisecular: *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century* (2006), cuyos textos eran ricos en aportaciones e interpretaciones; *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIXe siècle* (2012), muy centrado en casos específicos franceses del siglo XIX, no tanto de finales del período; mientras que en este mismo 2015 han

tenido lugar dos, *KünstlerBilder: Inszenierung und Tradition im 19. Jahrhundert*, en la Neue Pinakothek de Múnich, y *Autoportraits. Chefs-d'oeuvre de la collection du musée d'Orsay*, presentada en Nancy a partir de una selección de los fondos del Musée d'Orsay: si el catálogo de la primera no hemos podido consultarlo por estar escrito en alemán, en el caso de la segunda dio pie a una publicación con un texto introductorio pobre, de carácter demasiado divulgativo, abordándose por tanto aspectos generales del autorretrato en su historia –sobre todo en la época moderna, una vez más, y que podrían hallarse en cualquier otro estudio general sobre el género–, perdiéndose la ocasión para profundizar en su complejidad en aquel siglo y reivindicar su propia idiosincrasia. Respecto a España, es curioso señalar la presencia de dos catálogos de exposición centrados precisamente en este tema: se trata de *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso. Primera parte* (1991) y de *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado* (1997). Lamentablemente, el repaso general del género a lo largo del siglo XIX no tiene como consecuencia ningún tipo de reflexión en relación al Simbolismo.

Una vez expuestos estos libros más genéricos sobre el autorretrato en el siglo XIX, plantaremos a continuación y exclusivamente el estado de la cuestión sobre el autorretrato en el Simbolismo. Aparte de las referencias que pudieran encontrarse en las publicaciones y tesis anteriores, del mismo modo que hemos inferido contenidos en los libros que analizaban la figura del artista, al llegar al Simbolismo estas aproximaciones se cargaban de un componente más psicológico o subjetivo, reconociendo así la importancia del papel desempeñado por el creador, pero desde la introspección. En este sentido, la exposición *Lost Paradise. Symboliste Europe*, que tuvo lugar en el Montreal Museum of Fine Arts en 1995 y dirigida por Jean Clair, ha sentado importantes precedentes. A su mismo comisario se le debe uno de los textos introductorios del catálogo, que precisamente trataba este tema, “The Self beyond Recovery”; texto que podía complementarse con el de Dario Gamboni, “Of Oneself”, “To Oneself”: Symbolism, Individualism and Communication”, presente igualmente en esta publicación de referencia. Así mismo, ambos textos servían para ilustrar una sección de la exposición, donde se presentaba a los artistas mediante fotografías y autorretratos. En efecto, esta tendencia ha sido seguida *a posteriori* –es decir, recientemente– a la hora de diseñar los diferentes espacios de exposiciones sobre Simbolismo, e incluso para los textos de los respectivos catálogos. De este modo, ha sido habitual la inclusión de una parte, generalmente introductoria, dedicada a los protagonistas del movimiento, a los mismos creadores, a través de autorretratos o imágenes dejadas por otros colegas suyos. Podemos recordar los siguientes que, en el caso de

haber sido acompañados de textos, han sido en sentido estricto, aparte de los de la muestra anterior, las publicaciones fundamentales en nuestro estado de la cuestión.

Una de las primeras muestras en las que el artista y su figura acapararon una presencia destacable fue *Decadence. In morbid colours: Art and the idea of Decadence in the Bohemian lands 1880-1914*, que tuvo lugar en Praga en el 2009. Su responsable, Otto M. Urban, dispuso el conjunto de obras expuestas en torno a cuatro ejes, uno de ellos precisamente dedicado al artista finisecular. Su correspondencia en el catálogo llevaba el título de “Sullen, Debauche, Morose”, donde se ilustraban y se comentaban diferentes ejemplos, desde un punto de vista que insistía en la decadencia.

Forever Young! Poland and its Art around 1900, fue una exposición celebrada en el Muzeum Narodowe de Cracovia en el 2013, cuyo primer apartado estaba focalizado precisamente en torno a los artistas y sus modelos. En el catálogo publicado, simplemente se reproducían las imágenes exhibidas, sin venir acompañadas de un texto que abordara el tema, pero al menos se reconocía el peso del autorretrato en el Simbolismo polaco, algo que se ha podido confirmar en el decurso de esta investigación. Con todo, en la guía de mano que servía para seguir la visita, sí que aparecía un minitexto firmado por Krystyna Kulig-Janarek, titulado “Artists’ Self-portraits”, donde se explicaba muy sucintamente cada una de las obras expuestas, incidiendo en el carácter psicológico de las mismas.

Ese mismo año, pero en Austria tuvo lugar en el Belvedere de Viena la exposición *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, cuyo catálogo dio pie a un texto de Harald Jurkovič, “Aura and Horror. Essay on the Typology of the Self-Portrait in Symbolist Painting”, probablemente uno de los más relevantes por diferentes motivos. En primer lugar, porque en su mismo título se explicitaba claramente y por primera vez el objeto de estudio: “autorretrato” y “Simbolismo pictórico”. En segundo lugar, se reconocía la importancia del autorretrato y del ego en el contexto del arte austríaco del *fin-de-siglo*. Y en tercer lugar, porque apuntaba algunos puntos clave, como la importancia de la psicología, de la religión o de la mirada, todo ello abordado con una profundidad reconcentrada, inusual en este tipo de artículos, generalmente por motivos de extensión. Curiosamente, ese mismo año se celebró la ya mencionada exposición *Facing the modern*, que abordaba el retrato vienés desde diferentes perspectivas, de manera que algunos de los textos reconocían el peso del autorretrato en ese conjunto, como “Klimt, Schiele and Schönberg: Self Portraits” de Gemma Blackshaw, y “Women Artists and Portraiture in Vienna 1900” de Julie M. Johnson. En cierta manera, complementaban el artículo anterior.

De este 2015, destaca *The Magic North. Finnish and Norwegian Art around 1900*, exposición itinerante entre el Ateneum de Helsinki y el Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design de Oslo, centrada en consecuencia en ciertos aspectos del Simbolismo en Finlandia y Noruega. En su catálogo, aparecía el texto “Artist Portraits: The Art of Seeing Beyond”, de Vibeke Waallann Hansen, que insinuaba algunos puntos fundamentales –el artista visionario, la transformación del género entonces, la mirada, el retrato doble-, aunque lamentablemente sin poder ser desarrollados con profundidad, una vez más motivado por la extensión requerida para este tipo de publicaciones.

Aparte de estas exposiciones, queremos destacar también otro tipo de textos que incidían en la figura del artista finisecular, especialmente a partir de esta subjetividad e introspección, y cuyo origen hay que buscarlo una vez más en tesis doctorales. El primero sería *Narciso Fin de Siglo* de Manuel Segade (2008) que, como indica en su mismo título, quería plantear este período desde el narcisismo, de tal manera que el creador ocupaba una posición privilegiada en dicho estudio, abordado desde las artes plásticas, el pensamiento, la literatura, o simplemente desde una visión de la vida como puesta en escena. Sin embargo, la investigación con la que más puntos de contacto mantiene nuestra tesis es, sin lugar a dudas, *Ideal and disintegration. Dynamics of the self and art at the fin-de-siècle*, tesis presentada por Marja Lahelma por la University of Helsinki el 2014.

Del mismo modo que nosotros, Lahelma pretendió estudiar también la naturaleza diferencial del autorretrato en el Simbolismo y el papel que jugó en la transición entre el arte del siglo XIX y las vanguardias. Por este motivo, se planteó por qué había sido ninguneado y aún no había sido estudiado con profundidad

“One reason why self-portraiture of this period has been somewhat neglected as a subject for research might be its entanglement with the concept of ‘likeness’. The representation of ‘likeness’ has been considered the most important task of portraiture right from its beginning as an independent genre of art. Being so closely tied with imitation of nature it has not been viewed as particularly ‘modern’, and it does not very well fit the story of modern art as a consistent progression which culminates in ‘pure abstraction’. However, [...], this conception of the development of art is very limited, and it fails to take into account the fascinating and truly radical ways that fin-de-siècle art is related to the new conceptions of art and selfhood”¹⁰.

¹⁰ LAHELMA, M., *Ideal and disintegration. Dynamics of the self and art at the fin-de-siècle*, Helsinki, University of Helsinki, 2014 (tesis doctoral inédita), p. 82.

Por lo tanto, igual que nosotros se apercibió de la tensión provocada por la concepción clásica y tradicional de la retratística, que descansaba en la mimesis, y tal y como empezaba a entrar en crisis a finales del siglo XIX. El embrión de todo ello habría que buscarlo en la subjetividad e introspección del movimiento simbolista, por lo que coincidimos con Lahelma.

Y si bien ambas tesis mantienen muchos puntos e ideas en común, es cierto igualmente que la metodología y enfoque empleados han sido divergentes. Así, la historiadora finlandesa ha preferido centrarse en unas obras muy concretas del arte de su país, a partir de las cuales ir desgranando temas ligados más con la estética y el pensamiento, yendo de lo particular a lo general. Ello le ha permitido profundizar mucho más que nosotros en ciertos aspectos, si bien creemos que la visión proporcionada es sesgada, por centrarse en autorretratos finlandeses, de modo que no siempre se pueden hacer extensibles ciertas cuestiones al autorretrato en el Simbolismo de cualquier parte. En nuestro caso, en cambio, hemos preferido abordar aspectos más generales, yendo de lo general a lo particular, centrándonos especialmente y a veces en ejemplos relevantes del Simbolismo en Cataluña, si se daba el caso. En este sentido, el objetivo de querer aportar unas claves comunes ha hecho que hayamos diversificado las disciplinas tratadas, de manera que los enfoques han ido variando según cada apartado, aunque siempre prevaleciendo el propio de la historia del arte, viendo los resultados iconográficos y estilísticos.

Para acabar, volver a recordar que hemos intentado ser lo más exhaustivos posibles en el estudio de esta bibliografía, si bien por otro lado somos conscientes de la imposibilidad de abordarlo todo, por la amplitud no sólo del tema principal, sino también por el campo de estudio –geográfico, interdisciplinar- tocado. De esta forma, lecturas que hubieran podido aportar algún tipo de información, como *Face à Face. Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Île-de-France* (París, Somogy, 1998) o *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographem im Dialog mit sich selbst. L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image* (Berlín, Akademie der Künste-Benteli Verlag, 1985), por mencionar sólo un par, fueron descubiertas en el último momento. Así pues, quedan a la espera de ser consultadas en un futuro.

F. Aportaciones propias al estudio

Durante el decurso de estos años de investigación, hemos dejado constancia de los resultados obtenidos mediante clases y conferencias, así como publicaciones diversas en forma también de artículos o comunicaciones en congresos, lamentablemente en algunos casos aún pendientes de pasar por la imprenta. Se trata de los siguientes: “Los retratistas del

alma. La incidencia del movimiento simbolista en el género del retrato en Cataluña y España”, en *XV CEHA “Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)”* (Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2008 (2004); “Buscando el Yo con los ojos del alma. Una reflexión sobre la situación del autorretrato pictórico en Cataluña durante el movimiento simbolista y su posición en el contexto europeo (1890-1910)”, en *XVI CEHA “La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura”* (Las Palmas de Gran Canaria, Anroat Ediciones, 2006); “Entre la atracción y el rechazo: el género del retrato visto por los artistas simbolistas”, en *XII Coloquio de Arte Aragonés “El Arte del Siglo XX”* (Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”-Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009 (2006); “(Auto) Retrat emmascarat de Santiago Rusiñol: *Figura femenina* (1894) i el pintor emmirallat”, en *Col·loqui Internacional “Santiago Rusiñol, del Modernisme al Noucentisme* (Barcelona y Sitges, Institut d’Estudis Catalans, 2007, pendiente de publicación); “La imatge dels creadors”, en el catálogo de la exposición *Barcelona 1900* (Ámsterdam, Van Gogh Museum-Mercatorfonds, 2007), co-escrito con mi directora de tesis, Teresa-M. Sala; “Una visión finisecular sobre el *doppelgänger*: El tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista”, en *Congreso Internacional “Imagen y Apariencia”* (Murcia, Editum, 2009 (2008); “Retratos para una vida bohemia. La imagen del artista bohemio en Cataluña bajo el movimiento simbolista”, en *XVIII CEHA “Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia”* (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012 (2010); “Altars of the Self: the influence of religion on the self-portrait and the image of artist at the age of Symbolism”, en *International Symposium on Fin-de-siècle Symbolism “Between Light and Darkness”* (Helsinki, Ateneum, 2010, pendiente de publicación); “Pols de papallona. La influència de Whistler en el retrat modernista català”, en *Congress “ModernArt.Cat”* (Londres, Queen Mary University of London-The Centre for Catalan Studies (Institut Ramon Llull), 2011, pendiente de publicación); “Jugando al escondite: la consideración del retrato en el Simbolismo a través de los Salones Rosa+Cruz”, en *VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte* (Madrid, Universidad Complutense, 2014, pendiente de publicación); “Les ruïnes de la memòria. El pas del temps i els autoretrats de pintors a l’època simbolista”, en *IX Col·loqui Internacional Verdaguer “1714. Del conflicte a la història i el mite, la literatura i l’art* (Barcelona, Vic i Folgueroles, Institut d’Estudis Catalans, 2014, pendiente de publicación); y “Autorretrato fundido en negro. Actitudes ante la muerte a través del autorretrato y la imagen del artista en el Simbolismo”, en *Simposio Reflexiones sobre el Gusto III “Eros y Thanatos”* (Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, pendiente de publicación).

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL (AUTO) RETRATO

Entre las cuestiones de estudio de esta tesis, probablemente la más relevante sea la que afecte a una de las partes de su enunciado, es decir, al término “retrato”. El propósito de las páginas que vienen a continuación es dilucidar su etimología así como las múltiples definiciones que ha suscitado a lo largo del tiempo (definiciones que, en sí mismas, no dejan de ser interpretaciones), y más en concreto en la época que estudiamos: el siglo XIX y en el Simbolismo. El retrato se ha caracterizado por ser uno de los géneros más estables de la historia del arte, sin que necesariamente hubiera tenido que anclarse en el más absoluto estatismo. Se hace necesario por tanto una revisión de sus características más clásicas y fundamentales y la consideración que ha suscitado durante siglos, para así ver cómo llegó a la época que estudiamos y comprender su situación durante el siglo XIX y, sobre todo, entre los pintores afines al Simbolismo. Como se podrá observar, las referencias y ejemplos que estudiamos pertenecen a todas las épocas y geografías, aunque siempre que se ha podido nos hemos inclinado por el período que estudiamos, así como por Cataluña.

El objetivo final es realizar una reflexión sobre lo que los pintores influidos por el Simbolismo entendieron por retrato (y siempre que ha sido posible, el autorretrato), y cuáles fueron sus consecuencias más significativas.

I. 1 El término “retrato”: etimología y antecedentes de un género

“Retrato” en castellano, *retrat* en catalán, *ritratto* en italiano; *portrait* en inglés y francés, *porträt* en alemán... Pese al cambio de idioma y de ligeras variaciones en su

escritura, cuando usamos este término nos referimos a lo mismo y con unas raíces compartidas que proceden del mundo de la antigüedad latina. Su origen general parece que proviene de la expresión *contra facere*, que significa “sacar o extraer una imagen exacta de la realidad”. Más en concreto, en los tres primeros casos derivados de *re-trahere*; y en los tres últimos, de *pro-trahere*, insisten en la misma idea de “sacar fuera” o “de recuperar la imagen de la realidad”¹¹. Como vemos, desde su misma concepción el retrato ha venido marcado por su dependencia de una realidad, base sobre la que se han articulado las definiciones que han ido apareciendo a lo largo de la historia y en diferentes culturas.

Pero antes de llegar a dicho término, hubo otros que lo precedieron con la intención de referirse a lo mismo: desde la palabra griega *éidolon* -“que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato”-, hasta la latina *imago*, mascarilla de cera usada por los griegos antiguos cuando alguien fallecía¹²; o *persona*, que significa “máscara”¹³.

Como hemos visto, el hecho diferencial de “retrato” fue la “mímesis”, que ha sido siempre el bastión con el que se ha solido definir este vocablo. Pero uno se puede preguntar: -“imitar... ¿qué?”-. En Italia se diferenciaba entre *imitare*, que hacía referencia a la imitación intelectual, y *ritrarre*, que era la imitación mecánica de los rasgos externos. Desde el principio, un buen retrato tenía que poseer ambos elementos, ya que concernían al alma y al cuerpo del modelo.

Por otro lado, fue en la época moderna cuando apareció dicho vocablo en lengua castellana. Su introducción pudo deberse a la traducción que el poeta Juan Boscán hizo en 1534 de *El cortesano* de Baldassare Castiglione; aunque tal vez fuera obra de otros escritores, como Gonzalo Fernández de Oviedo, que tras varios años en Italia lo habrían importado a la Península Ibérica. Desde entonces, se difundiría rápidamente a través de obras populares, como *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía, donde se recordaba que los antiguos romanos solían llevar sellos con sus “*retractos*”¹⁴.

En relación al “autorretrato”, nos remitimos a lo ya dicho para conocer su etimología, si bien con el añadido del prefijo “auto”, de manera que podría traducirse como “hacer revivir a uno mismo, hacerse visible”¹⁵. Su aparición es mucho más tardía que la de la palabra

¹¹ ZUFFI, S. (dir.), *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid-Milán, Electa, 2000, p. 7.

¹² MARTÍNEZ-ARTERO, R., *El retrato. Del sujeto en el retrato*, [Barcelona], Montesinos, 2004, pp. 33-34, nota nº 13.

¹³ SORLIN, P., *Persona. Du portrait en peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 9.

¹⁴ FALOMIR, M., “Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 79.

¹⁵ AZARA, P., “I. Introducció. La imatge i la mort: Autoretrats tardans”, en *L’última mirada*, Barcelona, MACBA-Lunwerg, 1997, p. 9; y AMORÓS, L., *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac, 2005, p. 369.

“retrato”, ya que se sabe que aún no existía en España en el siglo XVII¹⁶. Habría que esperar un par de siglos más adelante, en sintonía con el culto al individuo propugnado desde la sociedad decimonónica¹⁷. Incluso si revisamos los catálogos de exposiciones de esta centuria, podemos advertir que para referirse a “autorretrato” se empleaban aún expresiones como “retrato del autor”, “retrato del artista” o “retrato de mí mismo”¹⁸, lo que confirma que todavía no se había dado con la que sería la expresión definitiva: “autorretrato”.

I. 2 Retrato del Señor/a Quién:

definición de un género ambiguo

Definir un género como el retrato es una tarea ardua, como se ha venido reconociendo a través de los numerosos estudios que se le han dedicado —y que se le dedicarán—. Pilar Pedraza ya reconoció que *“probablemente de todos los géneros reconocibles en la pintura, el retrato sea uno de los más sometidos a diversos condicionamientos sociales, ideológicos y personales; todos ellos inextricablemente enlazados al someterse unos al albedrío de otros”*¹⁹. Algo que años más tarde acabó ratificando Javier Portús, en uno de los textos que escribió para el catálogo de la exposición *El retrato español*, al advertir que éste era un género *“donde convergen numerosas ideas, significados y experiencias, tanto artísticas como extraartísticas”*²⁰. Efectivamente, el retrato alude a cuestiones no sólo artísticas, sino de otros órdenes, como ya iremos viendo; pero a la vez, se puede imbuir del carácter estético más general posible, tal y como exclamó el filósofo alemán Hegel al percibir que la Pintura se confundía con el Retrato, pues fue éste el que desde su origen definió a la Pintura, como relata el mito fundacional de la hija del alfarero Dibutades recogido por Plinio²¹.

Hasta el siglo XVIII, parece que dicho término se usaba por igual para personas, animales o espacios, ya que prácticamente era un sinónimo de descripción, y lo importante era

¹⁶ CIVIL, P., “Autoportraits dans l’art espagnol du siècle d’or: pratiques et fonctions”, en *L’autoportrait en Espagne. Litterature & Peinture. Actes du IVe Colloque International d’Aix-en-Provence (6-7-8 Décembre 1990) (Études Hispaniques N° 19)*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1992, p. 71.

¹⁷ DUMAS, A., “Self-portraits”, en *1900: Art at the crossroads*, Londres-Nueva York, Royal Academy Publications-Harry N. Abrams, 2000, p. 322.

¹⁸ De todo esto tomó nota RINCÓN, W., “El autorretrato: ensayo de una teoría”, en *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre-Vida, 1991, p. 27.

¹⁹ Cit. en BONET, V. E., “El retrato decimonónico y la pintura de Francisco Domingo”, en *Francisco Domingo*, Valencia, Bancaja, 1994, p. 104.

²⁰ PORTÚS, J., “Varia fortuna del retrato en España”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 19.

²¹ BONAFIX, P. (dir.), *Moi! Autoportraits du XXe siècle*, París-Milán, Musée du Luxembourg-Skira, 2004, p. 24.

más bien la identificación que la identidad del sujeto²². Así, se sabe que Villard de Honnecourt, en la época medieval, hablaba de “retratos de animales”. En el siglo XVII, André Felibien, amigo de Poussin, fue quien lo restringió por primera vez para la representación de ciertas personas, mientras que “figura” era el término usado para los animales y “representación”, para vegetales y minerales. Esto ponía de relieve el punto de vista antropocéntrico de la edad moderna, de manera que comenzaba a reconocerse la individualización para los seres humanos²³. De hecho, en inglés se puede advertir un matiz adicional entre *portrait*, más general y aplicado a la simple descripción de algo, y *portraiture*, que se referiría al arte de retratar gente²⁴. De cualquier forma, en lo esencial siempre ha prevalecido una base humana.

Visto esto, si tuviéramos que escoger una palabra que definiera algo tan aparentemente fácil (pero infinitamente complejo en el fondo) como qué es un retrato, posiblemente, la respuesta acabaría formulándose como una nueva pregunta: “*Quién es*”. Este interrogativo es quizás el término que mejor resuma la esencia de este género, el cual se ha sustentado tradicionalmente en torno a dos criterios: la voluntad consciente del artista de dejar testimonio de la existencia de alguien, y que esa persona fuera reconocible bajo unos rasgos concretos, individualizadores, ante el que inquirimos con esa pregunta encabezada por el “*quién es*” de antes. A ello habría que añadir la intención del pintor, así como el consentimiento (o parte del mismo) por el modelo²⁵.

La necesidad de esa personificación, como mínimo física, ha hecho del retrato uno de los géneros artísticos más realistas entre todos los existentes. El retratista catalán Josep Galofre, en su tratado *El artista en Italia, y demás países de Europa*, reconocía en 1851 que “*por mucho que se diga y explique, entra en el retrato mas la naturaleza que en otros géneros del Arte*”, siendo “*el género imitador por excelencia*”²⁶. Efectivamente, la mimesis, esa imitación de la realidad, ha sido su pilar fundamental y el que diferencia al retrato de otros

²² WOODALL, J. (ed.), *Portraiture. Facing the subject*, Manchester-Nueva York, Manchester University Press, 1997, pp. 16 y 17; y AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 149 y 150.

²³ SCHNEIDER, N., *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*, Colonia, Taschen, 1999, pp. 10-11. De todas formas, a pesar de esa progresiva delimitación, en el siglo XIX el *Diccionario de la Academia Española* aún ofrecía una definición de retrato aplicable a “*la figura de una persona ó animal*”. Vid. AVILÉS, Á., *El retrato. Conferencias pronunciadas en el Círculo de Bellas Artes*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1886 (1880), pp. 3-5.

²⁴ SOUSSLOFF, C. M., *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham-Londres, Duke University Press, 2006, p. 5.

²⁵ Algunos de estos parámetros clásicos los dan FRANCASTEL, P. y G., *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1995 (1978), pp. 13 y 15.

²⁶ GALOFRE, J., *El artista en Italia, y demás países de Europa*, Madrid, Imprenta de L. García, 1851, p. 117.

temas en el arte y que lo convierte en único²⁷; es, por lo tanto, un género denotativo, ya que se refiere a alguien real, concreto, y que lo identifica y distingue de otros de su especie. Por este motivo, la existencia de un referente previo, de un modelo, ha llevado a hablar de fidelidad o, al menos, de apariencia, que permitiría que perdurase esa imitación más allá del tiempo y del espacio en que fue capturada.

A este respecto, y partiendo de la teoría de la semiótica, Shearer West aplica los conceptos de “icono”, “índice” y “símbolo” al retrato (y siempre con este componente mimético en mente). Así, el icono se considera igual que lo que representa, está a su misma altura²⁸; el índice se basa en algún tipo de relación entre el retrato y su modelo, fuera de su representación (el acto de posar, la necesidad de ese momento de contacto para que fuera posible el resultado final); y el símbolo es un signo aparentemente arbitrario pero que por convenciones sociales está ligado al modelo en particular. Un retrato poseería, por lo tanto, rasgos de las tres categorías²⁹, si bien a veces se ha llegado a confundir la realidad del objeto – el retrato- con el de su modelo –la persona-, jugando a su suplantación (el caso de los iconos bizantinos³⁰, por ejemplo). La consideración más habitual a día de hoy en el mundo occidental, empero, sería la del retrato como símbolo. De hecho, en la época de los primitivos flamencos (justo cuando el retrato empezó a alcanzar sus primeras cotas de realismo), en la parte frontal de algunos de estas imágenes empezaron a aparecer inscripciones, que ponían en entredicho esa capacidad ilusionista del retrato. Con ellas, se remarcaba que no dejaban de ser al fin y al cabo una representación bidimensional de un objeto, señalando así las diferencias³¹.

Todo ello ha llevado a la consideración de que el objetivo final era la búsqueda de la verdad³², que en el retrato descansaría en la identidad del sujeto, identidad que, en la mayoría de los casos, acababa centrándose en la captación del rostro o del busto³³. Mediante esta metonimia –identificar a todo un sujeto mediante una parte del cuerpo- se ponía de relieve otra vez la serie de convenciones a que obedecía este género y su distanciamiento respecto a ese aparente realismo. Como ya advirtió Simmel, la cara impone un principio de orden y es un

²⁷ El historiador del arte Jacob Burckhardt consideraba el retrato la más afortunada de las artes basadas en la representación, por su capacidad mimética. Vid. SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 28.

²⁸ La literatura de la época moderna consideraba el retrato como “*re-presentación*” o duplicación de la persona. Vid. PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 19.

²⁹ WEST, S., *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 41.

³⁰ SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 122: esta autora subraya que, a diferencia de otros géneros, el retrato y su capacidad ilusionista tiene el poder de llevar al espectador de pensar que “está pintado” a la acción compleja de “veo otro”.

³¹ WARNER, M., *Portrait Painting*, Oxford, Phaidon, 1979, p. 30.

³² Citando a Jacques Aumont, el retrato, en cualquiera de sus formas, “*tiene siempre relación con la verdad*”. MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 15.

³³ “*Parece ser que fueron los romanos quienes inventaron el busto, genial abominación, crimen fatal y maravilloso, atroz carnicería*”. GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 73.

delimitador en que todos sus rasgos, incluido el más nimio defecto, es rico en información sobre esa persona³⁴.

El componente de la apariencia física siempre ha sido el motor que ha impulsado al retrato, en parte por algunas de las funciones que ha desempeñado a lo largo de la historia: su artísticidad siempre ha ido aparejada con un uso no meramente decorativo, sino representativo y documental. Aunque hemos de recordar que, al fin y al cabo, la razón principal que motivó su nacimiento fue el sentimiento de vanidad puramente humano, de perpetuar la presencia de uno más allá de la muerte.

En casi todos los períodos del arte ha sido cultivado –salvo en aquellas etapas donde la iconoclastia religiosa lo impedía-, en ocasiones con una finalidad diferente a la puramente artística. En el fondo, su carácter sustitutivo se ha empleado con fines dinásticos, conmemorativos, judiciales o propagandísticos, si bien en sus orígenes era el privilegio al que podían acceder unos pocos, símbolo de poder que venía determinado por la jerarquía social. Sin embargo, a pesar de ese uso político el modelo retratado no dejaba de ser una persona y, como tal, además de su dimensión corporal y social, tenía una psicológica. En algunos casos, esta problemática fue apareciendo ocasionalmente, como cuando un pintor tenía que retratar a un soberano y además de su imagen propagandística de poder debía plasmar una de carácter moral dirigida a sus súbditos.

En la época moderna, por ejemplo, Antonio Palomino pedía “*semejanza y propiedad*” como condiciones básicas de todo retrato (en relación al parecido físico, así como la pertenencia a un estamento social), aunque en esos mismos años el tratadista Francisco Martínez demandaba también “*aire y temperamento*” (es decir, el reflejo de la personalidad del modelo)³⁵. Este componente psicológico fue correlativo al progresivo interés por la persona que poco a poco manifestaban los artistas a partir del siglo XIX, de manera que la función política y jerárquica de antaño fue siendo relevada paulatinamente por la de herramienta de indagación subjetiva³⁶, como iremos viendo. Da fe de ello la definición que Ángel Avilés ofreció en una conferencia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1880, reconociendo la necesidad de esa suma de cuerpo y alma:

“La primera condición del retrato es que sea fiel [...]. Pero esta fidelidad, no es ni puede ser meramente la fidelidad material. Es preciso que el retrato artístico represente de

³⁴ FABBRI, P., “Deformities of the Face”, en *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d’Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, p. 29.

³⁵ PORTÚS, J., *op. cit.*, pp. 24-25.

³⁶ “*The excellent portraitist had to be not only a painter but a moraliste, a connoisseur of men*”. SAISSELIN, R. G., *Style, Truth and the Portrait*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc.-The Cleveland Museum of Art, 1963, p. 1.

*tal modo las facciones, que por ellas se venga en conocimiento del temperamento, del carácter, de la idiosincrasia, del alma de la persona retratada, y si esto no aparece en la obra de arte, bien puede decirse que la obra no es buena [...]. Al realizarlo pone de su parte el artista algo suyo, su ejecución, su estilo, de modo que los mejores retratos que nos han legado los maestros tienen para nosotros el doble interés, el atractivo doble de la vida inmortal del personaje retratado y el que inspira siempre el genio imperecedero del retratista, y así se observa que retratos de personajes que en la realidad pasarían para nosotros desapercibidos, llegan á ser por el arte origen de profunda emoción estética. [...]*³⁷.

La presencia de un comitente limitaba, a veces y en gran medida, la creatividad del artista, otra de las diferencias respecto a otros géneros donde se podía desarrollar una mayor creatividad³⁸: un paisaje, por ejemplo, siempre se podía colocar en el mercado si no gustaba al cliente, mientras que en el caso del retrato -al ser una obra tan personal- más bien resultaba invendible. De ahí que el pintor prefiriera no asumir grandes riesgos³⁹. Por este motivo surgieron unos parámetros ideales de representación con los que el tema pareció llegar a un cierto academicismo, si bien las mínimas aportaciones se produjeron por la vía de la sutilidad.

Por las características intrínsecas al retrato estamos viendo que su alcance ha ido más allá del meramente artístico. Sus imbricaciones con el ser humano hacen tener en cuenta la psicología, pero también la sociología. El retrato se sitúa entre el arte y la vida social, y las normas de ésta sobre aquél, de modo que la necesidad de atenerse a las convenciones sociales se podía manifestar estéticamente así. De hecho, a pesar de su origen privado, según el cliente, su destino y tipología, etc., podía tener a veces una difusión mucho más amplia y pública, lo que podía condicionar asimismo algunos de sus rasgos. Según esto, Bernard Berenson distinguía entre lo que él consideraba un “retrato” (la captación del hombre con su vida interior y su *status* social) y la “efigie” (más centrada en los aspectos sociales del sujeto

³⁷ AVILÉS, Á., *op. cit.*, p.14.

³⁸ Por ejemplo, en referencia al retrato en la época del Manierismo, se indica que “*las extravagancias de todo tipo [...], cuya moda se extiende en la pintura y en el grabado de imaginación no han alcanzado por consiguiente al retrato*”, FRANCASTEL, P. y G., *op. cit.*, p. 128. Señalamos esta época por las curiosas concomitancias que se han solido presentar entre Manierismo y Simbolismo, por tener en común el ser épocas de tránsito.

³⁹ BOZAL, V., “El ‘bienestar moral’ del sujeto. Retrato de la Belle Époque”, en *Retratos de la Belle Époque*, Valencia-Barcelona, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana-Fundació “la Caixa”-Ediciones El Viso, 2011, pp. 15-25. Frente a todas las apariencias y servidumbres de esta retratística social, el autorretrato se convertía en un auténtico refugio (p. 19). En este artículo se explora el auge del retrato elegante de finales del siglo XIX en relación a las inquietudes del individuo moderno.

y la que, según él, prevalecía en su época)⁴⁰. El retrato –o la “efigie”, si siguiéramos a Berenson- era sinónimo de buena reputación, y tenía que seguir una normativa; esto explica el conservadurismo del género, ya que “*to be portrayed by an artist is to appear in public*”⁴¹. En cualquiera de los casos, en general lo fundamental era representar al sujeto de un modo objetivo y, a ser posible, favorecedor. Y he aquí lo que ha llevado frecuentemente al pintor a “traicionar” el principio de mimesis⁴². En el Salón de 1846, Baudelaire lo dejó bien claro al exclamar con sarcasmo que “*il y a deux manières de comprendre le portrait, - l’histoire et le roman*”⁴³, esto es: la posibilidad de manipulación que este género le ofrecía al artista y mediante el que podía dar su particular mirada final sobre esa sociedad.

El deseo de tener el retrato de uno mismo – y aquí incluimos el del propio artista, esto es, el autorretrato- hizo que prácticamente todos los pintores se dedicaran a él en algún momento de su vida, pues era un recurso con el que fácilmente se podían ganar la vida, especialmente en el comienzo de sus carreras artísticas. Si veían que con éste gozaban de reconocimiento, podían seguir retratando a la sociedad, convirtiéndose entonces en especialistas, en “retratistas”⁴⁴. No obstante, el arte del retrato lo han cultivado los artistas en sus inicios como modo de ejercitarse para con el tratamiento de la figura humana, recurriendo a familiares, amigos, y a sí mismos.

Si pensamos en lo anterior, llegaremos fácilmente a la conclusión de que es prácticamente imposible hacer un estudio panorámico del género por la ingente cantidad de retratos producidos en la historia, a lo que se ha de añadir la falta de localización de muchas de las piezas. No sólo a causa de destrucciones del patrimonio por guerras, incendios y otros imprevistos, sino también porque una parte importante de este tipo de obras iba destinada a ámbitos privados y, por consiguiente, en muchas ocasiones se desconoce su paradero o resulta de difícil acceso. Lo cual se puede aplicar perfectamente al período que hemos escogido.

El dilema que nos estamos planteando aquí se centra más en el retrato como género y cuáles son sus rasgos más destacables respecto a otros. Una vez planteados, nos tenemos que

⁴⁰ McPHERSON, H., *The Modern Portrait in Nineteenth-Century in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 4. En esta tesis, no procederemos a tal distinción.

⁴¹ BRILLIANT, R., *Portraiture*, Londres, Reaktion Books, 1991, p. 11.

⁴² “*Le portrait se construit entre complicité et refus, entre fidélité et trahison, dans un tête-à-tête parfois heureux, parfois difficilement supportable, où s’affrontent l’exécutant, son modèle et la société dont l’un comme l’autre font partie –et cela quelle que soit l’époque durant laquelle il est réalisé.*”. SORLIN, P., *op. cit.*, p. 10.

⁴³ BAUDELAIRE, C., *Salon de 1846*, París, Michel Lévy Frères, 1846, p. 75.

⁴⁴ A veces se ha distinguido entre “*portraitists who make use of the medium of painting, and painters who make portraits*”, según la relevancia que ocupara en su carrera profesional, así como la consideración que le dieran como simple medio para conseguir otros objetivos o si fuera su meta final. FRIEDLÄNDER, M. J., *op. cit.*, p. 233.

preguntar entonces cuándo nos encontramos frente a un retrato. Esto atañe a algunos pintores (sobre todo, desde finales del siglo XIX) que han pretendido desviarse de algunos de sus parámetros, como el parecido, en especial en la equiparación de retrato con el rostro del modelo. Esto acabaría en posiciones extremas como *Suprematismo. Autorretrato en dos dimensiones* (1915) (Stedelijk Museum, Ámsterdam) de Malevich, quien en una postura claramente vanguardista respecto al arte clásico, se pintó sin rostro⁴⁵. Ya en la época simbolista, podemos recordar las mujeres de espaldas de Hammershøi, donde no tenemos clara cuál fue la intención del artista.

Precisamente, el problema surge cuando desconocemos esa voluntad. En algunos casos, como en el conocido cuadro de Botticelli *Retrato de un joven con la medalla de Cosimo de' Medici* (c. 1474-1475) (Galleria degli Uffizi, Florencia), aunque no se haya reconocido al sujeto sabemos que es un retrato por su aire contemporáneo, la especificidad en captar un físico particular, así como por el descarte de otros géneros pictóricos de la época (no es ni pintura mitológica ni religiosa)⁴⁶. Sin embargo, lo frecuente (e ideal) para saberlo es poder recurrir a algún testimonio escrito del mismo pintor –si lo dejó– o de otra persona, por referencias de la prensa o de alguna exposición, etc. A veces parece que encontramos la solución en el título de la pintura, pero no sabemos si éste se lo dio su mismo creador o si fue cosa de terceras personas. De hecho, muchos estudiosos del tema han creído encontrar en el título la clave para saber si una pintura en cuestión es un retrato o no (lo que a veces se ha venido en llamar el “síndrome del juego del nombre”⁴⁷). El título indica una particularización, una referencialidad sobre un modelo que así queda singularizado, aislado de la multitud, personalizado, y fuera del anonimato. En el caso del retrato, además, titular significa nombrar y, por lo tanto, hablar de una identidad. Es lo que afirmó de manera clara y rotunda el pintor alemán Lenbach, “*in portrait, what matters is that this is a particular girl and not any other*”⁴⁸. Esa concreción es la que diferencia el retrato de cualquier pintura donde pueda aparecer otra persona⁴⁹. De hecho, hasta la aparición de la fotografía durante mucho tiempo se creyó condición indispensable para que se considerase un auténtico retrato que se hubieran conocido artista y modelo, y que lo hubiera pintado en directo como prueba de su

⁴⁵ Vid. BONAFAUX, P. (dir.), *op. cit.*, p. 24.

⁴⁶ BRILLIANT, R., *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁷ McPHERSON, H., *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ Cit. en DORGERLOH, A., “‘The Melancholy of Everything Finished’. Portraiture in German Symbolism”, en EHRHARDT, I.-REYNOLDS, S. (eds.), *Kingdom of the soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, Múnich-Londres-Nueva York, Prestel, 2000, p. 262.

⁴⁹ “*An image establishes itself in reality only when it is given a name. Without the model, it cannot claim a place in reality; when the model is lost, the image loses its significance*”. *Visage: Painting and the Human face in 20th-Century Art*, Tokio, Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan, 2000, p. 175.

autenticidad. Si no, se corría el riesgo de la generalización y, por ende, de la confusión con otros géneros, moneda corriente en la historia del arte.

I. 2. 1 Retrato y autorretrato: interrelación con otros géneros

I. 2. 1. a Con la pintura de género

La contaminación o ambivalencia entre los diferentes géneros pictóricos se ha ido produciendo a lo largo de la historia, en especial con aquéllos con los que el retrato mantenía lazos en común (preponderancia dada a la figura humana), como la pintura de historia o la de género; pero así mismo con otros aparentemente tan alejados como la religiosa, la mitológica, e incluso la naturaleza muerta. A veces, se produjo de manera consciente, mientras que otras se debió a la noción vaga que aún se tenía del término: en el Renacimiento, los hermanos Bellini nos legaron una galería de jóvenes vistos como “retratos”, si bien a día de hoy se desconoce su identidad⁵⁰. En el mismo período nos encontramos con otra situación, a causa de la consideración hacia la mujer y de que no pudieran ser retratadas siempre, por ejemplo: en la pintura de Tiziano conocida como *La Bella* (c. 1536) (Palazzo Pitti, Florencia), no sabemos a ciencia cierta si la intención fue la de hacer un retrato o, más bien, captar simplemente una modelo de su taller, como hubiera podido serlo otra cualquiera. Al respecto, Cathy Santore ha señalado que, justo a finales del siglo XVI, este tipo de pinturas con mujeres hermosas fueron etiquetadas como *ritratti* en los inventarios, mientras que anteriormente parece que habían sido consideradas como *quadri*, lo que sugeriría una función diferente⁵¹.

Podemos traer también a colación a Fragonard..., aunque justamente por lo contrario. En el caso de este pintor francés, dentro de su producción hay una quincena de obras que siempre han llamado la atención de los historiadores: son los conocidos como “*retratos de fantasía*”, obras que hizo para sí mismo y que destacan en la retratística dieciochesca por su libertad de ejecución y por su fuerza. A diferencia de los hermanos Bellini o de Tiziano – donde dicho concepto aún resultaba difuso-, parece que Fragonard, a pesar de llamarlos “retratos”, podría haber hecho un uso consciente y libre del mismo término, debido a la aparente ausencia de compromiso de estos lienzos. Así pues, como consecuencia, y pese a haber llevado el título de “retratos”, durante mucho tiempo se discutió si realmente lo eran, si eran obras alegóricas sobre la inspiración o las artes, o si pudieran ser ambas cosas, dada la

⁵⁰ FRANCASTEL, P. y G., *op. cit.*, p. 104.

⁵¹ *Vid.* WEST, S. (2004), *op. cit.*, p. 137. Por su parte, J. WOODALL sugiere que este tipo de óleos de Tiziano no eran retratos, pues su función no era la identificación de quien posó, sino su erotismo, al ir dirigidos a un público masculino. *Vid.* WOODALL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 41.

ambigüedad inherente al género y de una mayor información⁵². Afortunadamente, recientemente aparecieron unos dibujos preparatorios que dieron solución al acertijo, gracias precisamente a las anotaciones que Fragonard tomó en estos bocetos⁵³.

Como estamos viendo, la problemática radica en la particularización del modelo y, de ahí, la frecuente ambigüedad que siempre ha habido en especial con la pintura de género. La principal diferencia es que en el retrato se conoce al modelo en cuestión, y se deja constancia de ello (al menos en el momento de su concepción), mientras que la pintura de género se basa en el “tipo”, palabra que alude a la norma, a la generalidad. La historia del arte nos ha proporcionado, no obstante, multitud de ejemplos donde no siempre ha resultado tan fácil esta distinción. De esta forma, un cuadro como *El sastre* (c. 1570-1575) (The National Gallery, Londres) de Moroni parece captar un profesional cualquiera del gremio, pero gracias a la información que ha llegado hasta hoy se ha podido verificar que fue pensado como retrato⁵⁴. Más tarde, el realismo como estilo durante el Barroco también invitaba a la confusión, pues en determinadas ocasiones se acentuó tanto este rasgo que muchos de los tipos pintados por Velázquez o Ribera más bien podrían entrar en la categoría de retrato que de la pintura de género⁵⁵.

Una cuestión parecida se dio a veces en el siglo XIX. Los cuadros de los prerrafaelitas ya sorprendieron en la época por su elemento altamente retratístico en las composiciones de género, lo que provocaba un efecto perturbador en el espectador, que veía ante sí una escena imaginada con personajes demasiado reales y que, por tanto, al final parecían exigir ser interpretados como retratos. Elizabeth Prettejohn, que ha estudiado este aspecto, lo resuelve citando al filósofo alemán Hans-Georg Gadamer y su ensayo *Verdad y método* (1960), en el que ya advertía de la peculiaridad del retrato, de la pintura de género, y del caso de cuadros (como los de los prerrafaelitas) donde se habría alcanzado una tercera vía, al combinar ese elemento ideal e imaginativo con la referencialidad del retrato⁵⁶.

⁵² MASSENGALE, J. M., *Fragonard*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993, p. 92; FRANCASTEL, P. y G., *op.cit.*, pp. 185-187.

⁵³ Dicha revelación motivó la publicación del libro de BLUMENFELD, C., *Une facétie de Fragonard. Les révélations d'un dessin retrouvé*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013.

⁵⁴ BURKE, P., “La sociología del retrato renacentista”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, pp. 100-101.

⁵⁵ FINALDI, G., “Retrato y realidad: Ribalta, Zurbarán, Ribera”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 152-153.

⁵⁶ PRETTEJOHN, E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londres, Tate Gallery, 2000, pp. 194, 203 y 205.



Santiago RUSIÑOL, *Miss McFlower*
(*La pianista Matilde Escalas*), 1894
Museu del Cau Ferrat, Sitges

Algo parecido le pasaría posteriormente a Miquel Viladrich, quien acostumbraba a pintar a sus modelos del natural y no de memoria. Precisamente él, que era un admirador de la pintura y principios de los prerrafaelitas. Esto le hizo plantearse a su coetáneo Luis Bertrán si lo que hacía eran retratos o tipos, optando finalmente por usar el entrecomillado ante la insuficiencia de la terminología artística para estos casos:

*“Sus estupendos “retratos” nos asombran por su veracidad absoluta, por su emotividad intensa y esencialmente humana. No son fotográficos o puramente objetivos. No sólo hay en ellos la suma de valores formales, superficiales, de un conjunto de aspectos, sino la fusión del espíritu del artista y la expresión trascendente del retratado. De esta manera llega Viladrich al arte perfecto: sensación absoluta de realidad y honda y ennobecedora emoción estética”*⁵⁷.

En el siglo XIX dicha ambigüedad fue bien aprovechada por algunos pintores, que sabedores de la hiperabundancia de cuadros presentados como retratos (por ejemplo, en las exposiciones de la Royal Academy de Londres) los enmarcaban en pintura costumbrista o de tipos, para así llamar la atención de la crítica y el público⁵⁸. De hecho, este tipo de obras eran muy populares y tenían asegurada su venta⁵⁹. En España, sucedió algo parecido en lienzos como *La lección de memoria* (1898) (Museo del Prado, Madrid) de Ignacio Pinazo. La imagen de su hijo bajo un título anecdótico situó dicho lienzo entre la pintura de género y el retrato... de lo cual no tardó en hacerse eco la crítica española del momento⁶⁰. Anteriormente, la *Campesina de las cercanías de Nápoles, Pascuccia* (Paradero desconocido) de Vicente Palmaroli, fue premiada como retrato en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid de

⁵⁷ BERTRÁN, L., *M. Viladrich. La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Caras y Caretas, 1926, p. 18.

⁵⁸ *The British Portrait 1660-1960*, Suffolk, Antique Collectors' Club, 1991, p. 325.

⁵⁹ BONET, V. E., *op. cit.*, p. 120.

⁶⁰ PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 370-371: en el comentario de esta obra, se recogen algunos testimonios de la prensa de la época.

1862 cuando su autor lo había presentado como cuadro de costumbres, motivo por el que rechazó el galardón⁶¹.

A finales de la misma centuria, se intensificó la mezcla de ambos géneros, en especial por parte de los artistas afiliados a tendencias más renovadoras. Es conocido el caso de los impresionistas, amantes de pintar escenas cotidianas con familiares y amigos, lo que dificulta saber si nos encontramos ante una pintura costumbrista o retratos de su círculo más cercano⁶². También fue el caso de los simbolistas, en los que nos centraremos más adelante, si bien podemos hacer un anticipo con el conocido hasta hace poco como *Miss McFlower* (1894) (Museu del Cau Ferrat, Sitges) de Santiago Rusiñol: considerado probablemente un retrato, finalmente se confirmó que se trataba de una obra de este género y no una mujer imaginada, al revelarse la identidad de la retratada, la pianista Matilde Escalas⁶³. Con todo, el reconocimiento de la identidad es un fenómeno más extensible a la pintura que al terreno de la fotografía.

I. 2. 1. b Con la pintura de historia

Con el ejemplo de la pintura de tipos, hemos visto cómo el retrato se acabó mezclando con otros temas; pero no fue el único. La creación de una jerarquía de géneros por parte de las Academias europeas de arte durante la época moderna fue determinante no tanto para su distinción como para su mezcolanza. Efectivamente, la ubicación de la pintura de historia en lo más alto de esta escala provocó a veces que el resto de los géneros situados por debajo aspiraran a gozar de su misma consideración y, en consecuencia, presentaran algunos de sus rasgos. A pesar de todo, justo después de la pintura de historia se situaba el retrato, en una época –siglos XVI, XVII y XVIII- en que sólo se pintaban, al menos oficialmente, personajes dignos de representar, como reyes o nobles; de esta manera, mediante la imagen podían constituirse como modelo moral y, por lo tanto, como la pintura de historia, tener un fin útil para con la sociedad⁶⁴.

⁶¹ GUTIÉRREZ, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987 (tesis doctoral inédita), p. 613; y GUTIÉRREZ, J., *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Historia 16, 1992, p. 28.

⁶² Algo parecido ya había comenzado a suceder en el siglo XVIII inglés bajo el formato de las “*conversation pieces*”, que fue un intento –consciente- de hacer más informales ciertos retratos, incorporando elementos de la vida cotidiana, por lo que a veces han recibido el calificativo de “retratos domésticos” o “de género”. Vid. SHACKELFORD, G. T.M.-HOLMES, M. T., *A Magic Mirror. The Portrait in France 1700-1900*, Houston, The Museum of Fine Arts, 1986, p. 13.

⁶³ PANYELLA, V., “Les dones sense nom i l'enigma de Miss Mc Flower”, en *L'Eco de Sitges*, nº 6237, Sitges, 7 marzo 2014, p. 22.

⁶⁴ PORTÚS, J., *op. cit.*, pp. 29, 36.

No obstante, muchos de estos retratos con modelos dignos de emulación no siempre se hicieron en vida, sino posteriormente. Aquí es cuando surge la primera desviación respecto al retrato entendido como tal, bajo la expresión de “retrato histórico”; desviación que hace referencia a que el retrato suele hablar en presente, mientras que la historia nos lleva al pasado, una de las incongruencias que ha llevado a algunos a rechazar la posibilidad de considerar estas obras como verdaderos retratos: Delacroix, por ejemplo, reconoció que “*los verdaderos retratos son los que se hacen de los contemporáneos*”⁶⁵.

En primer lugar, por “retrato histórico” estamos hablando de pinturas protagonizadas por personas conocidas y concretas, que han devenido recordables o históricas con el paso de los años. Como hemos dicho antes, la imposibilidad de pintarlas en directo dio pie a que el artista recurriese a otros medios a la hora de representar a ese personaje ya fallecido. La objetividad (o en todo caso, la interpretación directa del creador ante su modelo) cedía ante una visión mediatizada por fuentes indirectas (además del nombre, hay que tener en cuenta la biografía del susodicho y algún retrato previo del mismo para la fijación de su físico⁶⁶). Así fue como pudieron elaborar Bartolomé Bermejo o José de Ribera “retratos históricos” (o “criptorretratos”, según prefiere Miguel Falomir⁶⁷), como el de *Santo Domingo de Silos* (1474-1477) (Museo del Prado, Madrid) o *Demócrito* (1630) (Museo del Prado, Madrid), respectivamente, efigies altamente individualizadas de sus sujetos, donde un modelo real habría prestado su cuerpo a una personalidad, siendo paradójicamente como se le recordaría en la posteridad⁶⁸.

No obstante, desde el momento en que dejaban de ser “personas” para convertirse en “personajes” históricos, esto último cobraba más importancia que su valor como ser humano⁶⁹. A este respecto, en muchas ocasiones se crearon galerías de retratos de reyes, donde primaba más la legitimidad de grupo que la valoración del individuo en sí, ya que constituían un factor clave en la memoria histórica colectiva⁷⁰. En este sentido, sabemos que durante el siglo XIX, debido al sentimiento nacionalista despertado desde el Romanticismo, así como al éxito y prestigio de que gozaba la pintura de historia entonces, se encargaron

⁶⁵ Cit. en MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 192.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 52.

⁶⁷ FALOMIR, M., *op. cit.*, p. 70.

⁶⁸ No obstante, la duda asalta una vez más cuando el modelo usado por el pintor también es conocido y se carece de la suficiente información en su objetivo inicial, produciéndose interferencias identitarias. Así pues, en estos casos no sabemos si lo que tenemos en frente es un retrato o no: siguiendo en la época barroca, cuando Rembrandt pintó a su esposa Saskia ataviada como *Artemisia* (1634) (Museo del Prado, Madrid), ¿era un retrato como la diosa..., o más bien la usó como modelo?

⁶⁹ En la época moderna, en el caso de la figura del rey sus equivalentes serían la “personalidad individual” y la “personalidad institucional”, que constituyen los “dos cuerpos del rey”. Vid. PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 38.

⁷⁰ FALOMIR, M., *op. cit.*, pp. 68-69.

desde diversos puntos del territorio español galerías de monarcas⁷¹, siendo quizás la *Serie cronológica de los reyes de España* la más famosa. Se trataba de un encargo que la misma reina Isabel II le hizo al pintor José de Madrazo a mediados de siglo, con destino al Museo del Prado: el objetivo era llevar a cabo la serie completa de los reyes de España, desde Ataúlfo hasta la actual monarca, por parte de diferentes pintores bien documentados; pero quedó inacabada⁷².

Un caso diferente sucede cuando se representan personas coetáneas al pintor (y que serán “históricas” posteriormente, pero no entonces), y que el artista pudo conocer. El paso del tiempo es el que ha permitido saber si el personaje retratado se ha convertido en alguien digno de perpetuarse en el recuerdo, lo que a veces ha dado pie a fenómenos extraños: en concreto, hablamos de las copias de retratos históricos del siglo XVII y XVIII con fines institucionales y llevadas a cabo durante el siglo XIX e incluso XX, que Jonathan Allen califica de “rerretratos”⁷³. Con esto se subrayaba más su cariz histórico que retratístico.

Sea como sea, en la mayoría de los casos, el calificativo de “retrato histórico” se ha utilizado en cuanto a una dependencia dentro de la pintura de historia, considerado tradicionalmente como un género superior al retrato⁷⁴. Esto se puede ver fácilmente en aquellas composiciones históricas donde los diferentes personajes que participaron en dicho acontecimiento se plasmaban fielmente, de manera que el retrato quedaba supeditado a la escena y, por lo tanto, pasaba a ser un ingrediente subsidiario de la pintura de historia. Así pues, los valores de este tipo de cuadros, donde frecuentemente el factor narrativo —el contar una historia de la Historia— era crucial, hacían descender a un segundo plano lo que perteneciera a otro tipo de temas, como el paisaje o el ya mencionado retrato. En 1837, Krause Kart escribió un tratado (traducido al español en 1883 por Francisco Giner de los Ríos) donde justamente diferenciaba entre el retrato convencional, que “*ha de ofrecer lo*

⁷¹ Así, por ejemplo, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid se conserva parcialmente una serie que también se iniciaba con Ataúlfo y llegaba hasta Alfonso XII. Su popularidad queda refrendada porque en mayo de 2013 salió en subasta pública en Balclis una galería muy similar.

⁷² GÓMEZ-MORENO, M^a E., *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXV*: “Pintura y escultura españolas del siglo XIX”, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 317-318; y BARÓN, J., “El arte del retrato en la España del siglo XIX”, en BARÓN, J. (ed.), *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo del Prado, 2007, p. 37.

⁷³ ALLEN, J., “A través del Atlántico: el género del retrato y la isla”, en *Rostros de la isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Umbral-Cabildo de Gran Canaria, 2002, p. 117. Se habla específicamente de los “rerretratos” del pintor canario Gumersindo Robayna y Lazo.

⁷⁴ Palomino lo vio también así e incluyó el “retrato historiado” dentro de la pintura de historia. *Vid.* PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 42.

constante, peculiar y distintivo de una persona”, del retrato histórico, cuyo personaje debía aparecer “*en una acción significativa que lo caracterice*”⁷⁵.

I. 2. 1. c Con otros géneros

Si en los casos anteriores el foco de atención se cernía sobre un personaje histórico, en otras ocasiones nos encontramos en que justamente el modelo pretendía revestirse de importancia y se imbuía de atributos alusivos a otros nombres importantes. Así, para dotarse de un aura de distinción se hizo uso de santos o dioses, esto es, de personajes de la religión o de la mitología. En ambos casos, la contaminación con el retrato se producía a través de la iconografía, al revestir al modelo que posa de símbolos o rasgos que pertenecían al personaje aludido. En el primero de los supuestos, se ha venido en llamar “retratos a lo divino”, como los que realizó Zurbarán en el siglo XVII, mientras que en el siglo XVIII se pusieron más de moda los “retratos a lo mitológico”, especialmente en Francia con Nattier o en Inglaterra con Reynolds. Precisamente, este último fue el primer presidente de la Royal Academy de Londres y, como tal, teorizó sobre el arte bajo un prisma completamente académico. Sin embargo, al abordar el retrato –el género más cultivado en su país y del que era un eminente especialista-, lo quiso dignificar, y lo hizo aludiendo a la pintura de historia o incorporando elementos alegóricos⁷⁶. De ahí que sea frecuente encontrar a sus modelos posando en los retratos como algún personaje del pasado, con el objetivo de elevar de rango este tipo de pinturas⁷⁷. Un siglo más tarde, empero, vemos cómo Courbet subvierte esas aspiraciones de la academia con su famoso cuadro *El estudio del pintor* (1855) (Musée d’Orsay, París), pintura a caballo entre la alegoría y el autorretrato, donde más bien parece que pretendió hacer “descender” la alegoría a la terrenalidad que representaba la captación de su persona y su mundo⁷⁸.

Finalmente, podríamos hablar de la confusión del retrato con otros géneros, como el paisaje o la naturaleza muerta, que, sin duda, serían los híbridos más espectaculares por insólitos. Si bien este tipo de fusión nos lleva a otro tipo de consideraciones, como el uso de la pintura como género biográfico o el retrato indirecto –y de los que hablaremos más adelante-, podemos avanzar sus rasgos más llamativos, mediante un ejemplo referente a los bodegones. Según comenta Nigel Glendinning, parece que comenzó a ponerse de moda en el siglo XVIII

⁷⁵ BARÓN, J. (2007), *op. cit.*, p. 20.

⁷⁶ FRANCASTEL, P. y G., *op. cit.*, pp. 173 y 176.

⁷⁷ Por otra parte, ya hemos visto que en aquel mismo siglo y en Inglaterra, el retrato también tomó prestados elementos de la pintura de género en las *conversation pieces*.

⁷⁸ WARNER, M. (1979), *op. cit.*, p. 26.

retratar a la gente sin necesidad de recurrir a su físico, sino mediante objetos personales que hablaran por ella⁷⁹. Y esta modalidad se mantendría de vez en cuando también en el siglo siguiente, como en los cuadros del malagueño Horacio Lengo, quien se especializó en bodegones pero con títulos referentes a personajes.

I. 2. 2 El autorretrato y su evolución paralela a la figura del artista

El autorretrato presenta algunas características comunes a las que hemos visto. Pero también específicas, pues no se trata de un simple subgénero, sino que posee una complejidad añadida al desempeñar el pintor tres papeles: como creador *detrás*, como obra de arte *dentro* de la misma pintura, y como modelo/espectador *frente* a ella. De esta manera, el artista se convierte en su primer y último cabo, dando lugar a una autosuficiencia que en el retrato no se da. Por este mismo motivo, la objetividad que se suele inferir del retrato no se puede reclamar en el mismo grado al autorretrato, ya que resulta mucho más difícil para el artista –en realidad, para cualquier ser humano– distanciarse de uno mismo y poder verse como uno ve al prójimo. Quizás por eso el hecho de pintarse a uno mismo le confiere una verdad inconsciente, pues como dijo José de Castro-Arines, “*dime cómo te pintas y te diré cómo eres*”⁸⁰.

En términos generales, podríamos decir que el autorretrato ha girado en torno a tres cuestiones fundamentales: la autoconciencia, la infabilidad de lo concreto, y el polimorfismo del yo⁸¹. La intención primigenia que se oculta tras cada autorretrato es sin duda la de conocerse mejor a sí mismo, aunque como se ha señalado anteriormente también era frecuente que uno recurriera a la propia imagen como método para ejercitarse en el estudio de la figura humana, dado que uno era el modelo más próximo y fácil de recurrir, y también barato.

Pintarse a sí mismo constituye una declaración de principios, en muchas ocasiones inseparable del contexto en que se produjo: como hemos señalado antes en el caso del retrato, hay implícitos unos valores sociológicos y, por lo tanto, autorretratarse habla de identidad pero también de pertenencia. En este sentido, mirar la historia del autorretrato es hacer un repaso a la autoconsideración del artista a lo largo del tiempo y cómo ésta ha ido

⁷⁹ “Se trata de un cuadro meticulosamente detallado que documenta las experiencias y pasiones de un individuo, su vida y su carrera, sin reproducir su cara ni su cuerpo. Esta novedad es un nuevo tipo de trampantojo – subgénero escaso pero no exento de interés– que se hace como homenaje a un amigo o conocido, con la intención de definirle”. GLENDINNING, N., “Goya y el retrato español del siglo XVIII”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 246.

⁸⁰ CASTRO-ARINES, J. de, “Los autorretratos españoles”, en *Arte y Letras*, año I, nº 4, 15 mayo 1943, p. 14.

⁸¹ MILLAN, A., “Introducción a la estética del autorretrato”, en *Bellas Artes*, año IV, nº 19, enero 1973, p. 4.

evolucionando, se ha ido adaptando a los diferentes períodos y, por ende, a las necesidades e intereses de estos pintores, con la consiguiente aparición de variantes.

Así, en un primer momento (Renacimiento) era frecuente que el pintor, si se autorretrataba, lo hiciera tímidamente, muchas veces camuflado en escenas de multitudes, apareciendo casi a escondidas en una esquina de la composición, como si su presencia hiciera las funciones de firma⁸². Progresivamente, vamos viendo cómo se generaliza su presencia de manera más abierta, de acuerdo con la necesidad de reconocimiento de su actividad, y de equipararse en importancia incluso con los personajes a los que él mismo retrata, reclamando, por lo tanto, los mismos derechos que reportaba un retrato, entre ellos la inmortalidad y la fama. Este uso más político y propagandístico es perceptible en ejemplos clásicos como el autorretrato de Velázquez en *Las Meninas* (1656) (Museo del Prado, Madrid).

Ya en el siglo XIX, la sociedad postrevolucionaria, con su valor dado al individuo desde el Romanticismo y en concreto, al artista como ser visionario, dio pie a autorretratos de claridad autosuficiente, como fueron los de Courbet y, en especial *El encuentro*, más conocido como *¡Buenos días, Señor Courbet!* (1854) (Musée Fabre, Montpellier), donde el pintor tiene la arrogancia de situarse en una posición de superioridad respecto a su mecenas, algo casi impensable un siglo anterior.

Como hemos dicho, este desarrollo de la vanagloria del artista condicionó también la evolución del autorretrato, a veces de forma paralela al retrato en sí, pero en otras ocasiones en relación a sus propias características. Julián Gállego ha hablado de tres tipos de autorretratos: el figurante, el actuante y el confidente⁸³. Si bien los tres se han ido dando a lo largo de los siglos, es cierto que incluso podríamos advertir cierta correspondencia a los diferentes períodos que hemos ido viendo.

El figurante⁸⁴ habría sido el más habitual en un principio, es decir, el autorretrato medio oculto en otras composiciones, cuando el pintor era considerado aún un simple artesano cuya presencia dentro de otros géneros pictóricos había sido frecuente casi desde sus inicios (al menos en época moderna). No sólo mediante su asistencia en grandes composiciones, sino también mediante los ropajes de otros personajes. De hecho, el querer/no querer pasar desapercibido, así como el pretender ya una cierta consideración hacia su profesión, fue lo que motivó el *Autorretrato como David* (1509-1510) (Herzog Anton Ulrich

⁸² WARNER, M. (1979), *op. cit.*, p. 57.

⁸³ Vid. GONZÁLEZ, A. M., “El rostro del artista”, en *Descubrir el arte*, nº 69, noviembre 2004, pp. 28-30.

⁸⁴ También se ha calificado de “autorretrato presencial”, es decir, aquellas representaciones de artistas en el contexto de sus obras, como un cuadro histórico. Vid. WALDMANN, S., *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Editorial, 2007 (1995), p. 13.

Museum, Braunschweig) de Giorgione, considerado “*el primer autorretrato alegórico de la historia del arte europeo*”⁸⁵: es por ello que opta por identificarse con David y no con Goliat, para equipararse con el héroe de la historia bíblica y, por tanto, buscar una imagen de pintor virtuoso. Precisamente, Caravaggio optó por lo opuesto, al autorretratarse como Goliat o como Medusa, en unas visiones pioneras del artista maldito y a contracorriente⁸⁶ que, en el Simbolismo, se hicieron mucho más habituales. Sea lo que sea, estos elementos alegóricos pertenecen a la pintura de carácter religioso, una mezcla que hemos visto que ya sucedía en el área más general del retrato. De esta guisa o de otros personajes, medio ocultos, se representaron muchos de estos pintores. Otro de los más habituales fue el de San Lucas; y justificado, puesto que tradicionalmente se le ha considerado el patrón de los pintores, por lo que se le solía presentar pintando a la Virgen María. Así pues, era habitual que, para plasmar dicho tema, el pintor escogiese los propios rasgos para caracterizar al evangelista, como en la versión que hizo Francisco Ribalta, conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia (1625-1627).

Además de revestirse de San Lucas –en un intento de “santificar” la profesión–, según la clasificación de Gállego en estos casos el pintor aparecería también como actuante, es decir, con los útiles o haciendo muestra de su arte. Esta tipología fue la más frecuente durante mucho tiempo, especialmente en la época moderna, como vía de autoafirmación y valoración de la pintura como arte liberal.

En cambio, el autorretrato confidente, si bien estuvo presente en los siglos anteriores, proliferó especialmente a partir del siglo XIX, en cuanto a la nueva situación del individuo, el auge de la psicología y el valor de la privacidad. En este momento, asistimos también a un paso más allá en el autorretrato: el artista ya ha conseguido ese reconocimiento por el que había luchado en siglos anteriores y a menudo ya no tiene esa necesidad de exhibirse.

A partir de entonces, el autorretrato buscó otras formas de manifestarse, no de una manera tan directa. Así, nos encontraremos con autorretratos sin la presencia física del autor. No es que se ocultasen, como se hacía al principio, sino más bien era una nueva vía de autoconocimiento. Es lo que podríamos denominar “autorretratos ausentes” (o “transfigurados” o “indirectos”), donde el artista se proyecta en objetos u otros elementos, con

⁸⁵ REBEL, E., *Autorretratos*, Colonia, Taschen, 2008, p. 32.

⁸⁶ Antes y después de Caravaggio, ya hubo otros pintores que se pintaron de la forma más desfavorecedora, integrándose en una iconografía de lo abyecto: El Bosco como “hombre árbol” en el panel del Infierno de *El Jardín de las Delicias* (c. 1500-1505) (Museo del Prado, Madrid) (sólo este mismo tema aparece en un dibujo conservado en la Albertina de Viena, c. 1510); Miguel Ángel en la piel desollada de San Bartolomé de *El Juicio Final* (1537-1541) (Capilla Sixtina, Roma); o Allori en la cabeza de Holofernes de su *Judith* (1613) (Palazzo Pitti, Florencia). Vid. KOERNER, J. L., “Self-Portraiture Direct and Oblique”, en BOND, A.-WOODALL, J., *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, Londres, National Portrait Gallery, 2005, pp. 77 y 80.

los que se llega a establecer cierta identificación y que producía la fusión con otros géneros pictóricos, como la naturaleza muerta o incluso el paisaje (*Casa de un pueblo* (“*Autorretrato*”) (1890) (Rijksmuseum, Ámsterdam) de Johann Eduard Karsen).

En cualquiera de estas tipologías –aunque especialmente esta última del confidente-, un autorretrato resultaba aún más invendible que un retrato, a no ser que fuera *post mortem*, cuando el artista comenzara a gozar de cierto prestigio y fama; así, el comercio de este tipo de cuadros era realmente ínfimo⁸⁷.

Una evolución parecida advertimos en España y Cataluña desde el humanismo, aunque si se compara con Italia, Francia o los Países Bajos los ejemplos son inferiores –en calidad y cantidad, en general-, y más retardatarios. Durante esta época, el autorretrato no tenía una función psicológica, sino más bien programática y memorialista. Como confirmando esa escasa tradición, el colindante tema de la imagen del artista es casi insignificante en España durante el siglo XVII, a pesar de haber existido una importante escuela de retratistas⁸⁸. No será hasta el siglo XIX cuando el autorretrato se produzca por igual que en otros puntos del continente, con sus mismas características⁸⁹. Al hablar de etimología, ya vimos que en el siglo XVII aún no existía el término “autorretrato”, lo que nos indica la escasa tradición de los mismos en territorio peninsular.

Para finalizar, queda la cuestión de saber cuándo estamos hablando de un autorretrato. En este sentido nos podríamos guiar por tres criterios: el título, la intención del artista, y su autorreferencialidad. No obstante, parece que aquí la cuestión es más fácil que en el retrato, ya que de todos estos criterios podríamos guiarnos antes por la obvia presencia física del artista –si conociéramos su físico- que por el nombre que pudiera tener la obra. En ocasiones, los artistas no optaban por títulos descriptivos, sino les daban unos más libres o literarios, como podemos ver (y en relación a la época que estudiamos) con los presentados en la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles* de 1907⁹⁰.

⁸⁷ RINCÓN, W., *op. cit.*, p. 14.

⁸⁸ “Si nos fijamos en los países vecinos, podríamos afirmar, incluso, que en el siglo XVII no existió en España una tradición del retrato de artista”. WALDMANN, S., *op. cit.*, p. 14.

⁸⁹ RINCÓN, W., *op. cit.*, p. 14.

⁹⁰ *Auto-retratos de artistas españoles en el Palacio de Bellas Artes. Exposición organizada por el Círculo Artístico*, Barcelona, Círculo Artístico, 1907. En el catálogo podemos leer que se presentaron obras con títulos como *Ego Sum...* (nº 9), *¿Estará bien?* (nº 19), *Horas vagativas* (nº 20), *Heus aquí'l mon. Riallas y plorallas* (nº 27), *Ara més que may* (nº 103)..., que nos indican la intención del artista de presentar su efigie, pero con un título no necesariamente siempre descriptivo.

I. 3 El (auto) retrato y el Simbolismo:

problemática de un género en la encrucijada finisecular

Hasta ahora hemos ido viendo la dificultad de acotar un término que, en este *fin-de-siglo*, desembocó en una maleza aún más frondosa, fruto de una época de crisis que también se desarrolló a nivel estético. El mundo académico que siempre había actuado como referente empezó a resquebrajarse en la segunda mitad del siglo XIX, cuando una serie de artistas comenzaron a replantearse el valor de las enseñanzas y de la tradición en relación a los nuevos tiempos, provocando una situación crítica asimismo dentro de la jerarquía de géneros defendida por la Academia. Muchos de ellos optaron por un arte libre que, en ocasiones, desembocó en obras completamente personales donde lo que menos importaba era la afiliación de la pintura a un tema u otro, según la clasificación clásica, propiciando la aparición de creaciones híbridas. En este sentido, el Simbolismo, junto con el Impresionismo, dinamitaron dichas convenciones, insuflando aire nuevo a temas ya vistos o renovándolos directamente con iconografías inéditas.

Sin embargo, dichos cambios no sólo obedecieron a un deseo de enfrentarse a la jerarquía académica de géneros, sino que también, al menos en el caso del Simbolismo, a principios específicos de dicho movimiento. Así pues, más que la mezcla entre los diferentes géneros, se aspiraba a algo superior, es decir, a la unión entre todas las artes, según el ideal perseguido por los simbolistas desde que Wagner planteara el concepto de *gesamtkunstwerk*, “la obra de arte total”. No obstante, aún era posible acceder a un nivel superior, y este grado supremo era la fusión del arte con la vida. Esto explica el carácter fuertemente autobiográfico del Simbolismo y de muchas de las creaciones realizadas bajo su espíritu, pero también explica la dificultad de deslindar lo personal de lo que no lo era en ciertas obras y/o artistas afines. La equiparación soñada de los finiseculares entre arte y vida se dio especialmente no sólo en los autorretratos, sino en otras obras teñidas de connotaciones autobiográficas, dificultando una vez esa acotación con la que empezábamos hablando.

A continuación, pues, nos enfrentaremos siguiendo el esquema anterior: desde los retratos propiamente dichos –identificables a partir del mismo título–, hasta pasar por esa ambigüedad de géneros que se acentuó en este *fin-de-siglo* (aún más con la noción del arte total); para, finalmente, acabar centrándonos en la idiosincrasia del autorretrato y la pintura de tintes autobiográficos. Debido al carácter ciertamente introductorio de este capítulo, iremos pasando por algunos de los temas fundamentales de la tesis, en los que sólo profundizaremos si se da el caso.

I. 3. 1 La palabra “retrato” en el título de las obras

A pesar de la crisis antes referida de los géneros académicos, es cierto que la gran mayoría de pinturas seguían respondiendo a los parámetros fijados, algo fácilmente comprobable en los mismos títulos: ya hemos indicado que no siempre se conocen los originales, algo fundamental porque los títulos encierran de por sí una intencionalidad. Con todo, sí que nos han llegado algunos casos muy concretos que nos indican que, tras su aparente objetividad, la presencia de la palabra “retrato” a la hora de designar una pintura podía encerrar una declaración de principios.

Aunque la tendencia general fue la de seguir usando el término por inercia, también es cierto que hubo cierta reflexión sobre este concepto según los cánones simbolistas, de manera que estos pintores intuyeron nuevas posibilidades a viejas palabras, y siempre en relación al nuevo talante. En el área escandinava es donde precisamente encontramos algunos de estos “títulos” más interesantes.

El *Retrato de grupo* (1900-1901) (Nationalmuseum, Estocolmo) del danés Ejnar Nielsen está considerado la obra maestra de su estancia parisina. Este cuadro representa a su amigo de la Academia danesa, el escultor y medallista Andreas Hansen, y su esposa francesa Céline Delacotte. No obstante, pese a saberse que Nielsen representó conscientemente a dichas personas optó por este título anónimo, donde voluntariamente el parecido físico de sus modelos o la topografía de París es lo que menos le interesaba; más bien era la vida interior de esta pareja, reforzado por la barandilla que actúa de límite entre su mundo y el que corre en el exterior. En realidad, se puede interpretar como un autorretrato, ya que tanto el modelo como el pintor mantenían una semejanza física, favorecida por la barba. Así pues, el principal objetivo de Nielsen fue buscar esa identificación y la incomunicación entre los dos personajes, ya que más tarde acabaría abandonando a su propia mujer⁹¹.

Este tema de la dificultad de contacto entre las personas también está presente en la producción -retratística o no- de otro pintor simbolista danés, Vilhelm Hammershøi. En 1898, durante su primer viaje a Londres, se pintó en compañía de su mujer, él de espaldas, ella de cara aunque con la mirada sumisa. Tituló dicho óleo *Dos figuras (El artista y su mujer)* (o *Doble retrato*) (ARoS Kunstmuseum, Aarhus), y en una carta fechada por entonces escribía: “*The one picture I am painting, and on which I have worked since we came back here after Christmas, is a kind of double portrait of Ida and myself. That is to say I am practically turning my back, nor is it supposed to be a portrait in the strictest sense. I am*

⁹¹ LARSEN, P. N., “Images of the soul”, en LARSEN, P. N. (dir.), *Symbolism in Danish and European Painting 1870-1910*, [Copenhague], Statens Museum for Kunst, 2000, pp. 27-30.

rather satisfied with it”⁹². Así pues, esta pintura encierra las contradicciones de lo que podría entenderse como un retrato a nivel compositivo, especialmente por pintarse de espaldas, algo en principio contrario a los principios –nunca escritos- de lo que tenía que ser una obra de este género. De ahí las dudas del mismo Hammershøi de si la pintura pudiera interpretarse como retrato o no; en cualquier caso, esta imagen de su matrimonio podía ser igualmente analizada como un estudio más abstracto. De hecho, la mayoría de su producción se centró en imágenes de mujeres de espaldas –frecuentemente su propia esposa- en interiores domésticos, en pinturas más claramente de género.

Tres años después, el mismo Hammershøi volvió a replantearse el término en su obra más ambiciosa –y también la más grande- *Cinco retratos* (1901-1902) (Thielska Galleriet, Estocolmo), donde pintó a su hermano y otros cuatro amigos según los esquemas de los “retratos de grupo y/o de camaradas”. Sin embargo, a pesar de ser una composición grupal, si nos fijamos cada uno de sus integrantes no mantiene ningún tipo de contacto con sus compañeros, de ahí que el pintor no titulase el cuadro como “*Retrato de grupo*”, por ejemplo, sino *Cinco retratos*, es decir, el retrato individual de cada uno (en total, cinco y no uno general), sin interacción entre ellos, para reforzar así la incomunicación de la vida moderna⁹³.

Como acabamos de ver, y a pesar de habernos centrado en Dinamarca, asistimos a una revisión de este concepto dentro de cierto contexto simbolista y de las preocupaciones del movimiento, desde el ideal del mundo interior y de la incomunicación hasta las nuevas relaciones sociales y la expresión de los sentimientos, pasando por el contacto con otros géneros pictóricos.

Aparte de estos cuadros que incluían simplemente el término “retrato” (ya fuera bajo un espíritu más convencional o crítico), en la época finisecular es fácil encontrarnos con otras obras que, si bien fueron concebidas como tales, pretendían ir más allá del título de costumbre. Durante el Simbolismo, algunos artistas se mostraron exquisitos a la hora de elegir un título u otro para sus creaciones, conscientes de que el nombre podía decir mucho de las pretensiones depositadas en ellas. Las motivaciones fueron variadas, e indicaban el talante personal de sus artífices, queriendo ir más allá de la estrechez de las etiquetas clásicas.

En algunos casos, casi se convirtió en una condición *sine qua non* para poder exponer, dadas las normativas de algunos salones respecto a la aceptación o no de ciertos temas. Es el caso de la reglamentación de la Orden de la Rosa+Cruz, donde había restricciones a la hora de

⁹² Cit. en BERMAN, P. G., *In another light. Danish painting in the Nineteenth Century*, Londres, Thames & Hudson, 2007, p. 229.

⁹³ *Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885-1905*, París, Association Française d’Action Artistique, 1987, p. 144.

mostrar retratos. Seguramente, ése fue uno de los motivos que llevaron a Jean Delville a bautizar su retrato de Madame Stuart Merrill como *Mysteriosa* (1892) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), para así evitar esa asociación, aunque su autor hubiese concebido la obra como tal⁹⁴.

De acuerdo con el individualismo y subjetividad típicos en el Simbolismo, la intencionalidad de estos títulos podía ser muy variada. Así, resumiéndolos, podríamos hallar propósitos esteticistas, ambientales, anímicos o psicológicos, si bien cada uno de ellos con sus matices.

Respecto a los primeros, podríamos mencionar los retratos concebidos por Whistler, quien tuvo mucho cuidado de bautizarlos según le sugerían sus valores formales, para lo cual recurrió generalmente a la música. A él volveremos en el siguiente apartado, pero recordemos que su influencia fue grande y motivó que muchos lo siguieran, no sólo en la técnica, sino también en la moda de estos títulos musicales y/o cromáticos.

A través de la disposición rítmica de esos colores y de una pincelada etérea, las obras de Whistler se caracterizaban por su sugerencia, tan acorde con el movimiento simbolista. De hecho, la gran constante de los retratos que no presentaban explícitamente o a secas el vocablo “título”, sino otro más personal, siguió una línea que optaba por el misterio ligado a la naturaleza humana, mediante valores ambientales o anímicos. Como veremos posteriormente en el capítulo VII, el medio y el tiempo atmosférico fueron fundamentales para marcar un carácter o un estado de ánimo. Así es como debemos entender obras como *Alma de otoño* (1893) (Colección particular) de Armand Point, o el *Retrato a la luz de la luna* (*Alfred Lord Tennysson*) (1859) (Eastnor Castle, Herefordshire) de G. F. Watts. En cuanto a autorretratos, podríamos recordar *Un mal rayo* (1898) (Studio 2000, Blaricum) de Jan Toorop.

Mucho más frecuente fue, evidentemente y en relación al retratado, guiarse por sus emociones. El modelo plasmado se convertía en el vehículo de contacto con el espectador, a través del cual transmitir toda una variada gama de sentimientos, pero también de sensaciones; sentimientos y sensaciones que, por lo general y, acorde con el espíritu de la época, abogaban por la vaguedad, la tristeza, la ensoñación o la melancolía⁹⁵. Precisamente

⁹⁴ “Recordemos que [...] entre los “temas proscritos” figuraba el retrato “excepto como honor icónico” [...]. Esto explica quizá el título de *Misteriosa*, que estaba hecho para gustar al Sâr y que le iba perfectamente, hay que reconocerlo, a la obra expuesta”. OLLINGER-ZINQUE, G., “Los artistas belgas y la Rose+Croix”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 96.

⁹⁵ Siendo justos, en épocas precedentes podríamos hallar algunos ejemplos, especialmente en la época romántica. Así, por ejemplo, podemos mencionar el que Francisco Muros hizo de su amigo, el pintor Manuel Gómez-

así, *Melancolía*, se tituló la obra de Edvard Munch (1891-1892) (Nasjonalgalleriet, Oslo) que se ha querido ver como una autorrepresentación anímica del pintor, mientras que Wojciech Weiss se imaginó a su compañero Antoni Procajłowicz del mismo modo. El pintor polaco escribió en sus memorias sobre el título final del óleo que le pintó, *Melancólico. Totenmesse* (1898) (Muzeum Narodowe, Cracovia): “Empecé a pintar al compañero P., que entonces estaba enfermo. Posaba sentado con las manos entre las piernas. Su sombra sobre la pared recordaba la cabeza de un esqueleto. Cuando Stanislawski vio este retrato, dijo: ‘Nos va a ceder a este melancólico para la exposición de Sztuca’. Y se quedó ya este título”⁹⁶. La segunda parte fue añadida por Weiss y remataba el sentimiento decadente que desprendía la composición (en español, *totenmesse* se traduce como “misa funeral”). En fotografía, encontramos algo parecido con el retrato que Edward Steichen le hizo a su colega Frederick Holland Day: en este caso, le puso *Soledad* (1901) (Kunsthaus, Zúrich), para reforzar el carácter alienado y de derrota que manifestaba Day en aquellos días⁹⁷.

La cantidad de (auto) retratos que profundizaron esta vía emocional y subjetiva son cuantiosos, desde los que ostentan un sentimiento, como el que Cesare Laurenti tituló *Tormento* (c. 1906) (Galleria degli Uffizi, Florencia), la *Tête farouche (Retrato del artista)* (1902-1906) (Paradero desconocido) de Augustus John, o el *Autorretrato triste* (1906) (Pinacoteca Comunale, Faenza) de Domenico Baccarini; hasta los que se basan en un juego de palabras, como la *Naturaleza muerta* (c. 1881) (Museo Nacional de Arte de México) de Manuel Ocaranza; pasando por los que se aprovechan de las connotaciones de introspección que desprende el mismo nombre del movimiento, como la *Marthe simbolista* (1892) (Niigata Prefectural Museum of Modern Art) de Maurice Denis.

En Cataluña, próximo a este espíritu encontramos a Rusiñol. No obstante, es justo decir que este pintor no solía titular sus composiciones cuando se exponían en la Sala Parés, lo que provocaba que los comentaristas optasen finalmente por darles uno⁹⁸. Con todo, en el campo del retrato parece que Rusiñol lo utilizó frecuentemente como excusa para plasmar sus sentimientos. Para ello, se valió del modelo en cuestión para proyectarse anímicamente, intentando ir más allá de lo que podía entenderse como un simple retrato o, quizás, en un deseo de utilizar el subyacente lenguaje connotativo de este género. Esto se dio especialmente

Moreno González, y que denominó *El tétrico* (1856) (Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada).

⁹⁶ Cit. en *Polonia Fin de Siglo (1890-1914)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, p. 284.

⁹⁷ CRUMP, J., *F. Holland Day. Suffering the ideal*, Santa Fe (Nuevo México), Twin Palms, 1995, p. 28.

⁹⁸ LAPLANA, J. de C.-PALAU-RIBES, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*, vol. III: “Catàleg sistemàtic”, Barcelona, Mediterrània, 2004, p. 40: se explica esto en relación a su lienzo titulado *El acuerdo* (1888) (Colección particular).

en los retratos que hizo entre 1892 y 1895, es decir, en su etapa de la Île de Saint-Louis, en París, en su momento más simbolista, como por ejemplo en el *Retrato de la Señorita Nantas*, más conocido precisamente como *Rêverie* (c. 1894) (Museu del Cau Ferrat, Sitges)⁹⁹.

Los movimientos del alma que acabamos de ver en realidad se trataban de pulsiones que desembocaban en un *Autoexamen* (1906) (Galleria degli Uffizi, Florencia), como el que se pintó el sueco Carl Larsson. Efectivamente, esto acabó enlazando con el interés hacia la nueva psicología y el psicoanálisis, que acabaron de convulsionar el estudio de la mente a finales del siglo XIX. Y así, algunos artistas finiseculares quisieron dejar constancia de ello en el mismo título, como el ya citado Larsson o el *Estudio autopsíquico, retrato del artista* (1895) (Musée d'Orsay, París) de Émile Motte¹⁰⁰.

Si en estos ejemplos la pintura se transformaba en portadora de las emociones más íntimas de sus autores, en otros casos, el desconocimiento de esos títulos condiciona mucho la interpretación de las obras. Es el caso de Josep Guardiola y del autorretrato que presentó en la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles*, que tuvo lugar en Barcelona en 1907. No sabemos a ciencia cierta cómo la bautizó su autor, pues en el catálogo únicamente aparece reproducida esta pintura, mientras que en el listado de obras expuestas se nos indica que presentó al menos tres: *Horas vagativas* (nº 20), *De broma* (nº 99) y *Neurasténico* (nº 100); la primera un pastel, y las dos últimas, óleos¹⁰¹. Como vemos, cualquiera de los tres títulos le es aplicable, pero según cuál fuese su sentido cambiaría por completo. Se podría pasar de un sentido pesimista y maldito, a otro con un cariz opuesto. Hay que tener en cuenta que la pintura se realizó en 1907, justo cuando el Modernismo –y sus tendencias simbolistas– comenzaban a entrar en declive en Cataluña, mientras que el *Noucentisme* daba sus primeros pasos (y adonde Guardiola acabó configurando su personalidad). Por tanto, podría ser que tuviera un matiz irónico, “de broma”, como reza uno de los títulos, sobre el tema de la “neurastenia”, tan típico de los artistas finiseculares. Puede que, en el fondo, todo estuviera entrelazado, que desde el fondo de su alma el único consuelo que le quedara al artista incomprendido fuera reírse con sarcasmo de su propia condición.

En una posición casi postmoderna, el humor negro como arma para sobreponerse a los sinsabores de la existencia y de la incompreensión parece que fue habitual en estos últimos años en que el Simbolismo comenzaba a decir adiós. Así lo podemos ver también en el *Poeta*

⁹⁹ Asimismo, podemos trazar un paralelismo en el campo de la escultura catalana de la época, pues las figuras femeninas de Josep Llimona solían ser portadoras de títulos como *Modestia*, *Desconsuelo* o *Insomnio*.

¹⁰⁰ Posteriormente, la vinculación del retrato con el léxico de la psicología seguiría presente, incluso como excusa para justificar el género desde el punto de vista de las vanguardias. Es así lo que pretendió Mariano Ara Burges en su *Retrato analítico simbólico (Estudio psicológico-mental)* (1930) (Colección particular, Zaragoza).

¹⁰¹ *Auto-retratos...*, op. cit., 1907, s.p.

decadente (1901) (Museu Picasso, Barcelona) de Picasso, que en realidad era un retrato fácilmente reconocible de su amigo el poeta Jaume Sabartés, pero que lo tituló así en un deseo de caracterizar/caricaturizar al estereotipo del decadente; una vez más, la duda asalta y nos hace plantearnos si este cuadro es la pintura de un tipo o es el retrato de un amigo.

Mención aparte merecen aquellos (auto) retratos cuyos títulos hablan en primera persona, así como aquellos otros donde el artista busca su proyección en modelos y objetos ajenos; de todo ello, hablaremos posteriormente.

I. 3. 2 La crisis del retrato en Inglaterra: Rossetti y Whistler,

nuevas aportaciones ante la tradición, del Prerrafaelismo al Esteticismo

Hemos querido dejar aparte el caso británico por su especial idiosincrasia. A diferencia de otros centros, el bagaje acumulado en el cultivo del retrato en Inglaterra – recordemos que tradicionalmente este género, junto con el paisaje, han sido los más tratados por los artistas de estas islas- dio pie a una especialización y aparición de consiguientes variaciones, pero asimismo de una reflexión sobre el mismo y sus límites que nos permiten extraer unas conclusiones. Todo ello comenzó a producirse muchos años antes de la aparición del Simbolismo, ya en la época romántica, de forma que gradualmente se fue incrementando hasta finalmente acabar enlazando con las preocupaciones propias de finales del siglo XIX y del Esteticismo inglés, la variante insular del Simbolismo europeo.

A principios de la época victoriana comenzó a publicarse *The Keepsake*, una revista que llegó a ser muy popular por sus folletines, que venían acompañados de grabados de encantadoras muchachas, las protagonistas de estas historietas, y cuyos pies de imagen hacían referencia a estos personajes y no a las modelos originales. En realidad, estas ilustraciones recogían un poco la tradición de las *fancy pictures*¹⁰², ya existentes en el siglo XVII, y que no eran nada más que pinturas de género, pero con denominación de origen –británico-: constituían representaciones de tipos, a veces con algún elemento anecdótico y sentimental, que tenían una gran acogida y cuya vecindad con el género del retrato era evidente, ya que era simplemente el anonimato de quienes posaron lo que las diferenciaba en la mayoría de los casos. De hecho, estos *keepsakes*, *fancy pictures* o “cabezas de fantasía” eran distintas formas de referirse a lo mismo, los *tronies*, término de origen holandés (de hecho, en esta lengua esta palabra significa “cara”), hoy en desuso pero no por entonces en el ámbito anglosajón, que

¹⁰² Un libro que trata sobre este aspecto es el de POSTLE, M., *Angels & Urchins. The Fancy Picture in 18th-Century British Art*, Londres, Draig Publications-The Djanogly Art Gallery-Lund Humphries Publishers, 1998.

hacía referencia a esas obras de género, calcadas en características al retrato, cuya diferencia venía marcada por el conocimiento de sus modelos¹⁰³.

Basándose en esta larga tradición que se seguía cultivando en la época victoriana, en 1859 Frederick Leighton expuso públicamente su lienzo *Pavonia* (Colección particular), para la que había posado la popular modelo romana Anna Risi, más conocida bajo el apodo de Nanna. A pesar de parecer un retrato y de ser reconocible la persona, la presencia del título invitaba a una lectura divergente¹⁰⁴. Leighton no fue el único en jugar a esta ambigüedad e incluso otros artistas lo llevaron más lejos. Es el caso de Dante Gabriel Rossetti, cuyos cuadros llevaban títulos que ponían en evidencia unos lazos afectivos, en los que no necesariamente se había de recurrir al nombre de la persona, sino a apelativos cariñosos o descriptivos; lo mismo que cuando se recurría a nombres de personajes históricos o mitológicos. El prerrafaelita tuvo en cuenta la costumbre inglesa de estas pinturas de género, pero llevándolas al terreno personal.

Así, el mismo año que se presentó el lienzo de Leighton, Rossetti hizo lo mismo con *Bocca Baciata* (Museum of Fine Arts, Boston), obra que inauguró su período de *stunners*¹⁰⁵. En realidad retrato de su amante Fanny Cornforth, su mismo autor reconocía que le había puesto este nombre para que la gente no reconociera a la modelo, sino que quería que el cuadro fuese valorado por sus cualidades. Pero admitía que su intención fue la de hacer una obra de este género (o sea, un retrato para sí, para su propia complacencia).

Otro ejemplo del mismo autor, ahora como “retrato alegórico” –por los guiños mitológicos- es el de *Helena de Troya* (1863) (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo), en verdad Annie Miller, prometida del pintor Holman Hunt, quien se la confió a su amigo Rossetti durante su estancia en Tierra Santa. Durante su ausencia los dos llegaron a ser amantes, de forma que a la vuelta, cuando le llegaron a Holman Hunt rumores de esta relación, rompió su amistad con Rossetti. Nuevos nombres para la historia de Menelao, Paris y la fatal nueva “Helena de Troya”, de ahí ese título. Si aquí sabemos que esta obra es susceptible de interpretarse como un retrato, no sucede lo mismo, por ejemplo, con otros lienzos muy similares de su autor, caso de *Lady Lilith* (1864-1868) (Delaware Art Museum), para la que

¹⁰³ A la hora de abordar esta terminología, ha sido fundamental la consulta de BEYER, A., *L'art du portrait*, París, Citadelles & Mazenod, 2003; ROSE, A., *Pre-Raphaelite Portraits*, Yeovil (Somerset), The Oxford Illustrated Press, 1981; y WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997. Especialmente este último libro ha sido clave a la hora de redactar este apartado.

¹⁰⁴ NEWALL, C., “Themes of Love and Death in Aesthetic Painting of the 1860s”, en WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997, p. 37.

¹⁰⁵ Inglés coloquial, que en castellano podría traducirse como “*mujeres espectaculares, despampanantes*”.

posó de nuevo Fanny Cornforth (aunque luego sustituyó su rostro por el de otra modelo, Alexa Wilding): Rossetti veía esta pintura como una obra de género y no como un retrato...

Podemos concluir, pues, que la obra de Rossetti se resiste a ser clasificada por géneros, puesto que cada una de sus creaciones respondía a intereses fuertemente autobiográficos. De todos modos, este particular diario se complica con ramificaciones, desdoblamientos e identificaciones con personajes históricos o literarios, imposibles de abordar en pocas líneas, y en los que a menudo se daba la unión inseparable de personaje y persona. Sólo recordemos que su obra maestra, *Beata Beatrix* (c. 1864-1870) (Tate Britain, Londres) es el personal retrato o *fancy picture* que Rossetti hizo de su amada Lizzie Siddal una vez muerta, pero (con) fundiéndola con Beatriz, el amor de Dante, personajes con los que siempre se identificó e intentó establecer paralelismos en su vida¹⁰⁶.

A partir de finales de los años 50 en adelante, el ejemplo de Rossetti fue seguido por los prerrafaelitas de generaciones posteriores como Frederick Sandys, cercanos también a los postulados del movimiento esteticista. Ya dentro de esta última corriente, pintores como Albert Moore realizaron óleos en los que se primaban los efectos decorativos, compositivos o atmosféricos, antes que los temáticos. Incluso otros ajenos a esta órbita se dejaron influenciar ocasionalmente, como es el caso de James-Jacques-Joseph Tissot en *Julio (Espécimen de retrato)* (c. 1878) (Colección particular). Expuesto en la Grosvenor Gallery de Londres en 1878, se trataba de un retrato de su amante Kathleen Newton; en realidad, no le dio abiertamente el calificativo de retrato, para evitar que fuera reconocida por la relación escandalosa que mantenía con ella. No se sabe muy bien el porqué de la palabra “espécimen”, pero probablemente podría deberse a la experimentación que por entonces Tissot estaba llevando a cabo, también en el género del retrato, al que no se había dedicado con tanta asiduidad a diferencia de otros colegas británicos. El formato alargado o las tonalidades cromáticas debían mucho a Moore, así como a la estampa japonesa, en busca de una estilización en la que el retrato se convertía en la excusa perfecta¹⁰⁷. De esta manera, la inclusión de este término en el subtítulo, como ya vimos en el caso de los pintores daneses, respondía una vez más a un replanteamiento del mismo como tal.

El alabado Watts también realizó evidentes cuadros entre los *tronies* y los retratos, como *Eligiendo (Ellen Terry)* (1864) (National Portrait Gallery, Londres), mientras que en

¹⁰⁶ WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *op. cit.*, pp. 96-97 (comentario sobre *Bocca Baciata* y su relación con las *fancy pictures*); p. 98 (comentario de *Helena de Troya*); pp. 101-103 (comentario sobre *Lady Lilith*); y pp. 155-157 (comentario sobre *Beata Beatrix*). En este mismo catálogo, hay más cuadros rossettianos de este tipo, con su ficha correspondiente.

¹⁰⁷ NEWALL, C.-OLSON, S., *Society Portraits, 1850-1939*, Londres, Colnaghi-The Clarendon Gallery, 1985, p. 53.

otros óleos fue más proclive a incluir elementos abiertamente alegóricos. A este respecto, el escritor británico G. K. Chesterton escribió lo siguiente:

*“Watts was as allegorical in his portraits as he was in his allegories, that ‘he is allegorical when he is painting an old alderman’. To Watts, a portrait was not merely a likeness, but an interpretation and a revelation, compounded of mind and soul, of the sitter’s greatness. [...]. His portraits are more accessible to us as paintings than are his allegories, and yet they appear as formidable symbols of an age which is still, to many, one of irritating grandeur and complacency”*¹⁰⁸.

Sin embargo, en algunos casos el resultado era bastante sutil, como en *El Minotauro* (1885) (Tate Britain, Londres), donde la intención más bien fue la de hacer un “retrato ausente” a la mitológica, a partir de la alusión: parece que en concreto se refiere al periodista W. T. Stead, autor del artículo “El tributo de las doncellas de la moderna Babilonia”, donde se revelaban hechos alusivos a la prostitución en Londres y que había impresionado vivamente a Watts¹⁰⁹. De ahí la presencia metafórica del minotauro, a quien se le debían entregar vírgenes para saciar su apetito y furia; y de ahí la asociación con este periodista¹¹⁰.

Como acabamos de ver, en la mayor parte de estos retratos victorianos se producía un replanteamiento en connivencia especialmente con la pintura de género, si bien se veía cómo la presencia de elementos autobiográficos podía asimismo alterar visiblemente sus fronteras, como en Rossetti.

Estos artistas que hemos ido mencionando pertenecieron plena o tangencialmente al Esteticismo, y como tales, y tal como ya hemos indicado al citar a Moore, algunas de sus preocupaciones no se limitaron a esa mezcla de arte y vida, o a simplemente relajarse mezclando diferentes temas pictóricos, sino a otras de tipo más compositivo, decorativo y estructural. Uno de sus principios fundamentales fue la noción del arte por el arte, que llevó a muchos de ellos a buscar una concepción global, próxima al *gesamtkunstwerk* de Wagner. Efectivamente, el deseo de ir un paso más allá, incluso de superar los límites que podía ofrecer el retrato, pero a la vez, empleándolo como soporte para sus experimentaciones, es lo que pretendió Whistler en su obra. Éste se desmarcó de algunos de sus colegas esteticistas, al

¹⁰⁸ Cit. en MAAS, J., *Victorian painting*, Londres, Barry & Jenkins, 1988 (1969), p. 217 y ss.

¹⁰⁹ LUCIE-SMITH, E., *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1991 (1972), pp. 49-50.

¹¹⁰ Siguiendo este tipo de “retratos ausentes” de presencia mitológica, no podemos evitar pensar, ya en España, en el *Sátiro del Valle de las Hésperides* (c. 1922-1924) (Fundación César Manrique, Lanzarote), de Néstor, en realidad un retrato camuflado de Gustavo Durán, cuya intencionalidad era bien diferente a la de Watts. Vid. CASTRO, F., “Apuntes para una sociología del retrato en la pintura canaria del siglo XX”, en *Rostrros de la isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Umbral-Cabildo de Gran Canaria, 2002, p. 77.

darle una base teórica a sus ambiciones, en las que aspiraba a situar sus pinturas más allá de la pintura y más cerca de la música, en clara sintonía con la teoría de las correspondencias de Baudelaire.

Así pues, junto a la contribución íntima que Rossetti hizo en el retrato, Whistler aportó el componente más puramente pictórico, propio de su Esteticismo. Sus famosas “sinfonías en blanco” de los años 60 –retratos de su modelo y amante Joanna Hiffernan- marcaron el pistoletazo de salida.

La primera de ellas, hoy conocida como *Sinfonía en blanco nº 1, La muchacha de blanco* (1862) (National Gallery of Art, Washington), se expuso al principio sólo con su nombre más descriptivo, de manera que la gran disyuntiva que se planteó entonces era saber el tema representado, a partir de un título que sugería más una anécdota que un retrato, por lo que se consideró un *tronie*. En este sentido, se vio como una *problem painting*, un tipo de pinturas populares en el siglo XIX que, como indica su nombre, inquirían al espectador, mediante un sugerente título, qué se representaba en ese cuadro¹¹¹. Cuando se expuso en el *Salon des Refusés* de París en 1863, llovieron las interpretaciones: el crítico francés Castagnary dijo que mostraba el momento en que la mujer se queda pensativa tras haber perdido su virginidad –de hecho, fue bautizado como “Tras la noche de bodas”-, mientras que los pintores Fantin-Latour y Courbet la vieron como una aparición fantasmal, como un lienzo de contenido espiritual... Parece que el objetivo de Whistler fue simplemente representar de pie a una joven de blanco, pero asumiendo también las lecturas narrativas que podría despertar este lienzo, esto es, de ser interpretado como una *problem painting* tan del gusto de entonces: ante la pérdida de referencialidad, todo era posible. De esta forma, partiendo de los principios de la pintura de género de la época, lo llevó al terreno de la sugerencia simbolista, pero también de la subversión de jerarquías; y aún más, con sus pretensiones esteticistas de correlación musical.

Algo parecido le sucedería posteriormente con su *Sinfonía en blanco nº 2, La muchacha de blanco* (1864) (Tate Britain, Londres), que también fue discutida en cuanto al tema representado¹¹². Lo más curioso de todo es que este par de obras, a pesar de ser “retratos

¹¹¹ Las *problem paintings* eran “*pictures that deliberately set up a scene for psychological drama, but without a set interpretation. The title of the work would often be phrased as a question, and delineated with ambiguous, even deliberately dichotomous situations*”. A continuación, y ya siendo muy populares en la época victoriana, se dice que muchos simbolistas explotaron sus posibilidades, atraídos por la ambigüedad que podía ofrecerles de cara a los planteamientos inherentes al Simbolismo. Vid. HIRSH, S. L., *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 184-185. Para más información sobre este tema, vid. FLETCHER, P. M., *Narrating Modernity. The British Problem Picture 1895-1914*, Burlington, Ashgate, 2003.

¹¹² La información de este par de cuadros se ha basado en NEWALL, C. (1997), *op. cit.*, pp. 38-39; y BEYER, A., *op. cit.*, pp. 308-310.

anónimos”, *tronies*, y no serlo propiamente, marcaron un punto de inflexión en este género; no sólo en el devenir posterior de la producción de Whistler, sino incluso en el de sus contemporáneos¹¹³.

Un paso más adelante en esa depuración temática, y ante la avalancha anecdotista que habían despertado este par de óleos y que desviaban los auténticos objetivos de este pintor, fue cuando aplicó los mismos principios a retratos propiamente dichos. El paso intermedio se produjo con la última de sus sinfonías blancas, la conocida simplemente como *Sinfonía en blanco nº 3* (1865-1867) (The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham), el primer cuadro de Whistler expuesto con un título exclusivamente musical, como bien ostenta el óleo en su parte inferior, para evitar lecturas narrativas¹¹⁴. En su posterior producción retratística, generalmente procedió a incluir ambos títulos, el musical (más personal, más vanguardista), y el descriptivo (más tradicional). Al incluir el término “retrato”, seguramente observó que, más allá y aparte de complacer al modelo, el componente anecdótico se reducía considerablemente: de ahí que no le preocupara tanto conservar dicha palabra y lo convirtió por tanto en su particular campo de batallas (de la misma manera que también hizo con el paisaje, considerado uno de los géneros más proclives a la abstracción). Así fue como surgieron sus *Composiciones en gris y negro* de los 70 –retratos de su madre y de Thomas Carlyle–, donde la problemática narrativa de sus sinfonías en blanco (que no le interesaba especialmente) se reducía considerablemente. En estas “composiciones”, Whistler quiso poner de relieve que lo que se valoraba sobre todo era la disposición de colores y formas, más que su contenido, de acuerdo a un registro poético-musical. Él mismo lo explicaba así: “*Obsérvese el retrato de mi madre que se mostró en la Royal Academy, Composición en gris y negro, que ciertamente es lo que es. Para mí puede tener interés por ser un retrato de mi madre, pero ¿qué interés puede tener para el público la identidad de la retratada?*”¹¹⁵.

¹¹³ Su huella es perceptible incluso entre los pintores españoles y catalanes del momento, como pudimos demostrar en la comunicación “Pols de papallona. La influència de Whistler en el retrat modernista català”, presentada en el *Congress “ModernArt.Cat”*, que tuvo lugar en Londres en junio del 2011 y aún pendiente de publicación.

¹¹⁴ Parece que su distanciamiento del Realismo y su compromiso hacia el Esteticismo quedó claramente manifiesto precisamente en estas tres sinfonías en blanco: la primera de ellas se expuso (sin su consentimiento, todo hay que decirlo), con el título descriptivo con el que aún hoy en día es conocida; la segunda se presentó por primera vez también así en la Royal Academy en 1865, si bien dos años después le añadió el adicional título de *Sinfonía en blanco nº 2* –de ahí que la crítica dedujese que el pintor concibió también bajo ese título la anterior, que sería por consiguiente la nº 1, aunque nunca lo hiciera en vida–; y finalmente, en la última de la serie, se olvidó de toda descripción y abogó abiertamente por el Esteticismo de *Sinfonía en blanco nº 3*. Vid. DORMENT, R.-MacDONALD, M. F., *Whistler*, Londres, Tate Gallery, 1994, pp. 78 y 81.

¹¹⁵ Cit. en MacDONALD, M. F., “Whistler como artista, maestro y amigo”, en *James McNeill Whistler-Walter Richard Sickert*, Madrid-Bilbao, Fundación “la Caixa”, 1998, p. 21.

Así pues, hemos querido ofrecer aquí un testimonio de la reinención continua que permitió el retrato en el siglo XIX, especialmente en la época simbolista y a través del rico panorama británico, cuando vemos que mediante cuestiones tanto de carácter personal (Rossetti) como de tipo puramente pictórico (Whistler) tenía todavía mucho que decir, a la vez que se expandían aún más las difusas fronteras que, de este género, siempre se habían considerado.

I. 3. 3 Los límites genéricos del retrato en el Simbolismo

Antes de introducirnos en el concepto de la obra de arte total, ya insinuado en Whistler, retomamos otro de los temas que también acabamos de contemplar en este pintor, y es el del retrato y su relación con los otros géneros pictóricos durante el período finisecular. Ya hemos visto que durante esta época los lazos con la pintura de género se mantuvieron e incluso se estrecharon, a través de connotaciones autobiográficas o por necesidades ya pictóricas. En este sentido, la figura de tipos fue una de las más socorridas, por la proximidad que siempre ha habido. Hemos visto los ejemplos de Leighton, Rossetti o Whistler, pero también sucedió más allá del ámbito anglosajón.

En Cataluña podemos recordar las figuras femeninas en que se especializaron Hermen Anglada-Camarasa o Federico Beltrán Masses, en muchas ocasiones tan próximas a la *femme fatale*, tan en boga a finales del siglo XIX, que no sabemos a ciencia cierta si podrían tomarse como retratos o simplemente como plasmaciones del estereotipo. En el Simbolismo tuvo lugar la creación o consolidación de muchos de ellos, dada la tendencia maniquea inherente a este movimiento. Además de la mujer fatal, podemos ver su opuesta, la mujer ángel, pero también la figura del santo y el demonio, o la del bohemio y el *dandy*. De esta manera, estereotipos y realidades se acababan mezclando, y no sabemos frecuentemente qué hay de verdad en algunos retratos, y qué sólo de impregnación de los clichés propiciados por este clima. De hecho, lo que sí es cierto es que, en el caso de estos pintores, este prototipo de mujer acabaría mimetizándose e influenciando en la concepción de su producción propiamente retratística, como podemos percibir en el *Retrato de Sonia de Klamery echada* (c. 1913) (MNCARS, Madrid) de Anglada-Camarasa, de forma que un personaje concreto tomaba los rasgos de la mujer fatal.

En otras ocasiones, más que la influencia de una iconografía, se priorizaban cuestiones más técnicas o de estilo, de manera que la temática resultaba secundaria. Y esto incluso por parte de los simbolistas, donde siempre se ha reconocido el gran peso de ésta. En este sentido, quedaba superada por otro de los rasgos principales del Simbolismo –y que acabaría

desembocando en el *Art Nouveau*-, esto es, su inercia decorativa. Así ocurrió con los pintores *nabíes*, preocupados muchos de ellos por una visión más formal del arte; sólo hace falta recordar la famosa cita de uno de ellos, Maurice Denis: “*Debemos recordar que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda u otra anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en cierto orden*”¹¹⁶. Así pues, personalidades como Félix Vallotton o Édouard Vuillard se especializaron en captar escenas cotidianas protagonizadas por ellos mismos y su círculo más cercano¹¹⁷, como ya habían hecho anteriormente los impresionistas, pero ahora a partir de otras técnicas: de esta manera, el retrato y la pintura de género se abrazaban con un fin superior.

De hecho, la libertad que procuraba el Simbolismo fue aprovechada algunas veces por pintores convencionales, que se acercaron a él cuando tuvieron que realizar alguna pintura ligada al mundo teatral u operístico, pues les facilitaba más recursos ambientales¹¹⁸. Así sucede cuando tenían que abordar retratos de actores en plena representación, como podemos advertir en el que el academicista francés Henri Gervex hizo de *La actriz Nellie Melba como Ofelia* (c. 1889-1892) (Colección particular). De esta manera, es el título el que nos ayuda a saber que es un retrato y no una representación de Ofelia, tal es la confusión de realidad y ficción –no sólo en la caracterización de la intérprete, sino también en la recreación ambiental-.

Además de la pintura de género, también hubo contactos con otras temáticas, como la pintura de historia o la de aire más alegórico. Entre el pastiche del cuadro academicista y la reinterpretación personal hay que situar *La Entrada de don Jesús Luján en La Revista Moderna* (1904) (Colección ING Comercial América), del mexicano Julio Ruelas, donde imaginó una composición fantástica –“*capricho al óleo*”, como se le llamó entonces- en que caben las citas de las *machines* historicistas sobre la conquista de América, las mitológicas a lo Böcklin a través del bestiario representado, así como el retrato de los colaboradores de dicha revista, que saludan al que es su protector. Precisamente, por ese carácter bizarro, al

¹¹⁶ Cit. en BESANÇON, A., *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*, Madrid, Siruela, 2003 (1994), p. 392.

¹¹⁷ Al hablar de la pintura de Vuillard *En el jardín, en casa de los Vallotton* (1900) (Staatsgalerie, Stuttgart), G. GROOM reconoce que, “*like most of Vuillard’s decorative paintings, which tended to offer generalized images of figures rather than specific portraits, the identities of the sitters for this work would have been known only to his most intimate circle*”. Vid. GROOM, G., *Beyond the easel: decorative painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, Chicago-New Haven-Londres, The Art Institute of Chicago-Yale University Press, pp. 226-228.

¹¹⁸ *Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, pp. 112-113.

retratar a sus amigos pero con cuerpo de criaturas fantásticas, es lo que permite su consideración simbolista¹¹⁹.



George LAMBERT, *Autorretrato con Ambrose Patteron, Amy Lambert y Hugh Ramsay*, c. 1901-1903
Colección particular

Algo menos negro -pero más hermético- es el cuadro del finlandés Akseli Gallen Kallela *Conceptio artis*¹²⁰ (1894) (Ateneumin taidemuseo, Helsinki), donde además de proyectarse en la figura masculina desnuda, aprovechaba la ocasión para plantear su concepción estética -como reza el mismo título-, de manera que su *alter ego* se muestra incansable en querer atrapar esa esfinge que simboliza el enigma del arte, algo inaprensible pero en lo que el artista nunca cesa en su empeño¹²¹. Como él, otros pintores finiseculares quisieron igualmente dejar constancia de su idea del arte, y qué mejor que hacerlo que en persona: es el caso del *Autorretrato con Ambrose Patteron, Amy Lambert y Hugh Ramsay* (c. 1901-1903) (Colección particular), del australiano George Lambert. A lo largo de esta tesis, observaremos la inercia que muchos autorretratos en el Simbolismo tuvieron por convertirse en los manifiestos de su pintura.

A pesar de lo que a primera vista pudiera pensarse, la religión tuvo un peso realmente ineludible cuando uno estudia el Simbolismo. Y en este sentido, también en el retrato. De esta manera, la pintura de tipo religioso acabaría por configurar un lenguaje propio y muy personal

¹¹⁹ RAMÍREZ, F., "El simbolismo en México", en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, D. F., Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004, p. 35.

¹²⁰ En el Gallen-Kallelan Museo, en Espoo, se conserva una fotografía del estado original de esta pintura que, a juzgar por la reproducción, parecía ser mucho más ambiciosa y grande. Vid. TUARTIAINEN, M., "Adolf Paul: Farmer, Musician, Author and Dramatist in Between Identities", en LAHELMA, M. (ed.), *Between Light and Darkness: New Perspectives in Symbolism Research*, Helsinki, The Birch and the Star, 2014, p. 81. También disponible en: <https://birchandstar.files.wordpress.com/2014/06/turtiainen.pdf>. Consultado el 1 marzo 2015.

¹²¹ AHTOLA-MOORHOUSE, L.-HUUSKO, T., "The Landscape of the Mind", en KOJA, S. (ed.), *Nordic Dawn. Modernism's Awakening in Finland 1890-1920*, Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, Prestel, 2005, p. 73. Esta plasmación del artista en busca de algo tan inefable y huidizo como el arte, quedó asimismo recogida en el campo de la escultura de la época en creaciones como *Persiguiendo la ilusión* (c. 1903) (MNAC, Barcelona), de Miquel Blay. Vid. BEJARANO, J. C.-SALA, T.-M., "La imatge dels creadors", en *Barcelona 1900*, Ámsterdam, Van Gogh Museum-Fonds Mercator, 2007, p. 126.

a la hora de relacionarse con los diversos géneros en el Simbolismo. Si bien esto merece un apartado especial –como haremos en esta tesis-, aquí simplemente apuntaremos el caso del “autorretrato teomorfo”, es decir, la representación del artista bajo unos rasgos divinos, ya fueran de un santo, de un dios, pero especialmente de Cristo. En algunos casos, los ropajes adoptados por algunos pintores fueron variopintos, y tanto se podían presentar como un dios de la mitología griega como Zeus, o ya en la tradición cristiana como Jesús. Es el caso del alemán Lovis Corinth, asiduo a hacer cuadros de dichos géneros, pero usando como modelos a sí mismo y a familiares, de manera que éstos podían recibir diferentes niveles de lectura: como cuadros con dichas temáticas, pero también de tipo más personal.

Por otro lado, durante el Romanticismo ya habíamos comenzado a asistir a la identificación del artista con el paisaje, siendo posiblemente Friedrich el ejemplo más relevante: “[...] *los mejores autorretratos de Friedrich son aquellos en los que no nos enseña su rostro; [...]. Son autorretratos en clave, autorrepresentaciones en el paisaje en las que ‘los criterios de satisfacer la necesidad acostumbrada de parecido son escasos’*”¹²²; sobre la ausencia de referencialidad en la retratística finisecular, insistiremos más adelante. Con todo, uno de los casos más explícitos al respecto lo encontramos en *Yo: retrato-paisaje* (1890) (Národní Galerie, Praga), del “Aduanero” Henri Rousseau, de manera que jugaba a la fusión de los dos géneros mediante la correspondencia del autorretrato del primer plano con el paisaje del fondo. A pesar de que provocó una recepción negativa por considerarla *naif* y por las pretensiones recogidas en el título, el artista se sentía orgulloso de haber inventado este género híbrido¹²³. Con todo, no fue el único en estrechar esa relación entre ambos y de contaminarse recíprocamente¹²⁴.

Un caso que merece una consideración aparte es el de la naturaleza muerta. Algunas constantes que han ido apareciendo, como la proyección, la ausencia de referencialidad, etc., también se dieron aquí y, en consecuencia, así lo veremos con más detalle en el apartado dedicado a la obra autobiográfica.

I. 3. 4 El (auto) retrato dentro del calidoscopio del arte total

En el apartado anterior, hemos visto cómo los diferentes géneros se iban interrelacionando con la idea de la superación de la jerarquía tradicional del arte, y en algunos

¹²² GUILLÉN, E., *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 92.

¹²³ WARNER, M. (1979), *op. cit.*, p. 63; e *ibidem*, pp. 105-106.

¹²⁴ JUMEAU-LAFOND, J.-D., “Paysage et/ou portrait symboliste: une question de sens?”, en *La Tribune de l'Art*, París, 2012: <http://www.latribunedelart.com/paysage-et-ou-portrait-symboliste-une-question-de-sens>. Consultado el 19 marzo 2012.

casos incluso de ir más allá de la pintura y buscar su unión con otras disciplinas artísticas, en especial con la música, considerada como la más suprema al prescindir de un referente real y tener su propia autonomía. Las formas de acercarse a ese mismo objetivo finisecular fueron diversas. Ya hemos hecho referencia a la *gesamtkunstwerk* de Richard Wagner. El compositor alemán buscaba la unión de todas las artes en una obra estética total a través de la música: de esta manera, mediante los elementos escenográficos, de interpretación, de dramaturgia, etc., se podía conseguir ese objetivo.

Pronto fue seguido en otros campos. De esta forma, en poesía surgió la noción del “arte por el arte”, especialmente en Francia e Inglaterra (aquí incluso dio pie al movimiento esteticista), de manera que se soñaba en vivir rodeados de arte, escapando de la realidad banal. La adaptación de estos principios a la pintura dio sus frutos, también a través del retrato y cómo éste se adaptó a tales necesidades. *Jean Sibelius, compositor de “Una saga”* (1894) (Ainolasäätiön, Jarvenpää) de Gallen-Kallela resulta paradigmático de ese clima finisecular¹²⁵. Al enfrentarse a la efigie del compositor escandinavo, el pintor tuvo en mente hacer una imagen de su tiempo, así como de la consideración del arte en general y de la música en particular. Así pues, optó por una estructura singular en tríptico, de manera que compartimentó las diferentes ideas que tenía de una manera muy literal: por un lado, hizo un retrato propiamente dicho del músico –el hombre-; en otro, pintó un paisaje, con ecos de los grabados japoneses –el tema en la obra de Sibelius, la inspiración-; mientras que la última y tercera parte –que quedó inacabada, como se puede comprobar hoy en día- debía representar notas musicales, que actuaría como lazo de unión con las anteriores –la obra del artista, es decir, la vida y el arte-. Así, buscaba la interrelación entre las artes, aunque finalmente este reto quedara incompleto y cada una de las ideas de este retrato conceptual quedara aislada en su panel correspondiente, sin llegar a comunicarse directamente.

Sin lugar a dudas, exceptuando aproximaciones aisladas como las de Gallen-Kallela, Whistler fue el artista que se acercó de una manera más sistemática y profunda a esa interrelación entre pintura y música, utilizando el retrato como base de operaciones, como ya hemos indicado. La concepción global de su obra era tal, que no sólo tenía en cuenta los lazos antes referidos, sino también todos aquellos detalles que entraban en juego: en ese sentido, hay que recordar el cuidado con el que diseñaba sus marcos, pero asimismo el contexto de sus

¹²⁵ GUNNARSSON, T., *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1998, p. 265.

exposiciones¹²⁶, de forma que tenía en cuenta el papel de las paredes, la disposición de las obras, las cartelas, y otros accesorios. Esta concepción expositiva acabó influyendo en muchos otros artistas, y en Cataluña recaló especialmente entre el grupo anglófilo de Ismael Smith, Mariano Andreu y Néstor. De este último se sabe que, ya desde fecha tan temprana como su primera exposición monográfica en Barcelona en el Círculo Ecuéstre, en junio de 1908, se preocupó por cuidar todo lo concerniente al montaje expositivo, algo que no dejó indiferente a nadie, ya que el público barcelonés no estaba acostumbrado a ello¹²⁷. En sus posteriores muestras, sólo o con el grupo antes referido, continuaría teniendo en cuenta todos estos detalles.

Como ya sucedía con Whistler, pero también con algunos de sus seguidores, como Néstor o Ismael Smith en Cataluña, la concepción total del arte proyectaba una sombra tal que acabó por englobar asimismo al artista. Santiago Rusiñol es un ejemplo claro, ya que se dedicó por igual a la pintura que a la literatura, además de otras prolongaciones de su sentir estético en el que el juego de reflejos no sólo se dio de forma bidireccional, sino que llegó a convertirse en una auténtica galería de espejos, tal es el cúmulo de autorreferencias. Aún más, en el caso de Rusiñol, artista y hombre se hayan profundamente ligados, de manera que accedemos a un grado más de complejidad, al introducir la vida dentro del arte.

Quizás en el panorama del Simbolismo en Cataluña, Rusiñol sea el paradigma de esa consideración de la obra de arte total a la vez que autobiográfica (por lo que podríamos estar introduciendo ya un matiz autorretratístico). A pesar de que muchos artistas del Modernismo catalán desarrollaron su talento y personalidad en diversos frentes estéticos, no todos desgraciadamente llegaron a esa profundidad alcanzada por Rusiñol. De esta forma, en el señor del Cau Ferrat resulta difícil poder interpretar cualquier elemento que concibió su mente de forma aislada, sin tener en cuenta el resto de lo que hizo y vivió. Así, por ejemplo, en el caso de sus retratos, en la gran mayoría no se puede entender su origen y rasgos sin atender a la biografía de su creador, así como frecuentemente a lo que escribió.

En el resto de Europa hallamos otros artistas que, como Rusiñol, tuvieron asimismo una concepción global de su producción. Khnopff diseñó su casa-taller, teniendo en cuenta la disposición de todos los elementos que la configuraban, a la manera de Whistler, del mismo modo que otorgó un lugar de relevancia al retrato, por la fusión que ofrecía de lo estético y lo personal. En un punto opuesto a esta puesta en escena por parte del belga, Munch exclamó

¹²⁶ JOHNSON, R., "Whistler's Musical Modes: Symbolist Symphonies", en *Arts Magazine*, vol. LV, nº 8, abril 1981, pp. 164-168.

¹²⁷ ALMEIDA, P., *Néstor (1887-1938), un canario cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987, p. 42.

que su obra no podía ser comprendida si no se miraba en su conjunto, ya que en el fondo la gran mayoría de sus cuadros no dejaban de ser episodios de su existencia.

A pesar de todo esto, o precisamente por ello, otros consideraron que el arte era lo más importante y que ellos quedaban absorbidos en esa concepción total. Así lo vio Gustav Klimt, quien siempre que pudo mantuvo aparte su figura de pintor a favor de su producción, pues pensaba que ella misma, sin la ayuda de su vida, es la que debía hablar por sí misma (como ya hiciera Whistler, de acuerdo a su personalidad). Rainer Metzger ha analizado bien la ambigüedad del papel del artista en el concepto finisecular del arte total, a través del caso del pintor austríaco; y así lo ha expresado:

"[...] the artist's ego is less important than his works in themselves. [...]; the work, on the contrary, has a life of its own, and in order to do it justice, another method of approach is required, other than communion with the artist. Such a withdrawal of the ego in favour of the self could be called romantic. In a key text of German Romanticism, Wilhelm Heinrich Wackenroder's and Ludwig Tieck's Confessions and Fantasies, published in 1797, the composer Berglinger gives an early formulation of the idea: 'Truly, it is art that must be venerated, not the artist; he is nothing more than a weak tool'. In the second Romantic era, that of symbolism and the Belle Époque, this concept rose from the ashes once again. The incantation of an entire century of aesthetics was that art is greater than the artist.

*Art is nothing more than the artist -this conviction was to become part of the manifesto of the generation that followed. Art is the cult of the ego: it is expression, authenticity, the moment -art is immediacy. The fact that this immediacy requires a medium and cannot be grasped without mediation did not lessen the emphatic way in which this belief was openly embraced."*¹²⁸

Y esa preeminencia o lucha entre el arte y el artista es la que se libró particularmente en el campo del autorretrato, o de la pintura autobiográfica del Simbolismo.

I. 3. 5 Del autorretrato y la pintura autobiográfica en el movimiento simbolista

Para el final de este capítulo, hemos querido dejar el autorretrato y sus derivaciones en la época del Simbolismo, y decimos derivaciones porque justamente, al hablar del artista y de su imagen, es donde aumenta considerablemente la dificultad de acotar el término del retrato durante este período. El tejido habitual de conexiones con otros géneros que hemos podido ver se acentuó aún más durante el Simbolismo gracias a la concepción del arte total, de forma

¹²⁸ METZGER, R., "The Self and the Ego: Klimt, Schiele, Kokoschka", en *Gustav Klimt. Drawings & Watercolours*, Londres, Thames & Hudson, 2005, pp. 370-371.

que se diluyeron sus fronteras, ahora en busca del abrazo con la música y otras disciplinas artísticas. Incluso más, en la globalidad perseguida por muchos simbolistas, y tal y como hemos ido anunciando en el apartado anterior, a ese nivel habría que añadir la vida misma; pero además, un tema de contenido filosófico, profundo, tan del gusto de los simbolistas: así, por ejemplo, podemos recordar el conjunto de obras que Watts fue concibiendo como un todo a lo largo de su vida, en el que se abordaban dicho temas trascendentales desde un punto de vista épico y que sus críticos bautizaron como “*The House of Life*”, “la casa de la vida”¹²⁹. Añadamos también que cuando hablamos de vida en general estamos hablando de la vida de los artistas, pues el culto al yo fue un tema recurrente en la época y es precisamente uno de los temas que vertebra esta tesis. En su figura, el individualismo y subjetividad crecientes del siglo XIX acabaron culminando en el período simbolista.

Si bien insistiremos más adelante en estos conceptos que acabamos de enunciar en su contexto general y específico del *fin-de-siglo*, fue a partir de la época romántica cuando empezaron a surgir algunos casos de artistas cuya producción giró frecuentemente en torno a su existencia. De hecho, antes lo hemos visto en la figura de Rossetti. El suyo fue un ejemplo modélico por las connotaciones sistemáticamente autobiográficas (hecho vitales, estados de ánimo), que mostró en una producción donde las capas narrativas se multiplicaban *ad infinitum*. Su ejemplo fue seguido por pintores del calibre de Edward Burne-Jones, que siguió con esa tendencia de incluir toques personales en obras de contenido general, como en *Filis y Demofonte* (1870) (Birmingham Museum & Art Gallery), en realidad un camuflaje mitológico para hablar de la tumultuosa relación que mantenía por entonces con Maria Zambaco. Como ha dicho Christopher Newall, “*for Burne-Jones, a type of art that denied personal associations in its ostensible subject was virtually impossible; instead, he looked to mythology for subject-matter in which he might explore his own emotional predicament and state of mind*”¹³⁰.

Las conexiones entre el arte y la vida se exacerbaban aún más en la época del Esteticismo, incluso de una manera literal, gracias al principio del “arte por el arte”. Algunos de sus protagonistas, como Oscar Wilde o Simeon Solomon, traspusieron peligrosamente los términos estéticos y biográficos, de manera que aquéllos que no pudieron controlarlo (como

¹²⁹ BRYANT, B., “Invention and Reinvention: The Art and Life of G. F. Watts”, en BILLS, M.-BRYANT, B., *G. F. Watts. Victorian Visionary. Highlights from the Watts Gallery Collection*, New Haven-Londres, Yale University Press-Watts Gallery, 2008, pp. 32 y 39.

¹³⁰ NEWALL, C. (1997), *op. cit.*, pp. 41-42.

los nombres citados) acabaron finalmente convirtiéndose en sus víctimas¹³¹. Efectivamente, en este *fin-de-siglo* se estrechó esa relación entre ambos conceptos, llevándose a sus últimas consecuencias, e incluso invirtiendo el orden de importancia. Y qué mejor que las experiencias propias para llevarlo a cabo. Como ya dijo el mismo Wilde, “*la vida imita al arte, más que el arte a la vida*”¹³². La figura del *dandy*, de la que el escritor irlandés era una buena muestra, vino a dar fe de ello y gozó de un éxito sin precedentes, en una materialización de la mitificación que había alcanzado el arte en esos años.

Durante el siglo XIX, y desde el período romántico, se asiste en efecto a una exaltación tal de la figura del artista que, al final, su propia vida podía llegar a ser equiparada a sus creaciones, incorporada como una más¹³³. Esa equidistancia la llevaron a cabo no sólo los *dandies*, sino también los bohemios: respecto a éstos, Pierre Bordieu exclamó que “*convertir el arte de vivir en una de las bellas artes es predisponerlo a entrar en la literatura*”¹³⁴. Al final, como en el mito del huevo y de la gallina, casi no se sabía bien qué fue lo primero, si la realidad o la ficción, pues se llegó a un punto en que algunos bohemios prefirieron imitar aquello que habían visto o leído, antes que desarrollar sus existencias del modo más personal. Desde el Romanticismo, pero sobre todo en este *fin-de-siglo*, se tenía una visión de la realidad, más que ilusionada o idealizada, contaminada de literatura y arte, de manera que el artista prefería a veces mostrarse cómo querría ser más que como era de veras. Surgen entonces las dudas sobre la importancia de la figura del artista, precisamente por el auge del cultivo de su personalidad; de ahí las reacciones de Klimt, como hemos visto en el final del apartado anterior, una huida que, empero, no fue la perseguida por la mayor parte de ellos. Así, es frecuente no saber si se ha de explicar la obra a través de quien la ha producido o darle la vuelta e intentar explicar al autor a través de su obra.

Los ejemplos que podemos encontrar al respecto son incontables, aunque los modos en que lo abordaron podrían reducirse a dos: de manera directa mediante el autorretrato o el retrato del artista; o indirectamente, mediante la proyección en el prójimo u otros elementos ajenos.

¹³¹ GAUNT, W., *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002 (1945), pp. 58-61.

¹³² Cit. en RUBIRA, S., “Otra vez el temblor del sujeto: la muerte del autor por él mismo”, en *Exitbook*, nº 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2º semestre 2009, pp. 81-82.

¹³³ “[...] desde mediados del siglo pasado [siglo XIX], se ha intensificado el planteamiento que propone la equiparación de vida y obra”. Vid. AMORÓS, L., *op. cit.*, 2005, p. 369.

¹³⁴ Cit. en GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 47.

I. 3. 5. a El autorretrato explícito y los ciclos de la vida

El primero resulta fácil de entender y es, de hecho, la forma clásica utilizada. En este *fin-de-siglo*, veremos que fue un tema recurrente por pintores como Egon Schiele, Miroslav Kraljević, Helene Schjerfbeck, Francesc Gimeno o Jacek Malczewski, que se pintaron de forma continua a lo largo de sus vidas. Sin embargo, las limitaciones narrativas propias del género, a causa de su directo carácter expositivo, hizo que muchos indagaran en buscar alternativas.

Anteriormente, hemos señalado que comenzó a ser frecuente, tanto por ellos como por otros pintores de otras estéticas (como los impresionistas), mezclarlo con la pintura de género. Al respecto, sus propias vidas, evidentemente protagonizadas por ellos, podían ser un factor de cohesión, a la par que podían insuflarle aire nuevo: seguían apareciendo en las obras, pero no simplemente posando. Para estos pintores simbolistas, la subjetividad omnipresente en sus creaciones casi les forzó a acometer obras autobiográficas como si fueran autorretratos, o autorretratos como si fueran páginas de un diario, donde pasaban hechos y no simplemente permanecían estáticos.

Como hemos venido usando, la palabra “(auto) biografía”, aunque de connotaciones más literarias que pictóricas, significaba literalmente “la escritura de la vida”, no siendo en el



Edvard MUNCH, *Friso de la vida*
Fotografía de cuando se expuso el conjunto en 1903

fondo más que la unión de retrato y relato personal. Esa escritura necesitaba de un desarrollo en el tiempo, como la vida misma, y de ahí que la falta de temporalidad, del acontecer en el retrato plástico, hizo que se fijaran en otros modelos: la literatura y la pintura de género –como hemos insinuado–, pero también en la fotografía, como explicaremos en capítulos posteriores. No obstante, a pesar del uso de estos recursos en los

simbolistas su aplicación no fue lineal ni literal, sino que en muchos casos en su plasmación se introdujeron elementos poéticos y alegóricos, de acuerdo a la visión de su mundo, gobernada por la introspección y la subjetividad.

Para poder desarrollar esta narración, ocasionalmente les fue necesario el concepto de “serie”. De esta manera, vemos a artistas desarrollar momentos claves de su vida o rasgos de su personalidad en diferentes cuadros; o incluso en uno mismo, a veces a través de la estructura del tríptico –recuperando este formato medieval, pero al servicio ahora de sus vidas y no la de los santos-, a la manera de lo que poco después el cine desarrollaría de forma secuencial.



Jacek MALCZEWSKI, *La infancia. Jacek junto al estanque en Wielgie* (del ciclo *Mi vida*), 1919
Colección particular, en depósito en el Muzeum Narodowe, Varsovia

De esta manera, y nunca mejor dicho, estas obras, conectadas por unos mismos lazos, adquirirían una vida propia en su conjunto. De hecho, lo hemos visto anteriormente al hablar de la conectividad existente entre los diferentes cuadros de Munch. El autor de *El grito* (1893) (Nasjonalgalleriet, Oslo) cargó de tintas personales todo lo que hacía. Su concepción orgánica del arte era tal, que incluso llegó a comparar a sus cuadros con “hijos”¹³⁵ paridos entre dolores. Así, en 1891 comenzó a desarrollar los motivos de su *Friso de la vida*, ciclo pictórico que prácticamente incluía el grueso de su producción, así como muchas de sus obras más conocidas –también *El grito*, considerado un autorretrato mental, a partir de una experiencia que vivió-. Munch reconocía que sólo en conjunto estas obras podrían adquirir pleno sentido, pues permitirían dar una visión unitaria de la vida, a partir de su memoria personal:

¹³⁵ MÜLLER-WESTERMANN, I., “Il rapporto tra la testa e la mano. Riflessioni sull’ autorappresentazione di Munch come artista”, en CORTENOVA, G.-EGGUM, A. (dirs.), *Edvard Munch. L’io e gli altri. Ritratti e autoritratti*, Milán-Verona, Electa-Palazzo Forti, 2001, p. 27. Por otra parte, Oscar WILDE también recogió la idea de que las obras de los artistas son como verdaderos hijos al ser engendros de la mente. Si bien esto lo expresaba al hablar del neoplatonismo en la época de Shakespeare, sin lugar a dudas suscribiría lo mismo en cuanto al arte de su época. Vid. WILDE, O., *El retrato del señor W. H.*, Barcelona, Alba, 2003 (1889), p. 63.

“En mi arte he tratado de llegar a una explicación de la vida y me he esforzado por lograr claridad en mi forma de vida. Creí, también, que esto podía ayudar a otros a clarificar sus vidas. Siempre he trabajado mejor con mis propios cuadros cerca de mí. Me parecía que mis cuadros estaban unidos unos a otros por su contenido. Cuando los coloco juntos adquieren de inmediato una resonancia que nunca poseyeron cada uno de por sí: como si no pudieran ser expuestos con otros. Por eso los pongo juntos en forma de frisos”¹³⁶.

No obstante, el objetivo final de Munch era que, a partir de los capítulos de su propia existencia, el espectador pudiera llevarlos a su terreno personal, alcanzando así una lectura universal.

Si bien en esta serie observamos pinturas concebidas para la misma y otras que incluyó *a posteriori*, autorretratos directos y ausentes, y obras autobiográficas, junto a Munch hubo más artistas que también se interesaron por este formato: ése fue el caso de Malczewski, aunque con un planteamiento distinto. Aparte de los autorretratos clásicos que fue pintando a lo largo de su vida, este artista polaco realizó igualmente cuadros autobiográficos bajo el amparo de las características de la pintura de género, concebidos como una secuencia. A veces, lo hizo empleando el formato de tríptico, como en el llamado *Mi vida* (1911-1912) (Muzeum Narodowe, Varsovia). Pero también recurrió al ciclo formado por obras independientes. Ése fue el caso del compuesto de nueve lienzos y que tituló igual que el retablo anterior (1914-1919) (diversos museos y colecciones). En ellos, los protagonistas eran él, sus familiares y amigos, vivos o muertos, situados en los paisajes donde había crecido en su infancia, en Wielgie, y donde había tenido sus primeras experiencias vitales: formación de su personalidad, descubrimiento de su vocación, escenario de su primer amor. A través de la memoria y la nostalgia, la evocación convierte esos parajes en la representación del paraíso perdido, al que se desea volver en busca de la pureza de los orígenes; todo esto le permite (y justifica a la vez) la introducción de elementos fantásticos, no siempre respetando la verdad del pasado¹³⁷. De esta manera, nos hallamos ante un ciclo concebido de forma cerrada, frente a la *opera aperta* de Munch.

Así pues, las variaciones a las que se prestaba este formato podían ser múltiples: desde transcripciones coetáneas a reflexiones en torno a algún aspecto biográfico o psicológico del

¹³⁶ Cit. en ARNALDO, J., “Edvard Munch. Las caras del genio”, en *Descubrir el arte*, nº 79, septiembre 2005, p. 20.

¹³⁷ *Pintura polaca de 1880-1918 en el Museo Nacional de Poznań*, Salamanca, Caja Duero, 1998, p. 106; *Polonia Fin de Siglo...*, op. cit., pp. 198-200; *Gallery of Polish Painting. Guide. National Museum in Warsaw*, Varsovia, Muzeum Narodowe, 2006, pp. 238-239; y *Paintings from Poland. Symbolism to Modern Art (1880-1939). Malarstwo polskie. Od symbolizmu do sztuki nowoczesnej (1880-1939)*, Dublín, National Gallery of Ireland, 2007, pp. 72-75.

artista, ya pasado, expresado todo ello desde la simple exposición o con una mayor narratividad. A veces, se presentaban solos, y otras, acompañados de familiares o amigos. Así mismo, el carácter consciente y retrospectivo no siempre respetaba la verdad de los hechos, por lo que no siempre se trataba de una representación exacta y fiel a la realidad, que en ocasiones acababa distorsionada por la intromisión de la fantasía, los sueños o la nostalgia.

Para acabar, y a modo de enlace con la siguiente tipología, la situación volvía a complicarse si tenemos en cuenta que no siempre se mostraron abiertamente en algunas de estas composiciones –por ejemplo, *El grito* de Munch-, sino que buscaron la proyección a la que habíamos aludido anteriormente.

I. 3. 5. b El autorretrato ausente

Como acabamos de decir, el pintor finisecular no siempre optó por mostrarse de forma explícita, sino que a veces lo hizo de manera indirecta, a través de la proyección en personas u objetos con los que hubiera algún tipo de vínculo, identificativo o personal. El objetivo de este autorretrato ausente, indirecto, oblicuo o transfigurado –diferentes formas con que se le ha designado¹³⁸-, era al fin y al cabo el mismo: poder desplegar todo el yo del artista y su realidad mediante sus creaciones, ya fuera incluyendo datos concretos de su biografía, o simplemente rasgos de su personalidad, como una manera de marcar su territorio, como si el olor de su vida pudiera impregnar su estilo y dejara en él su huella indeleble. Es justamente este tipo de cuadros en los que nos centraremos a continuación.

Eugeni d'Ors ya dijo claramente que, a veces, la mejor autorrepresentación de un artista no es tanto un “autorretrato” sino su mejor creación¹³⁹. Esto corresponde a una concepción androcéntrica del artista, un narcisismo en que todo era una prolongación de su ser del que devenía, en consecuencia, un autorretrato generalizado. Si bien es cierto que durante estos años finiseculares, el autorretrato y sus derivas gozaron de un gran auge gracias al desarrollo del individualismo del siglo XIX, no es flor que naciera de la nada. Anteriormente, podemos encontrar situaciones similares, en especial durante el Renacimiento, tal y como ha recordado Francisco Calvo Serraller:

“¿Es la pintura toda, sin distinción de género, un simple autorretratarse? A eso, por lo menos, parece aludir la frase del encabezamiento, que tradicionalmente se atribuye a Cosme de Médicis, animador principal de los círculos neoplatónicos de la Florencia del XV,

¹³⁸ Un artículo que habla precisamente de este tipo de autorretratos, aunque no en el terreno del Simbolismo es KOERNER, J. L., *op. cit.*, pp. 67-81.

¹³⁹ ORS, E d', “Notas sobre el retrato y el autorretrato”, en *Exposición de Autorretratos de pintores españoles 1800-1943*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, [1943], pp. 10-11.

cuna del arte renacentista. Esta idea del artista autorreflejándose en su obra aparece en la Teología platónica de Marsilio Ficino, quien afirma que la pintura es ‘como un espejo que refleja el rostro’ de su autor y, a través de él, su espíritu. En todo caso, donde enseguida arraigó esta concepción del arte fue en los tratados de pintura, que no dejaron de insistir en el tema desde que lo hiciera el mismo L. B Alberti en los albores del renacimiento, el cual explícitamente comparó al pintor y a la pintura con la fábula de Narciso, [...]”¹⁴⁰.

Si bien a finales del siglo XIX las motivaciones que llevaron a los pintores a interesarse por esta peculiar manera de reflejarse fueron diversas. Recuperando la última palabra de la anterior cita, sabemos que el narcisismo fue una característica muy presente en la obra de muchos artistas simbolistas, de ahí la necesidad de explorar el yo de todos los modos posibles. De esta forma, y en relación a otro de los principios del Simbolismo y que también ya hemos indicado, tal vez pretendieron hacerlo guiados por el misterio y la sugerencia, de no dejar las cosas abiertamente dichas. Es cierto que muchos tendieron a un exhibicionismo desenfrenado –por ejemplo, Schiele o Munch-, pero hubo otros que prefirieron mostrarse de modo más oblicuo, quizás por el rechazo que sentían por parte de la sociedad. Esto dio pie a una vía más introspectiva y ensimismada, en que el artista hacía una obra incluso críptica, sólo inteligible para él y para algunos iniciados de su círculo más íntimo¹⁴¹. El resultado desembocó en creaciones de lectura compleja, donde convergían nuevas maneras de manifestar su personalidad¹⁴².

Aunque algunos se negaron a autorrepresentarse, como el ya citado Klimt, hubo algunos que sí lo hicieron, pero de modo completamente hermético, reticentes a la exhibición de su yo: ése fue el caso del italiano Raoul dal Moulin Ferenzona, quien hacia 1907 pintó un autorretrato cuyo título era una auténtica declaración de intenciones, *Secretum meum* (Paradero desconocido). Todo esto puede explicar que, finalmente, se optase por la identificación a través de la proyección, un medio que también fue contemplado a nivel teórico en esta misma época.

¹⁴⁰ CALVO, F., *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus-Santillana, 2005, p. 193.

¹⁴¹ “El hombre moderno cada vez da menos importancia a la simple captación de unos rasgos enfocados en una persona. La no identificación de unos rasgos suponen una introversión del hombre moderno”. ESCOHOTADO, S., *Autorretrato, arte y mujer*, Madrid, Universidad Complutense, 2002 (tesis doctoral inédita), p. 33.

¹⁴² En relación con todas estas motivaciones, hubo otra forma peculiar de autorrepresentación que, curiosamente, en pintura no se dio especialmente durante el Simbolismo, aunque hubiera encajado perfectamente. Sí se dio, en cambio, en escultura (Rodin), pero sobre todo en fotografía, en los que el personaje en cuestión sólo se mostraba en sinécdoque, es decir, un cirujano o un pintor mediante las manos o un fotógrafo mediante los ojos. Sin embargo, parece que justo por esa modernidad, nunca se llegaron a comercializar. De cualquier forma, conecta con la teoría del fragmento del Romanticismo, y de la instantánea y del descentramiento de los impresionistas. Para profundizar en algunos ejemplos fotográficos, vid. NARANJO, J., “El retrato en Europa: del registro de la memoria a la ficción”, en *Retratos. Fotografía española 1848-1995*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1996, pp. 38-39.

Uno de los principales pensadores del Esteticismo, Walter Pater, había procurado establecer una relación entre la obra de arte y la naturaleza interna de la persona que la contempla. Al decir esto, parece que se basó en el pensamiento de Goethe¹⁴³ quien, a su vez, había tenido en cuenta ciertas nociones platónicas o neoplatónicas (“*Cada alma es y se convierte en lo que contempla*”, escribió Plotino¹⁴⁴); escuelas de pensamiento que, como ya hemos visto, influyeron durante el Renacimiento en este mismo fin.

Otros escritores finiseculares, como Villiers de l’Isle-Adam, siguieron una línea similar, tal como recogen dichas palabras: “¿*Qué son las cosas sino nuestros conceptos? ¿Qué somos nosotros sino aquel deleite que al admirar las cosas nos trae el reconocimiento de encontrar en ellas algo de nosotros mismos?*”¹⁴⁵. El pensamiento de Platón seguía resonando otra vez, ahora mediatizado por el subjetivismo propio del Simbolismo; y así lo manifestó en su obra literaria, donde su yo lo invadía todo.

También Freud analizó este concepto. Su primer acercamiento se produjo mediante la edición que hizo de *El Artista* de Otto Rank, escrito en 1905 y publicado en 1907. A partir de este libro, el vienés pudo formular el concepto de “identificación”, que desarrolló más a fondo posteriormente, por ejemplo, en un ensayo dedicado a Leonardo da Vinci: este artista se convertía, pues, en el ejemplo perfecto para explicar este “*psychological process whereby the subject assimilates an aspect, property, or attribute of the other and is transformed, wholly or partially, after the model the other provides*”¹⁴⁶.

Durante el período finisecular los términos de proyección e identificación, así como sus plasmaciones pictóricas fueron habituales. Es cierto que en períodos anteriores existió esta convención –por ejemplo, en el Barroco–, aunque la intencionalidad subyacente difería completamente de la de este *fin-de-siglo*. Como bien ha señalado Beat Wyss al hablar de Lovis Corinth –un pintor insistente en estos recursos–, la diferencia que estribaba entre la identificación perseguida por éste y la que hubiera podido querer Rembrandt, por ejemplo, es que en muchas ocasiones, en el caso del pintor holandés, su objetivo fue más el de demostrar su cultura humanista como artista intelectual, mientras que en Corinth la lectura que se tendría que hacer siempre, ya superada la lucha por el reconocimiento de los derechos de los pintores, sería de tipo personal: acorde con los nuevos tiempos, primaba más la psicología del yo, que

¹⁴³ GAUNT, W., *op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁴ Cit. en SEGADE, M., *Narciso Fin de Siglo*, Barcelona, Melusina, 2008, p. 299.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 299.

¹⁴⁶ SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 59.

el interés de un colectivo de profesionales¹⁴⁷. De este modo, saliendo de sí mismo el artista se deshabitaba, extrañándose a la vez que se reconocía al ocupar un cuerpo ajeno, permitiéndole por tanto una reflexión sobre su identidad.

No sabemos hasta qué punto el psicoanálisis de Freud influyó o no, pero lo que sí es cierto es que el arte vienés de este período mostró unos mismos intereses. Tras Klimt, vinieron una serie de artistas como Richard Gerstl, Oskar Kokoschka, Arnold Schönberg y, sobre todo, Egon Schiele¹⁴⁸, que desarrollaron el interés por la psicología a través de sus propias existencias, de forma que sus pinturas se convirtieron en una autobiografía continua, donde exploraron la fragilidad del yo a la luz de las nuevas teorías¹⁴⁹.

En Schiele, su yo acababa por colonizar toda su obra, e incluso escribió abiertamente sobre ello. Pero no fue el único: Edvard Munch escribió que “[...] *es el hombre, es la vida lo que hay que ofrecer. No la naturaleza muerta*”¹⁵⁰, mientras que Picasso parafraseó a Leonardo da Vinci y escribió que “*the painter always paints himself*”¹⁵¹. Estas declaraciones por parte de teóricos, escritores y artistas nos confirman el auge de esta pintura fuertemente autobiográfica, enraizada en la personalidad y en las vivencias de cada uno de ellos.

Dejando a un lado esta idea de la invasión del ego del artista en su producción, y volviendo al particular de la ausencia camuflada mediante la proyección, uno de los medios más efectivos en la consecución del autorretrato indirecto fue a través del recurso del *alter ego*. Asociado dicho término con otro individuo, concebido como una especie de doble –bajo esta modalidad, volveremos a verlo en el capítulo dedicado a dicho tema–, lo cierto es que la identificación se podía producir a través de cualquier medio, ya fuera otra persona, un objeto o un espacio. Lo veremos ahora aquí, a través de diferentes ejemplos.

¹⁴⁷ WYSS, B., “L’autoportrait comme récit historique. Le Rembrandt moderne”, en *Lovis Corinth (1858-1925). Entre Impressionisme et Expressionisme*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Musée d’Orsay, 2008, p. 312.

¹⁴⁸ Los especialistas en este pintor, K. VARNEDOE y K. A. SCHRÖDER, han dicho que toda su obra es como un autorretrato, “*transformations of his mises en scène of himself*”. SCHRÖDER, K. A., *Egon Schiele*, Viena-Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, Albertina-Prestel, 2005, p. 34.

¹⁴⁹ POLLAK, M., “Sociologie et utopie d’un art autonome”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L’Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, p. 399.

¹⁵⁰ Cit. en CORTÉS, J. M. G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 59.

¹⁵¹ Cit. en RUBIN, W., “Reflections on Picasso and Portraiture”, en RUBIN, W. (ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1996, p. 21. J. WOODALL sostiene que fue Miguel Ángel quien dijo estas palabras, según informa Vasari en sus *Vidas de artistas*; una fórmula que, por otra parte, parece fue común durante el Renacimiento. Vid. WOODALL, J., “‘Every painter paints himself’: Self-Portraiture and Creativity”, en BOND, A.-WOODALL, J., *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, Londres, National Portrait Gallery, 2005, p. 17.

Evidentemente, era a través de otros seres humanos en que un pintor podía proyectarse mucho mejor; y, de hecho, fue el intermediario más presente a la hora de basarse en el procedimiento del *alter ego*. En general, se trataba de algún conocido o familiar, de su círculo más cercano, lo que facilitaba una relación estrecha e íntima. Una situación extrema fue el amor platónico que Khnopff sentía hacia su hermana Marguerite, en la que vio la posibilidad de encontrar el equilibrio andrógino tan caro para los finiseculares. Esta obsesión hacia su alma gemela era tal que la pintó una y otra vez, hasta que ella contrajo matrimonio con otro hombre y se esfumó esa idealización. Pero hasta que llegó ese momento, Marguerite fue la protagonista casi omnipresente en las composiciones de Fernand, tanto en retratos propiamente dichos (*Retrato de Marguerite Khnopff*, 1887, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas) como en composiciones de género como *I lock my door upon myself* (*Christina Georgina Rossetti*) (1891) (Neue Pinakothek, Múnich), siendo la culpable de algunas de sus obras maestras. De este modo, en un universo gobernado por Narciso, era ella la que suplía la falta de autorretratos, puesto que una vez el pintor había hallado el reflejo verdadero, para qué volver a la realidad¹⁵².

No siempre se establecía una relación tan intensa entre pintor y modelo. Éste podía haber posado ocasionalmente para un retrato, de manera que el artista lo habría conocido personalmente, lo que habría permitido establecer cierta empatía con el modelo. Parece que Vincent van Gogh hizo algo así cuando pintó su *Retrato del Doctor Gachet* (1890) (Colección particular), pues se ha solido interpretar como un autorretrato encubierto del holandés, que se habría proyectado en el médico tanto por el parecido físico, de peinado, etc., existente entre ambos, como por ciertos puntos en común en cuanto al carácter, igual de nervioso y abstraído. De ahí la pose reminiscente de la melancolía, reflejo de cierto desorden mental que parece los dos también compartían¹⁵³.

No obstante, esta proyección no se tenía que dar siempre necesariamente mediante un retrato de alguien concreto, sino que ese efecto se podía reflejar en composiciones con personajes anónimos. Es lo que podemos observar en *El convaleciente* (1888) (Ateneumin taidemuseo, Helsinki) de Helene Schjerfbeck, cuadro generalmente interpretado como un autorretrato ausente de la pintora, pues de niña tuvo un accidente en la cadera que le quedó crónico: de este modo, la pintora se proyectaba en el pequeño enfermo, quien sostenía entre sus manos una rama con un brote florido, símbolo de un futuro esperanzador. Si lo

¹⁵² "It has often been suggested that he viewed her as another self and shared with her an unusual narcissisme à deux". GIBSON, M., *The Symbolists*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1988, p. 115.

¹⁵³ ROSENBLUM, R.-JANSON, H. W., *El Arte del Siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992 (1984), p. 507.

comparamos con los numerosos autorretratos que Schjerfbeck se pintó a lo largo de los años, aquí hallamos una diferencia sustancial: frente a sus autorrepresentaciones, aquí nos mostraba a un niño sentado, aunque con las piernas cubiertas con una especie de tela. De hecho, Schjerfbeck nunca llegó a pintar un autorretrato de cuerpo entero, centrándose exclusivamente en su rostro, probablemente porque no pudo asumir jamás aquel incidente que la marcó de por vida¹⁵⁴.

En otras ocasiones nos encontramos con situaciones ambiguas, como cuando no sabemos a ciencia cierta si el personaje representado es el artista o no; en otras, sucedía que podía haber prestado su físico a alguien desconocido, o a un personaje histórico, literario o bíblico, del que se apropiaba de su iconografía y ropajes característicos. Del vacío existente entre la referencialidad cerrada del retrato y el simple parecido (y, por lo tanto, también “no-parecido”) de la pintura de tipos, puede dar fe la serie de pinturas de arlequines que Picasso pintó a inicios del siglo XX, donde todos los personajes desprendían un aire de familia, en tal grado que no sabemos a ciencia cierta si actuaban de *alter egos* del artista o no, al menos para plasmar los estados de ánimo que atravesaba el pintor del *Gernika* por aquellos años, como recogen los testimonios que nos han llegado de entonces¹⁵⁵.

Un especialista en desplazarse en estas aguas movedizas fue Malczewski quien, como estamos viendo, fue de los principales protagonistas del Simbolismo europeo en saber explotar todas las posibilidades del autorretrato y de la pintura autobiográfica. Gustó de representarse en autorretratos tradicionales, en ciclos compuestos por obras de contenido personal, así como de las guisas más diversas, con sus rasgos faciales más o menos evidentes.

Otros, aunque no fueron tan abrumadores, lo hicieron a través de obras con connotaciones personales. Es el caso de Max Klinger, quien como Malczewski o Munch compuso ciclos, pero con grabados. Así, en 1889 realizó su serie de aguafuertes *Sobre la muerte. Primera parte* (Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville, Estrasburgo), en el primero de los cuales, llamado *Noche*, aparece un hombre con el que guarda un parecido muy evidente (y que sería su *alter ego*) que, en pose melancólica y con una mariposa revoloteando en torno a un lirio, reflexiona sobre el destino y la vida, mientras su mirada se pierde en el horizonte. Así mismo, siempre se ha remarcado el carácter autobiográfico de otras series suyas, como el ciclo titulado *Un amor* (1887) (Musée d'Art moderne et contemporain de la

¹⁵⁴ AHTOLA-MOORHOUSE, L., “Helene Schjerfbeck’s self-portraits”, en AHTOLA-MOORHOUSE, L. (ed.), *Helène Schjerfbeck. Finland’s Modernist Rediscovered*, Helsinki, F.G. Lönnberg-The Finnish National Gallery Ateneum, 1992, p. 67.

¹⁵⁵ BONELLS, J., “Le different et le semblable. Airs de famille et autoportraits chez Picasso”, en *L’autoportrait en Espagne. Littérature & Peinture. Actes du IVe Colloque International d’Aix-en-Provence (6-7-8 Décembre 1990)* (*Études Hispaniques N° 19*), Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1992, p. 179.

Ville, Estrasburgo)¹⁵⁶. De este modo, Klinger se presentaba en una postura intermedia entre la concepción de los ciclos vista en Malczewski y Munch: a diferencia del polaco, el alemán no parecía querer hablar claramente de sus experiencias personales, sino expresarlo vagamente, cosa que Munch hacía de modo intermitente, visible en las composiciones de su proyecto del *Friso de la vida*¹⁵⁷.

Además de estos personajes anónimos hemos señalado antes que la identificación también podía llevarse a cabo a través de personajes históricos. Así es como lo hizo el pintor academicista de historia Jan Matejko, que en *Stańczyk (El bufón del rey)* (1862) (Muzeum Narodowe, Varsovia), consiguió una de sus obras más relevantes y precursoras del Simbolismo de “Joven Polonia”. En este sentido, el elemento clave de la obra es precisamente el autorretrato del pintor como Stańczyk que, a primera vista, pasaría desapercibido bajo los ropajes del bufón:

*“el artista intenta expresar su opinión sobre la historia de Polonia y las causas de su fracaso. Presentando al bufón del rey como pensador trágico de cara ascética, Matejko se alejó de la verdad histórica. En su interpretación ‘Stańczyk’ llega a ser el símbolo de la perspicacia y la sabiduría política, la personificación de la conciencia cívica y de la preocupación trascendental del destino del país. Al darle los rasgos de su propio rostro, el artista le concedió también el bagaje de sus propios sentimientos y preocupaciones patrióticas, de la parte de la conciencia histórica de un hombre que vivía en la mitad del siglo XIX. De esta manera simbólica determinó también su papel como pintor de la historia nacional –del artista- que sabe penetrar más profundamente en lo esencial del pasado lejano, evaluar sus consecuencias para la historia de la patria y para la situación política contemporánea del país”*¹⁵⁸.

De este modo, Matejko no sólo supo trascender el género de la pintura histórica, sino que a través de este personaje pudo vehicular su sentimiento nacionalista y convertirlo en atemporal.

Como indicábamos anteriormente, el artista no sólo se proyectaba en personas. Ensor, por ejemplo, fue uno de los que más lo hicieron a través de animales, como iremos viendo a lo

¹⁵⁶ SCHMIED, W., “Le motif du rêve chez Max Klinger et Alfred Kubin”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 466 y 470.

¹⁵⁷ Fuera de este ciclo, lo podemos ver igualmente en otra serie de pinturas, como las dedicadas a Charlotte Corday, a la que veía como una homóloga de su amante Tulla Larsen, con la que mantenía una tumultuosa relación. Vid. APPIGNANESI, L., “Up close & personal”, en *RA Royal Academy of Arts Magazine*, nº 88, otoño 2005, p.42.

¹⁵⁸ *Cien años de pintura polaca, 1814-1914. En la colección del Museo Nacional de Varsovia*, Salamanca, Caja Duero, 2000, p. 102.

largo de esta tesis. En *Dos esqueletos disputándose un arenque* (1891) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), el pintor se vale de la iconografía habitual de sus obras para lanzar un ataque al papel de la crítica de arte. Si a veces lo hizo de una manera evidente, en cambio, en otras, como aquí, optó por lo metafórico y absurdo. Por lo tanto, Ensor se identificaba en esta pintura con un *hareng saur* (que, traducido del francés, es un “arenque ahumado”), lo que fonéticamente recordaba a la expresión *Art Ensor*, especie de lema visible en algunos de sus cuadros y clave para entender la presencia de este pez sobre el que se proyectaba¹⁵⁹.

Objetos e incluso espacios podían ser también susceptibles de ser colonizados por el yo del artista. De esta manera, los géneros de la naturaleza muerta y del paisaje se cargaron de rasgos autobiográficos o más inherentes al autorretrato. Respecto a lo primero, unas sillas podían servir para tal efecto¹⁶⁰. Son conocidas las que van Gogh pintó de él (1888) (The National Gallery, Londres) y de su amigo Gauguin (1888) (Van Gogh Museum, Ámsterdam) como símbolo de su amistad y como paráfrasis de sus personalidades opuestas (de hecho, le regaló a su colega francés el óleo que lo representaba): así, la de van Gogh se caracterizaba por su toque rústico y sencillo, de líneas rectas y con la pipa encima, símbolo de la bohemia, mientras que la de Gauguin era de líneas más envolventes, propias de su carisma seductor, con unos libros como metáfora de los recursos poéticos utilizados en sus lienzos¹⁶¹.

Como hemos dicho, también los espacios se cargaron de connotaciones de quien los pintó. La causa podía ser variada, desde el componente nacionalista en los cuadros de Malczewski, hasta un viaje de especial significancia, o un paisaje con el que simplemente sintonizaba el pintor. Lo más corriente, sin embargo, fue proyectarse en aquellos lugares donde se había vivido durante un cierto tiempo y que había permitido establecer unos vínculos más estrechos. Así sucede con el clásico ejemplo de los talleres o habitaciones de artistas, donde trabajaron o vivieron. De nuevo, citemos a van Gogh y su *Habitación del artista en Arlés* (1888) (Van Gogh Museum, Ámsterdam), pero también *La habitación del artista en Neulengbach* (1911) (Kunsthistorisches Museum, Viena) de Egon Schiele.

En cuanto a los paisajes, algunos de los que buscaron su proyección en ellos lo hicieron de forma sistemática, de manera que constituyeron un auténtico *corpus* paisajístico que, a la vez, se convertían en las particulares páginas de sus estados de ánimo. Así es como

¹⁵⁹ GIBSON, M. (1988), *op. cit.*, p. 121. Por otra parte, hay que recordar que en el Realismo Courbet se autorretrató de forma ausente en su famoso cuadro *La trucha* (1872) (Kunsthhaus, Zúrich).

¹⁶⁰ McKAY, I., “Portrait of the artist as a chair”, en *The Artist*, vol. CIV, nº 9, septiembre 1989, pp. 22-24.

¹⁶¹ SOLANA, G., “El despertar del fauno. Gauguin y el retorno de lo pastoral”, en *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid-Philip Wilson Publishers, 2004, p. 50.

se ha solido interpretar la producción paisajística de Pekka Halonen que, en algún momento, llegó a explicitarlo, autorretratándose físicamente ante una de sus naturalezas: *“The foreground of the painting then no longer participates in the pictorial illusion and instead turns into a flat field of paint in which the artist’s presence is indicated by the clearly visible brushstrokes. It is this self-reflectivity which gives these landscape paintings the highly subjective quality that in a sense turns them into self-portraits”*¹⁶².

En otros casos, se caracterizaban por dar una visión muy particular, interesándose por la variante del jardín, construcción artificial y domada por la mano del hombre, como si fuera una metáfora del universo floral que ellos mismos quisieran construir. Sus paisajes presentaban, pues, una serie de rasgos comunes que se iban sucediendo



Santiago RUSIÑOL, *El embarcadero*, 1911. MNAC, Barcelona

en los diferentes lienzos, y que nos hablaban de un estilo en concreto, esto es, de la personalidad de su autor vehiculada a través de los elementos naturales. Así es como se ha llegado a interpretar la producción última de Claude Monet, la de las *Ninfas*, la más personal y la que fue más allá del Impresionismo, hasta el punto de impregnarse de connotaciones que rozaban los postulados simbolistas. En estos cuadros, dio preferencia a la presencia del agua, tratándola y emplazándola de variada forma, de aspecto cambiante, fluido, volátil, por lo que estos paisajes acuáticos han inducido a una lectura psicológica de la misma¹⁶³.

¹⁶² LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 95.

¹⁶³ *“Water ‘holds the principal place’ in Monet’s work: ‘He is the painter of water par excellence. In the olden landscape, water appeared in a fixed and regular manner with its color of water, like a simple mirror to reflect objects. In the work of Monet, it takes on appearances of infinite variety which it owes to the state of the atmosphere, the nature of the bed upon which it flows or the silt which it carries; it is limpid, opaque, calm, tormented, dashing or dormant according to the momentary aspect which the artist finds upon the liquid sheet in front of which he has planted his easel’. Although Duret does not inquire into the psychological or allegorical investment of the artist in his water paintings, his interest in Schopenhauer encourages me to think that he may well have understood Monet’s paintings of reflections in relation to the more general philosophical enterprise of*

En Cataluña, si bien no con la misma calidad que Monet, tenemos el ejemplo de Santiago Rusiñol, autor de un universo único en el que se interrelacionaba la pintura y la literatura, para poder hablar de sus preocupaciones más íntimas, de su credo estético, en fin: de su vida. En el prólogo de *Fulls de la vida* (1898), por ejemplo, su autor ya advertía al lector del carácter autobiográfico del libro, y buscaba que éste se proyectara a través de las tribulaciones propias que iba relatando. Ya hemos anunciado anteriormente que en los retratos que realizó durante su última estancia importante en París, había buscado principalmente la proyección en sus modelos femeninas. A pesar de que se autorretrató poco, nunca dejó de hablar de sí mismo, siempre a la búsqueda del mejor autorretrato ausente, esto es, de aquel *alter ego* con el que pudiera identificarse. Finalmente, parece que dio con el receptáculo perfecto para su alma en el formato del paisaje.

Esto tuvo lugar a comienzos del siglo XX y, desde entonces, prácticamente sólo pintó cuadros de este tema, todos con unas mismas características específicas: jardines señoriales a punto de desaparecer en la más absoluta decadencia, la pérdida de lo que un día fue un paraíso ahora socavado por el paso del tiempo, tema éste último que fue una preocupación insistente. Margarida Casacuberta ha explicado con precisión sintética esta evolución: “*S’ha remarcat en algun moment que Santiago Rusiñol gairebé no va pintar autoretrats i, en realitat, potser es podria afirmar que Rusiñol no pinta més que autoretrats, sobretot a partir del moment que connecta amb el que serà el motiu, el correlat objectiu, de la seva obra: el jardí abandonat*”¹⁶⁴. A través de estos senderos de árboles y flores decrepitamente pintados, Rusiñol volvía a pedir lo que ya hiciera en el prólogo de sus *Fulls de la vida*, es decir, que el espectador se proyectase en esos jardines donde él antes había hecho lo mismo, de forma que se conseguía redoblar el sentido de la identificación de la que hemos estado hablando.

I. 3. 6 La situación de la (auto) caricatura

Mención aparte merece el género de la caricatura por su naturaleza propia. Aunque en esta tesis no es nuestro principal objeto de atención, sí que es cierto que iremos detallando puntualmente la innegable relación que mantuvo con el retrato durante el siglo XIX y el Simbolismo, así como mencionar ocasionalmente alguna obra. Por lo tanto, hemos

self-reflection”. LEVINE, S. Z., *Monet, Narcissus, and Self-Reflection. The Modernist Myth of the Self*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 20-21.

¹⁶⁴ CASACUBERTA, M., “Els ‘museus imaginaris’ de Rusiñol i Picasso: entre el mirall imaginari i el mausoleu de l’artista modern”, en *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2010, p. 153.

considerado conveniente crear este apartado, donde aprovecharemos para hablar un poco más explícitamente de la caricatura y de los lazos que mantuvo con nuestro género de estudio.

De hecho, a veces ha sido difícil deslindar uno de otro, ya que comparten muchas características, como tener en cuenta el referente real de una persona. Sin embargo, lo más llamativo de la caricatura son aquéllos otros que le son específicos, como la exageración de gestos o de cualquier peculiaridad en las facciones o rasgos corporales, para poder estereotipar a su modelo y alcanzar así su síntesis humorística, incluso de ridiculización. Al respecto, parece que Picasso se aprovechó de cierto vacío entre sendos géneros y explotó sus posibilidades¹⁶⁵.

En el siglo XIX, la recepción que tuvo no siempre fue favorable, siendo vista como la hermana fea del retrato. Así, Ángel Avilés, en la conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1880, llegó a reconocer que *“de la caricatura, esa sátira gráfica ó plástica, sólo diré, por lo que con el retrato se relaciona, que ha llegado á la exageración y al abuso en estos últimos tiempos, hasta un punto que á mí, lo confieso, me repugna”*¹⁶⁶. Posteriormente, Eugeni d’Ors también habló de los caricaturistas, pero evitó cualquier generalización: así, a los caricaturistas mediocres los calificaba de *“mineralizadores”*, mientras que los que sabían captar la *“carga vital”* de sus modelos los llamó *“animadores”*¹⁶⁷.

En el *fin-de-siglo*, algunos pintores se sintieron atraídos por la caricatura, influidos por el auge que cobró en la prensa ilustrada de la época. Les atrajo, seguramente, sus posibilidades expresivas bajo un punto de vista más personal y alejado de la posible objetividad de un retrato convencional; así como la aplicación desafortunada de las teorías fisonómicas. De este modo, su aplicación en el campo del autorretrato, podía dar pie a obras descarnadas y expresivas, sin ningún tipo de contemplaciones al tratarse de uno mismo. Su influencia se puede percibir por doquier. En Francia, podemos recordar la pintura sintetista de Gauguin o Bernard¹⁶⁸. Ya en España, Picasso lo demostró en variadas ocasiones –por ejemplo, en el ya mencionado *Poeta decadente (Retrato de Jaume Sabartés)*-. Aparte de él, también se ha advertido igualmente en la producción de Evaristo Valle, mientras que otros se

¹⁶⁵ SORLIN, P., *op. cit.*, p. 44

¹⁶⁶ Cit. en AVILÉS, Á, *op. cit.*, pp. 68-69.

¹⁶⁷ ORS, E. d’, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁸ Émile Bernard reconocía al final de su vida que *“bien sûr, Gauguin ni moi, ne fimes de ma soeur autre chose qu’une caricature, étant donné nos idées d’alors sur le ‘caractère’”*. Cit. en *Le Symbolisme en Europe*, Róterdam-París, Musée Boymans-van Beuningen-Éditions des Musées Nationaux, 1976, p. 32.

especializaron en estos “retratos caricaturescos” (o *portrait-charge*, como dicen en francés)¹⁶⁹.

Durante el Simbolismo, se sintieron atraídos por lo que la caricatura ofrecía de tipificación y libertad de acción, y lo aplicaron por lo que tenía de expresividad, pero también para reírse incluso de ellos mismos, si fuera necesario. Así lo hicieron a través de su propia persona, en una autocaricatura o imagen estereotipada del artista “simbolista” cuando dicho movimiento comenzó a ser asimilado por la sociedad. Picasso lo hizo en la obra antes reseñada, y también hizo lo mismo con su propia imagen el húngaro Géza Faragó en *El Simbolista* (1908) (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest). Las “caricaturas pintadas” estaban muy de moda en Hungría a principios de siglo XX, y este pintor realizó una serie de acuarelas en las que hizo repaso a los diferentes tipos sociales de su tiempo. Cuando tuvo que tratar al artista, recurrió a sí mismo y lo hizo según el patrón simbolista, de forma que, a pesar de su fealdad, se mostró como “*un dandy bohème, telle est l’image qu’il aimait afficher et c’est cette image qui nous est présentée sur le tableau*”¹⁷⁰.

En la Cataluña modernista, el principal crítico, Raimon Casellas, fue un acérrimo defensor de la misma, coherente con la línea expresionista que preconizaba en sus artículos y que, por tanto, la caricatura le podía ofrecer. Valoraba la acentuación de los elementos expresivos, ya que buscaba una transposición de la realidad, incluso una exageración. Todo ello lo dejó claramente dicho con motivo de la exposición de la Lliga Regionalista de 1906, en la que había una sala dedicada a la caricatura catalana:

“*per lo que té d’endevinació, de creació, [la caricatura] sembla obra de poeta; per lo que revela de reflexió, d’enfondiment, sembla obra de filòsof; per lo que té de satírica aguda, sembla com de juglar; per lo que té d’expressió excessiva, sembla hipèrbol de visionari. És un art que fa riure y fa plorar, fa rumiar y fa estremir*”.

De la exposición destacó las obras presentadas por Lluís Bagaria (“*ab els seus retrats de línies essencials, tenia l’aire d’un geòmetra que fes psicologia*”), Junceda (“*burlesch simbolista*”) o Isidre Nonell (“*visió pirenaica mig macabra*”); a los que habría que añadir el nombre de Gaietà Cornet, que consideraba el mejor junto a Bagaria en dicho género¹⁷¹.

¹⁶⁹ BARÓN, J., “El retrato español entre Zuloaga y Picasso”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 300.

¹⁷⁰ *Budapest 1869-1914. Modernité hongroise et peinture européenne*, Dijon-París, Musée des Beaux-Arts-Société Nouvelle Adam Biro, 1995, p. 198.

¹⁷¹ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1983, pp. 347 y 351: todas estas citas de se han extraído de aquí, donde CASTELLANOS reconoce el protagonismo de la caricatura en la visión estética de Casellas.

Un año después, con motivo de la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles* de 1907, hubo nueva oportunidad de hablar del término “caricatura” en relación al retrato y, más en concreto, del autorretrato: se ponía de relieve el conocimiento e influencia que los artistas tenían de dicho género cuando debían presentarse ante la sociedad. En la crítica que sobre dicha muestra escribió el periodista César Tripet, las referencias a la caricatura son constantes, desde el comentario a la obra de un especialista como Feliu Elias –aunque por un autorretrato -; hasta el punto de bautizar la Sala III como “Sala de los humoristas”, en clara alusión a la caricatura: así, en dicha sala, exaltaba la obra de Nonell que se exponía allí (“[...] *ha tenido una idea felizmente revolucionaria –como todo lo de Nonell- y ha expuesto dos caricaturas espléndidas en lugar de presentar un óleo; [...]*”) ¹⁷².

Efectivamente, en este comienzo de siglo, Cataluña vivió un período dorado de la caricatura, como muestra de ello fue el salón que se le dedicó ese mismo año 1907, con motivo de la *Exposición Internacional de Bellas Artes* que también tuvo lugar en la ciudad condal. A partir de entonces, parece que se sucedieron las muestras monográficas ¹⁷³.

¹⁷² TRIPET, C., “Auto-retratos”, en *La Publicidad*, Barcelona, 19 enero 1908, pp. 2-3.

¹⁷³ RINCÓN, W., *op. cit.*, pp. 47-49: se trata de los pocos estudios específicos dedicados a la autocaricatura en la pintura española del siglo XIX.

CAPÍTULO II

RECEPCIÓN Y CONSIDERACIÓN DEL (AUTO) RETRATO

En el capítulo anterior, al hacer un repaso sobre cómo se ha entendido el retrato a lo largo del tiempo, inevitablemente hemos ido señalando de manera ocasional algunas valoraciones sobre el mismo, en especial durante el siglo XIX, sobre las que volveremos en reiteradas ocasiones. Nuestro objetivo en las siguientes líneas es señalar qué consideraciones ha tenido este género en la historia, para después centrarnos en este siglo y, sobre todo, en el Simbolismo, teniendo en cuenta la recepción que tuvo particularmente en España y Cataluña durante el cambio de siglo.

Para ello nos centraremos en las opiniones dejadas por teóricos, artistas y modelos, así como su presencia en los diferentes circuitos comerciales y artísticos (encargos, exposiciones, museos y galerías, etc.) que, en suma, son herramientas claves para poder llevar a cabo dicho estudio y alcanzar unas conclusiones.

II. 1 Precedentes en la época moderna

A modo de introducción, trataremos brevemente la fortuna que el retrato tuvo antes del siglo XIX. A la hora de abordar este aspecto es necesario diferenciar entre las opiniones vertidas por sus coetáneos y las realizadas posteriormente.

En relación con lo ya explicado sobre la jerarquía de los géneros, según el criterio de la Academia el retrato ocupaba una posición de inferioridad frente a otros temas, esto es, aquéllos que requerían de una composición y una mayor demanda de recursos, como la pintura histórica o religiosa. Frecuentemente, la causa por la que se ejecutaba un retrato se debía a una mera transacción, ya fuera de carácter mercantil o para poder progresar socialmente entre ciertos círculos, a cuyos miembros se retrataba; de ahí que no se viera como un fin, sino como un medio. Así, por ejemplo, Vasari recoge en sus *Vidas de artistas* que Miguel Ángel nunca pintaba retratos porque odiaba

trabajar del natural, a no ser que el sujeto en cuestión fuera de excepcional belleza¹⁷⁴. Sin embargo, en el extremo opuesto nos encontramos que Leonardo da Vinci ejecutó varios retratos, entre ellos el que es posiblemente el retrato más afamado de la historia, *La Gioconda* (1503-1509) (Musée du Louvre, París).

Esta estimación a la baja del retrato persistió hasta el siglo XVIII, cuando aún era visto como inferior: sólo por debajo de él se encontraba la pintura de género, el paisaje y la naturaleza muerta. Y sólo le salvaba el carácter moral e histórico que pudiera ofrecer, en el caso de que sus modelos fueran monarcas o gente de alta alcurnia. Así se remarcó en el primer tratado europeo dedicado al retrato, *Do tirar polo natural*, de Francisco de Holanda y que apareció en 1548, donde se decía que sólo podían ser retratadas personas dignas de ello¹⁷⁵. Así pues, el retrato era visto como un género menor por muchos artistas, aunque algunos lo cultivaran y con frecuencia. Frente al carácter obligatoriamente mimético del retrato se prefería pintar temas que dieran rienda suelta a la capacidad inventiva¹⁷⁶.

Algo parecido podría decirse del autorretrato. A pesar de los ejemplos magistrales que nos han dejado muchos pintores, el ideal artístico quedaba relegado casi a un segundo plano. Su uso tenía que ver más con la práctica de la figura humana, así como al deseo de conocerse a sí mismo. En el fondo, el autorretrato se veía como un simple apéndice, o se limitaba a un uso privado sin ansias de alcanzar la arena pública. No obstante, encontramos excepciones donde el artista podía revestir sus pretensiones personales en relación al reconocimiento de su figura, utilizado entonces como instrumentación en la defensa de su profesión como un arte liberal. Pero como indicábamos, no fue lo más habitual.

Si ésta fue la apreciación general por parte de los artistas, entre los coleccionistas o aficionados hubo quienes comenzaron a valorarlo mejor: es el caso de Leopoldo de Medici, quien en 1664 comenzó a reunir autorretratos, pidiendo a Guercino y a Pietro da Cortona que lo hicieran para él. Ese mismo año parece que pidió a sus agentes Paolo Falconieri en Roma, a Annibale Rannuzzi en Bolonia y a Paolo del Serra en Venecia, que comprasen retratos de artistas. Esta tradición se mantuvo en las siguientes generaciones, de manera que se acabó consagrando una sala del palacio a

¹⁷⁴ WOODALL, J., *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁵ Fue traducido al español por Manuel Denís en 1563. *Vid.* FALOMIR, M., *op. cit.*, p. 80.

¹⁷⁶ PUENTE, J. de la, *El retrato*, Madrid, Comisaría general de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia en colaboración con la Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1969, s.p.; y AZARA, P. (2002), *op. cit.*, p. 20.

dicha colección, base de la que se conserva actualmente en la Galleria degli Uffizi en Florencia. Ya en el siglo XIX, su fama era tal que el pintor francés Louis-Charles-Auguste Couder la calificó de “*Panthéon de la peinture*”¹⁷⁷.

Como vemos, los artistas que vivieron en dichos siglos no dieron gran importancia al retrato o al autorretrato. Sin embargo, en relación con la pintura de historia o de tipo religioso, la distancia en el tiempo permitió cierta idealización o una visión más favorable y objetiva, en la que se valoraron los logros alcanzados por sus antepasados.

Ya hemos escuchado la opinión de Couder, que podría resonar a modo de eco de la general en el siglo XIX. El desarrollo de la historiografía en esta centuria provocó la aparición de los primeros estudios históricos sobre el arte y el retrato en el pasado, que lo valoraron de manera distinta. La historiadora Catherine Soussloff ha realizado un sucinto repaso al interés que despertó el género a finales del siglo XIX entre historiadores como Burkhardt, Warburg o Riegl, sobre todo del retrato de época renacentista: para el primero de ellos el retrato nació en Italia puro en su sencillez, si bien degeneró con el paso del tiempo, cuyas causas habría que buscarlas en su contexto histórico y cultural. Algo parecido es lo que defendió Hans Tietze pero en el panorama francés, al hablar del libro *The Portrait in France* de Dumont-Wilden¹⁷⁸.

Respecto a España, se repite la misma situación de poco aprecio hacia el género del retrato y del autorretrato por parte de artistas y teóricos. Su presencia fue relativamente modesta en comparación con otros géneros, e incluso en relación con otros países que lo trataron. “*Los grandes y eminentes pintores no fueron retratadores*”, decía Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633), tratado clasicista donde se situaba al retrato en un puesto secundario¹⁷⁹. Afortunadamente, poco después empezamos a encontrar incipientes cambios de actitud por parte de algunos teóricos –y practicantes–, como es el caso de Francisco Pacheco, quien en *El arte de la pintura* (publicado en 1649) defendió los valores creativos del retrato, en una postura nada habitual en el contexto tratadístico europeo de la época; postura que fue seguida luego por Palomino¹⁸⁰. Lo que parece cierto es que, conforme fue pasando el tiempo, cada vez los pintores lo fueron cultivando más y más, sobre todo a partir del dominio que exhibió

¹⁷⁷ BONAFAX, P. (dir.), *op. cit.*, pp. 13-15.

¹⁷⁸ SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, pp. 29, 35-37.

¹⁷⁹ Cit. en PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 29.

¹⁸⁰ WALDMANN, S., *op. cit.*, pp. 45-46; e *ibidem*, p. 30.

Velázquez en el mismo. En el terreno del autorretrato y de la imagen del artista, las circunstancias eran similares y, de hecho, en comparación con otros países como Francia o los Países Bajos, en época moderna apenas hubo manifestaciones del mismo en España, considerándose una práctica secundaria¹⁸¹.

Hubo que esperar a la historiografía de los siglos XIX y XX para encontrar ya un cambio de actitud generalizado, momento en que se fijaron los rasgos propios del género en España. De hecho, ya en 1907, los británicos Albert Calvert y C. Gasquoine Hartley situaron el retrato por encima del resto de géneros porque era donde el estilo español podía “*expresar su arte como drama*”¹⁸². En 1914, Narciso Sentenach, en su ensayo *Los grandes retratistas en España*, reconocía que “*si bien el retrato pintado obtiene algo tardíamente su desarrollo, una vez emprendido el progreso de nuestras escuelas de pintura, alcanza este género lugar preeminentísimo, pues sólo con recordar los nombres de sus más famosos cultivadores, dicho se está adónde llegan sus méritos en la pintura española*”¹⁸³. A continuación, detallaba algunas de las características del retrato español, esto es, su realismo y sobriedad¹⁸⁴, rasgos que se han ido repitiendo *a posteriori*, hasta el punto de que se ha afirmado que “*el retrato español expresa el alma de España. [...]. Tienen que ver con algunas de las más caracterizadas constantes del arte español. [...]. El retrato se imbrica con el pertinaz realismo ibérico*”¹⁸⁵.

II. 2 El auge del (auto) retrato en el siglo XIX:

hallazgos entre la proliferación y el peso del pasado

Tras la Revolución Francesa, el arte se hizo eco también de los cambios acaecidos. En primer lugar, el pintor se liberó de las servidumbres del Antiguo Régimen, y ello condujo a una liberalización del arte remunerada como cualquier otra profesión: el encargo de retratos era una de las mejores vías para poder vivir, e incluso triunfar, en el caso de ser un pintor dotado para ello (y así poder escalar socialmente). En relación con esto, el paso a sociedades más democráticas permitió ampliar considerablemente el banco de clientes, y ahora casi cualquier persona podía permitirse tener un retrato propio. Tanto la pequeña como la alta burguesía gozaron de esta

¹⁸¹ CIVIL, P., *op. cit.*, p. 70 ; y WALDMANN, S., *ibidem*, p. 14.

¹⁸² PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 17.

¹⁸³ SENTENACH, N., *Los grandes retratistas en España*, Madrid, Fototipia Hauser y Menet, 1914, p. 1.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 2.

¹⁸⁵ PUENTE, J. de la, *op. cit.*, s.p.

oportunidad¹⁸⁶. En este sentido, su acceso al poder dio pie a que se estableciera una nueva clase dirigente, deseosa de proveerse de signos de distinción y reconocimiento – siempre con la mirada puesta en la aristocracia del pasado como referente-, mediante galerías de retratos de miembros de la familia, de modo que éste era un elemento clave en la exaltación del nuevo linaje.

La consecuencia inmediata fue que se pintaron entonces más retratos que nunca, un dato que se ha repetido en más de una ocasión en la dificultad para seguir el género en el siglo XIX: de hecho, la gente acudía a las exposiciones atraída por este género, no tanto para admirar las obras como para imaginarse pintados del mismo modo, en una especie de efecto reflejo emulador y, por lo tanto, siendo potenciales nuevos clientes¹⁸⁷. Esta proliferación no siempre fue del agrado de todos, y así fue denunciada en la época por Émile Zola, quien se refería a ese fenómeno con estas palabras desde su libro *Mon Salon* (1868): “*Il n’y a plus guère que les personnes qui veulent avoir leur portrait qui achètent de peinture*”¹⁸⁸.

No ha de extrañarnos ese éxito si pensamos que a la vanidad humana de tener la propia imagen, habría que añadir la defensa que de tal género realizaron los principales eruditos de la época. Así, Thomas Carlyle alabó la profundidad del género al afirmar que “*I have found that the portrait is a small lighted candle by which the biographies could for the first time be read*”¹⁸⁹, llegando incluso a afirmar que “*painting is worthless, except portrait painting*”¹⁹⁰. Su compatriota John Ruskin reconoció que algunas de las mejores obras de toda la historia eran retratos, por la base exclusivamente humana sobre la que descansaban¹⁹¹: señaló que gracias a la plasmación de las imperfecciones en el retrato se podía encontrar la unión de lo ideal con lo real (“*It is usual to hear portraiture opposed to the pursuit of ideality, and yet we find that no face can be ideal which is not a portrait*”¹⁹²). Otros teóricos de la época también se

¹⁸⁶ “Por primera vez encontramos completo en la pintura de retrato del siglo XIX el cupo de todas las clases sociales representadas en los retratos de la época como un escalafón completo”. LAFUENTE, E., “El retrato como género pictórico”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. LV, Madrid, 1^{er} semestre 1951, p. 30.

¹⁸⁷ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth-Century Photograph*, Londres, Lund Humphries-The National Portrait Gallery, 2001, p. 20.

¹⁸⁸ Cit. en ADHÉMAR, J., “Carnet mondain”, en *Feuilles. Le portrait*, n° 11, invierno 1985, p. 36, nota n° 2.

¹⁸⁹ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁰ Cit. en MAAS, J., *op. cit.*, p. 210.

¹⁹¹ PUJOL, E., *El retrato*, Madrid, Universidad Complutense, 1983 (tesina inédita), p. 9.

¹⁹² RIEDE, D. G., “Apocalyptic portraits”, en *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. IV, nueva serie, otoño 1995, p. 66.

pronunciaron a favor, como es el caso de Robert de La Sizeranne, quien se refirió al retrato mediante la clásica definición de “ventana del alma”, condición de la que carecían otros géneros, como la naturaleza muerta o el paisaje¹⁹³; o Edmund Burke, quien afirmó que “*a portrait is the ideal of a man, not of men in general*”¹⁹⁴. Charles Baudelaire frecuentemente también reflexionó sobre el retrato en sus críticas de los salones parisinos, y en la del año 1859 subrayó la dificultad de acometerlo dentro de su sutileza¹⁹⁵. Dificultad que también fue subrayada por el crítico Maxime du Camp en relación al Salón de París de dos años antes, pues según él el retrato era demasiado cercano al ser humano y, por ende, difícil de ser calibrado¹⁹⁶.

Las exposiciones oficiales y los salones se convirtieron, en efecto, en el marco perfecto donde poder sopesar la situación actual del retrato. De hecho, nunca dejó de estar presente como consecuencia de su consideración de género académico. Esto explica parcialmente su proliferación (no hay que olvidar tampoco el creciente culto al individuo en la sociedad decimonónica), y constituye una muestra contundente de su elevada producción en aquel siglo. No obstante, justamente ese abrumador número provocó el rechazo por parte de algún crítico y visitante. Algunos artistas, conscientes de esos pensamientos, intentaron maquillarlo y presentaron muchas de sus creaciones como pintura de género -cuando en realidad eran retratos-, también porque de esta manera su salida comercial resultaba más fácil¹⁹⁷.

Además de su presencia masiva en las exposiciones y de los encargos por parte de los nuevos clientes, otra prueba de la estima general fue la creación de diversas instituciones cuya razón principal era precisamente el retrato. En 1822 se fundaba en Suecia la que es quizás la más antigua de todas las galerías nacionales de retratos del siglo XIX, con sede en el histórico castillo de Gripsholm y cuyos orígenes se remontaban a unos cuantos siglos antes. No obstante, una vez más el mundo británico es el que nos brinda el mejor ejemplo y el más conocido. Aquí fue en 1856 cuando se

¹⁹³ “[...] *a portrait is “the window of the soul”*; but no still life, no landscapes, because landscapes prove nothing”. SIZERANNE, R. de La, *English Contemporary Art*, Westminster, Archibald Constable & Co., 1898 (1895), p. 87.

¹⁹⁴ WARNER, M. (1979), *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁵ “El retrato, un género en apariencia muy modesto, exige una inteligencia enorme. Ciertamente es necesario que la obediencia del artista sea grande, pero no menor debe ser su intuición. Cuando me encuentro delante de un buen retrato, reconstruyo en un momento todo el trabajo del pintor, que ha tenido que ver antes que nada aquello que se dejaba ver, pero intuyendo, además, aquello que se ocultaba”. Cit. en BONET, V. E., *op. cit.*, p. 105.

¹⁹⁶ “It is difficult to discuss or even to describe a portrait because it touches private life too closely and must, to a certain degree, elude criticism”. Así lo recoge McPHERSON, H., *op. cit.*, p. 1.

¹⁹⁷ De esto ya hablamos en el capítulo anterior, en relación al panorama británico, sobre la ambigüedad entre el retrato y la pintura de género. Vid. p. 67 y nota nº 58 de esta tesis.

constituyó la National Portrait Gallery de Londres (aunque no fue hasta tres años después que abrió sus colecciones al público por primera vez, sin un centro fijo estable durante un cierto tiempo). Entre los principios que animaron a su fundación, figuraba más un interés histórico que artístico (una vez más, el carácter plural del retrato salía a flote), y centrado en personajes que constituían un modelo moral de cara al pueblo británico y que honraban su memoria. De hecho, parece que a la hora de seleccionar la imagen que había de representar a tal o cual persona, se elegía no desde un punto de vista estético, sino aquélla que fuera más icónica e identificativa¹⁹⁸. A partir de aquí, otros países siguieron el ejemplo -sobre todo en el área anglosajona-, como la variante escocesa, que abrió sus puertas en 1889, dependiente de las National Galleries of Scotland¹⁹⁹.

Si esta “retratomanía” tuvo su fiel reflejo en términos cuantitativos, habría que añadirle otro, el de la calidad. A nivel teórico, hemos visto que los pensadores resaltaron sus rasgos; e incluso se era consciente de que, en general, se estaba viviendo un período de esplendor²⁰⁰ (de ahí, por ejemplo, esos museos dedicados en exclusiva al género). En esta última apreciación parece, no obstante, que muchos confundieron cantidad con calidad. Efectivamente, en el siglo XIX un número elevado de retratos se hicieron de manera casi factoril, con el simple cometido de captar un parecido a cambio de dinero. Sin embargo, también lo cultivaron algunos de los grandes pintores del momento, como ya había sucedido en el pasado.

El pronunciamiento de los artistas sobre este tema no siempre fue positivo porque, si bien reconocían sus virtudes, el tiempo que les exigía y la sumisión al comitente les impedía dedicarse a otros proyectos. Así, Fantin-Latour sentía haberse prostituido al rejuvenecer y embellecer a una de sus modelos²⁰¹. En cambio, otros intentaron superar esas trabas, como en el caso del pintor británico Watts, cuyo objetivo era “*what I try for is the half-unconscious insistence upon the nobilities of the subject*”²⁰².

¹⁹⁸ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁹ Su persistencia llega hasta al siglo XX, con la apertura en Estados Unidos de la National Portrait Gallery of Washington.

²⁰⁰ Apreciación que también se ha dado posteriormente. *Vid.* VERA, J. M.-CUEVAS, M. de las, “Introducción al retrato”, en *Retratos del Museo de Cádiz*, Cádiz, Junta de Andalucía-Caja San Fernando-Museo de Cádiz, 2004, p. 30.

²⁰¹ McPHERSON, H., *op. cit.*, p. 7.

²⁰² NEWALL, C.-OLSON, S., *op. cit.*, p. 28.

Hay que recordar que por toda Europa las Academias fomentaban la idea de que las pinturas debían ser pintadas en un elevado estilo pero fiel a la naturaleza, de modo que el fin moral de cada obra estaba inextricablemente ligado a sus cualidades estéticas²⁰³. No todos los artistas estuvieron de acuerdo con esos planteamientos y se rebelaron... ¡o quisieron ser “inmorales” a través de su estilo! La verdad es que actuando así se produjeron a veces algunas aportaciones en la retratística decimonónica.

El mundo académico y la crítica mostró ambivalencia por el retrato, entre la defensa y el desprecio, siendo conscientes de esa brecha, cada vez mayor, entre los ideales hacia uno de los bastiones tradicionales del arte y la práctica en la realidad de un género sometido a importantes condicionantes económicos. Quizás por esto, o por todo lo contrario, se ha sostenido que a diferencia del paisaje o de la pintura de historia, el retrato no haya merecido tanta atención y que haya carecido de una reflexión profunda por parte de la Academia²⁰⁴.

Con todo, es fácil encontrar por parte de numerosos críticos de la época declaraciones que consideraban que el retrato se hallaba sumido por entonces en la decadencia. Para ello, en muchas ocasiones y como hemos visto, se basaron en lo que contemplaban en exposiciones y en las recientes galerías dedicadas a tal género.

Théophile Thoré, en el Salón de 1861, señalaba que los grandes maestros del pasado fueron también los grandes retratistas de su tiempo; pero no se pronunciaba sobre sus coetáneos. Seis años antes, ese interés por los pintores históricos había quedado patente en la opinión de los hermanos Goncourt; mientras que en 1875, Zola se quejaba de que el retrato, con su naturaleza perfecta para encarnar la modernidad, seguía aún muy supeditado a modelos antiguos, de modo que a menudo los ejecutados en su época carecían de vida y parecían más bien figuras de cera²⁰⁵. El siglo XIX se debatió, pues, entre unas tipologías bien caracterizadas históricamente, con su consecuente y aparente inmovilidad y conservadurismo (por causas académicas, pero también comerciales), y puntuales renovaciones por parte de algunos, que quisieron romper esa rutina e ir más allá.

Posteriormente, se ha intentado hallar las causas del porqué de esa baja estimación coetánea, producto de la ya mencionada y excesiva dependencia de modelos del pasado, y la escasa personalidad para encarnar el alma de su tiempo. Historiadores

²⁰³ WEST, S., *Fin de Siècle*, Londres, Bloomsbury, 1993, p. 18.

²⁰⁴ REYERO, C., “El retrato europeo en tiempos de Federico de Madrazo”, en DÍEZ, J. L. (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 16.

²⁰⁵ McPHERSON, H., *op. cit.*, p. 7.

actuales, como John Berger y Heather McPherson, aducen otros, como la aparición de la fotografía –sobre la que hablaremos en otro capítulo-; los nuevos derroteros por los que seguiría el arte en breve; así como la aparición de una nueva clientela, en conflicto con el concepto de individualidad y la función social del retrato. La crisis del retrato no era más que un reflejo de la crisis sobre la identidad, que iría en aumento conforme se iba acabando la centuria²⁰⁶.

Algunos de estos motivos se pueden rastrear si uno persigue la evolución del retrato en dicho siglo, en especial a finales del mismo con el Simbolismo, pero también con el Impresionismo, cuando se pintaron retratos en los que el individuo comenzaba a perder su identidad entre la multitud, ya que el artista en general se interesaba más por aspectos formales que por los humanos²⁰⁷. La historiografía posterior, al intentar destacar aquellas aportaciones en el retrato a través de los diferentes movimientos artísticos de entonces, también los fue señalando de un modo indirecto. Veámoslo.

El Romanticismo quebrantó la habitual vinculación del retrato con las altas clases sociales, y de una manera más persistente que nunca mostró su predilección por captar asimismo los excluidos por la sociedad, los antihéroes o los desequilibrados mentales. Esto último iba de la mano de su interés por el mundo interior y una visión subjetiva del arte que, unido a la defensa del individuo, dio pie al desarrollo de un tipo de retrato más intimista²⁰⁸, lejos del aparato de antaño. Es el momento en que cobraron auge las (auto) biografías y se generalizó el uso del diario personal entre personas de diferentes clases sociales. Ese retrato sin afán comercial, para la simple complacencia de los más cercanos y queridos, se trata de uno de los mejores hallazgos del momento.

Más tarde parecía que el Realismo, con su postulado esencial de mimesis, encajara perfectamente con el principio rector del género. De hecho, el realismo y la búsqueda de la verdad se consideraron como metas centrales en gran parte del retrato del siglo XIX²⁰⁹. Esta concepción tradicional vino a ser reforzada o, en cierto modo, cuestionada por la fotografía, que irrumpió en el retrato pictórico (como ya veremos al detalle en el capítulo siguiente) mediante una mayor informalidad en las poses y en la

²⁰⁶ BERGER, J., *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006 (1959-1971), p. 25; e *ibidem*, pp. 4-8.

²⁰⁷ Esta visión fragmentaria del retrato, que comenzó entonces y que se pulverizó poco después con las vanguardias, es la que aparece defendida en el clásico estudio de P. y G. FRANCASTEL sobre *El retrato*, ya mencionado.

²⁰⁸ LÉVÊCQUE, J.-J., “L’auto-portrait est-il un genre perime?”, en *Galerie Jardin des Arts*, nº 162, octubre 1976, p. 44.

²⁰⁹ WOODALL, J. (ed.), *op. cit.*, pp. 5, 119.

acumulación informativa, así como por el detallismo descriptivo del parecido físico y de los complementos²¹⁰. Algunos pensadores denunciaron el afán de identificar el retrato con esta pura transcripción: es el caso de Hegel, quien se indignaba por “*los retratos semejantes hasta la repugnancia*” en creaciones en las que el pintor debería haber estado “*plasmando y reproduciendo al sujeto en su carácter general y con sus propiedades espirituales permanentes*”²¹¹. No hubo que esperar mucho más, porque poco a poco fue creciendo la fascinación, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y conforme iban pasando los años, por el estudio de la mente humana, de modo que el retrato se hizo eco de ello, convirtiéndose en un instrumento perfecto para su plasmación. En consecuencia, se empezó a consolidar lo que convino en llamarse el retrato psicológico, cuya andadura tuvo lugar precisamente en este movimiento.

Una mezcla entre Romanticismo –por su carácter intimista- y el Realismo –por su técnica mimética y preciosista- la encontramos en los extraños retratos de los prerrafaelitas, hermandad de artistas poco interesada, por otro lado, en dicho género. Cuando lo cultivaron aplicaron sus mismos principios de fidelidad a la naturaleza y, por lo tanto, de realismo hasta la extenuación, que se podían encontrar en el resto de sus creaciones. Se trata de un conjunto poco numeroso donde podemos advertir que raramente eran de encargo. Más bien los realizaban entre la gente allegada y de su círculo, como muestra de afecto y por puro placer, de manera que crearon unos vínculos más importantes que los habituales de sangre, linaje o posición social, por los que una persona era digna de ser retratada²¹².

En el último tercio del siglo XIX se constata un repunte espectacular en la producción de retratos, hasta el punto de provocar una verdadera especialización: buen reflejo de ello es un cuadro como *El crítico de retratos* (1900) (La Piscine, Roubaix) de Henri Brispot. Efectivamente, en toda Europa se asiste a la consolidación del llamado retrato de sociedad -perfecta imagen para el período de la *Belle Époque*-, una especie de movimiento cosmopolita cultivado por auténticos especialistas, que servían a una clientela internacional entre aristócratas de rancio abolengo y burgueses nuevos ricos, muy orgullosa y segura de sí misma y que deseaba pregonarlo. Existía, pues, una serie de retratistas elegantes, verdaderos profesionales que satisfacían los deseos de esta clase, aunque en ocasiones se tenían que doblegar más de lo esperado (y lo que explica

²¹⁰ NOCHLIN, L., *El realismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1991 (1971), pp. 155, 158-159.

²¹¹ Cit. en SCHNEIDER, N., *op. cit.*, p. 15.

²¹² El estudio más completo hasta la fecha sobre el retrato entre los prerrafaelitas se debe a A. ROSE, *Pre-Raphaelite Portraits*, que ya hemos mencionado.

las diferencias de calidad entre retratos de un mismo autor). Conscientes de la vorágine de los encargos, algunos intentaron no perder nunca la ambición de trascender las limitaciones que podía presentarles el género; de ahí que el sueco Anders Zorn, en el arranque de su carrera como retratista de sociedad en 1885, exclamara: *“I like to turn my portraits into paintings”*²¹³.

Si bien se dio por doquier, hay algunos países en los que tuvo especial cultivo, como es el caso de Inglaterra²¹⁴, tierra ya de por sí abonada a la retratística. De hecho, si la estimación hacia el género en la era victoriana ha solido ser baja por parte de la historiografía²¹⁵, es precisamente con este retrato elegante que parece que recuperó el fulgor de antaño²¹⁶. En este sentido, es Londres –y París también- donde una nutrida colonia de artistas se asentaron, conscientes de que allá podrían conseguir una importante clientela adinerada, con la que enriquecerse²¹⁷ y progresar socialmente mediante el retrato. Americanos como Sargent, húngaros como de Lászlo o italianos como Boldini se convirtieron en especialistas de una nueva modalidad retratística, en la que supieron conjugar la tradición con un leve toque de modernidad. Pero también se dio entre los pintores autóctonos, de modo que llegaron incluso a constituirse diversos grupos de retratistas a finales del siglo XIX²¹⁸.

En sus encargos, podemos ver guiños a maestros del pasado, respetar ciertas convenciones clásicas, pero a la vez ejecutados con una técnica moderna, de pincelada vibrante, brillos inauditos y poses informales. Mediante estos recursos, se consiguió un retrato nuevo, rompiendo los límites del retrato público y privado, en una espontaneidad ambigua entre el exhibicionismo de un nuevo *status*, la captación íntima y la lectura psicológica: el retrato se ponía al día, de manera que se convertía en el perfecto género

²¹³ Cit. en *Zorn Masterpieces*, Malmö, Bokförlaget Arena, 2010, p. 166.

²¹⁴ NEWALL, C.-OLSON, S., *op. cit.*, pp. 6, 10 y 11.

²¹⁵ “[...] it may also not be irrelevant to remark that at the time of the founding of the Portrait Gallery, professional British portrait-painting was at one of the lowest ebbs in its history”. PIPER, D., *The English Face*, Londres, National Portrait Gallery, 1992 (1978), p. 203; “Iconographically the period from 1830 to 1914 is sterile, reworking the inherited repertory of the previous century. Only in the work of the Pre-Raphaelites and in the sunset glory of the Edwardian era is there any forward looking innovation to meet the challenge of the camera”. STRONG, R., “The British Obsession: An Introduction to the British Portrait”, en *The British Portrait 1660-1960*, Suffolk, Antique Collectors’ Club, 1991, p. 26.

²¹⁶ Aunque más bien podría limitarse a Estados Unidos, pues “the situation in America could hardly have been more different, for, although many of the same demands were made upon painters there as in England, the second half of the nineteenth century was, as we shall see, to witness the development of a school of portrait painting that for splendid painting, immense energy and fertile inventiveness had hardly been equalled in either country”. Vid. SIMON, R., *The portrait in Britain and America*, Oxford, Phaidon, 1987, pp. 29-30.

²¹⁷ Parece que conforme fue avanzando el siglo XIX, la tarificación por encargo fue al alza y estructurándose mucho mejor. Vid. *The British Portrait...*, *op. cit.*, p. 324.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 375.

juste milieu, para gusto de todos, comitentes y académicos. Para esta renovación, estos artistas conocían muy bien las diferentes tendencias artísticas del siglo XIX, y supieron qué rasgos novedosos de aquéllas tomar y adaptar para agradar al gran público y hacerles creer que se podía tener un retrato moderno pero a la vez clásico. En este sentido, el Impresionismo fue otro movimiento que estuvo en su punto de mira²¹⁹.

Se ha dicho que el acercamiento de este movimiento al género fue tangencial, ya que se produjo en plena crisis de la jerarquía temática establecida por la Academia. En muchas ocasiones, el objetivo principal de estos artistas era captar escenas cotidianas de su círculo de amigos, en composiciones que resbalaban entre la pintura de género y el retrato. De esta forma, la función social, para remarcar el rango del modelo retratado, desaparecía ante otras prioridades, sobre todo la amistad (aunque hubo curiosas excepciones donde lograron aliarse ambos rasgos sin anularse, como en la pintura de Toulouse-Lautrec²²⁰). Para ello retomaron el retrato intimista del Romanticismo y lo llevaron a gran escala, bajo el signo de los tiempos modernos: influencia de la fotografía; nueva interpretación del cuerpo humano, más parcial y dinámico; y técnica deshecha. Estos hallazgos influyeron más allá de la órbita impresionista²²¹, como en los retratistas de sociedad antes mencionados.

II. 2. 1 Panorama español y catalán

En la España de este período, observamos que se repiten más o menos las mismas constantes que acabamos de ver en el contexto europeo. Para no repetirnos, se insistirá sólo en aquellos aspectos más relevantes y daremos mayor importancia a aquello característico y peculiar.

En general, se ha considerado que el siglo XIX fue “*el gran siglo del retrato en el arte español*”²²², y que el retrato fue el “*género por excelencia durante la pasada centuria*”²²³, aunque una vez más nos encontramos en que calidad y cantidad parecen entremezclarse. Este matiz fue el que subrayó precisamente el historiador Javier Barón,

²¹⁹ El principal estudio a día de hoy sobre el retrato entre los impresionistas se debe a McQUILLAN, M., *Retratos impresionistas*, Barcelona, Destino, 1986.

²²⁰ BERGER, J., *op. cit.*, p. 25.

²²¹ “*La especie de ‘liberación’, de ‘descongelación’, de la cual es responsable, su concepción de un retrato menos ‘parecido’ que ‘sugestivo’, influyó de modo decisivo –y mucho antes de terminar el siglo XIX– en pintores que se mantuvieron al margen del impresionismo, o que reaccionaron contra él, impulsados por un afán de construcción y expresión*”. GUINARD, P., “Los retratos impresionistas”, en *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, vol. I, 2º cuaderno: “El retrato”, Barcelona, 1947, p. 38.

²²² Cit. en PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 55.

²²³ Tal como ya avanzamos en la introducción. Vid. nota nº 8.

que prefirió calificarlo como “*el período más fecundo del retrato*”, consciente a su vez de que se trataba del “*último gran período del género*”, pues sería desplazado paulatinamente por la fotografía y poco después por la irrupción de las vanguardias artísticas²²⁴.

Efectivamente, hasta principios de dicha centuria el número de retratos que se habían pintado en España había sido modesto en comparación con otros géneros, con otros países y con lo que se llegaría a producir en los años venideros²²⁵. Como ya hemos señalado anteriormente, la causa principal fue la aparición de un nuevo régimen social, que comportó la democratización de su uso. La principal impulsora en este aspecto fue la burguesía²²⁶, si bien, a diferencia de otros países, aquí costó que se consolidara como nueva clase dirigente a causa de las peripecias históricas y económicas que padeció España en el 1800²²⁷. Se puede afirmar que a partir del reinado de Isabel II se asentó de manera definitiva. Una vez en la cima, y siempre atendiendo a las diferencias dentro de esta misma clase social, quisieron buscarse imágenes de distinción, emulando a la nobleza del pasado. Para ello, se sirvieron de los pintores, que vieron en el cultivo del retrato una herramienta excelente con la que ganarse la vida, ahora que podían decidir libremente cómo orientar sus carreras. Ello no quiere decir que siempre fuera del agrado de todos ellos, muchos de los cuales se quejaron de la sumisión a sus patronos y la falta de libertad para llevar a cabo su trabajo. No obstante, algunos parece que incluso llegaron a especializarse y alcanzaron fama y prestigio, sobre todo entre la alta sociedad. En consecuencia se les conocía como los “retratistas de sociedad”, por su dedicación casi en exclusiva al género. Y como en el resto de Europa, florecieron especialmente en el cambio de siglo²²⁸, cuando se vivió una edad dorada, refrendada por el volumen de artistas que se dedicaron, así como por el número de retratos.

Sin embargo, *a posteriori* se ha considerado que, en general, durante el siglo XIX no hubo realmente “retratistas” entendidos como artistas, y sólo volcados en la

²²⁴ Cit. en BARÓN, J. (2007), *op. cit.*, p. 17.

²²⁵ PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 17.

²²⁶ Un buen acercamiento al auge del retrato en el siglo XIX en España desde el punto de vista de sus comitentes, los burgueses, lo ofrece el artículo “El retrato decimonónico y la pintura de Francisco Domingo” -ya mencionado en más de una ocasión- de V. E. BONET.

²²⁷ PUENTE, J. de la, *op. cit.*, s.p.

²²⁸ DÍEZ, J. L., “El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 282.

producción de obras de dicho género, sino más bien pintores de figura²²⁹. Lo mismo podríamos decir respecto a España, donde hubo quien pintaba retratos como fuente de ingresos, alternados con otros géneros. Incluso así se vio desde el extranjero: “*The portrait painter of Spain cannot be regarded as a very distinctive class, there appears, indeed, to be no painter in Spain who has devoted himself exclusively to portraiture; and there are very few who have placed it as the most important section of this work*”²³⁰. Hubiera o no los hubiera, lo que sí es cierto es que hubo pintores realmente dotados para el género, en cada uno de los diferentes períodos y estilos.

II. 2. 1. a Los nuevos comitentes, principales promotores del retrato en el XIX

El origen de estos cuadros era, en el mayor número de casos, de carácter privado. Al tratarse de encargos, el artista no solía trabajar en completa libertad, sino que era muy común que el cliente le impusiera una serie de indicaciones, entre las que se apreciaba el virtuosismo del pintor en captar el parecido físico del modelo, pero aún más si cabe la capacidad de conjugarlo con una cierta idealización que, de hecho, no entrara en conflicto con el reconocimiento del retratado. Es por ello que muchos de los pintores acabaran repudiando este género, por los condicionantes que su cultivo acarrea... aunque muchos lo acataran al final por el dinero que reportaba: “*de pintor que no se adula, nadie retratar se deja*”, se reconocía en la prensa de la época²³¹, un servilismo que fue denunciado en más de una ocasión.

Junto a la burguesía, el estado fue el otro propiciador de este género y representó la continuidad de un tipo de retratos más oficiales, herederos del Antiguo Régimen, cuyas aportaciones en el mundo de la historia del arte son más bien discretas a causa de ese conservadurismo: es el caso de gran parte de las imágenes realizadas de la familia real, pero también de muchas instituciones que quisieron dotarse del poder representativo inherente al género. El aprecio general de sus cualidades sociales, morales y de representación posibilitó que, en efecto, nuevos organismos quisieran dotarse de su particular “galería de hombres ilustres”, como fue en el caso de los

²²⁹ “[En el siglo XIX] no existieron, pues, pintores de retrato en sentido específico, sino genéricamente pintores de figura, algunos de los cuales se dedicaron preferentemente al retrato”. REYERO, C. (1994), *op. cit.*, p. 16.

²³⁰ TEMPLE, A. G., *Modern Spanish Painting*, Londres, Arnold Fairbarns & Co., 1908, p. 57. *Cit.* en BONET, V. E., *op. cit.*, p. 109, nota nº53: basándose en estos testimonios, esta historiadora denuncia también la falta de especialización por parte de la escuela pictórica española, que prefirió centrarse en otros temas.

²³¹ Dicha cita procede de “Ateneo de Valencia. Segunda velada artístico-literaria”, en *El Mercantil Valenciano*, 8 febrero 1874, *cit.* en BONET, V. E., *ibídem*, p. 108.

ministerios, bancos, ateneos, bibliotecas, universidades, centros académicos²³², etc. En todas estas galerías, prevalecía el valor de memoria histórica colectiva, un legado procedente de la época romántica; y quizás por este mismo motivo, uno de los proyectos más recurrentes en los diferentes países europeos, incluyendo a España, fuera el de crear una serie de reyes históricos, como ya se comentó en el anterior capítulo.

Una situación aparte es la que ocupa el autorretrato y la imagen del artista, ya que las motivaciones que los llevaban a pintar eran sustancialmente diferentes, aunque con el compartido interés al individuo. No obstante, ello no fue obstáculo para que su número se multiplicara como hasta entonces nunca se había visto²³³.

II. 2. 1. b Desde el otro lado: aceptación del género por teóricos y artistas

Pese a la buena acogida que el retrato despertó en general en la esfera popular, lo cierto es que su consideración en el siglo XIX fue muy diversa, incluso dentro de círculos ilustrados, produciéndose una tensión entre la realidad de su éxito (volumen de retratos pintados) y las teorías académicas.

Entre artistas y entendidos, una vez más se tuvo en cuenta su posición dentro de la clasificación fijada por la Academia. A pesar de que se haya dicho que “*el siglo XIX fue, sin lugar a dudas, uno de los instantes de mayor gloria para el retrato, llegándosele a reconocer una posición dentro de la jerarquización artística muy honrosa*”²³⁴, su situación intermedia entre los géneros de más alta y baja consideración puede explicar las divergencias de opinión.

Algunos de los que más lo defendieron fueron los pintores, en concreto los especializados en el retrato, caso de Federico de Madrazo, que aludía a su interés en captar la psicología de sus modelos²³⁵ y que llevó incluso a juicio al reputado crítico francés Gustave Planche por mal hablar de su *Retrato de la Condesa de Vilches* (1853) (Museo del Prado, Madrid)²³⁶. La consecuencia fue que la difamación le costó al crítico una multa de 500 francos, mientras que el honor de Madrazo como retratista fue salvado.

²³² En este sentido, por ejemplo, el pintor José Moreno Carbonero, en su discurso de ingreso en 1898 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, recomendaba sustituir dicho discurso por la donación de un autorretrato del artista que pasaba a ser académico. Vid. PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 41.

²³³ GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 83.

²³⁴ OLIVARES, R., “El retrato como medio de conocimiento”, en *Lápiz*, nº 127, p.29: su autora atribuye el éxito del retrato en el siglo XIX al naciente individualismo. Cit. en BONET, V. E., *op. cit.*, p. 104.

²³⁵ PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 25.

²³⁶ Este retrato lo había enviado a la *Exposición Universal* de París de 1855, junto con otros, lo que le supuso una medalla de oro. Vid. BARÓN, J. (2007), *op. cit.*, p. 19.

También en la defensa de este género salía el pintor catalán José Galofre, retratista como Madrazo y autor de *El artista en Italia, y demás países de Europa*, ensayo escrito en Roma y publicado en 1851 (y que ya citamos anteriormente). En diversos capítulos, hacía un repaso a los diferentes temas, de forma que la pintura histórica o religiosa recibían un tratamiento aparte. Al llegar al retrato, si bien lo incluía en los “*otros ramos de la pintura*”, esto es, junto con las escenas de género, el paisaje o la naturaleza muerta, lo subrayaba y lo consideraba el más importante de todos ellos. De ahí que hablase del retrato en primer lugar:

*“El retrato, pues, forma y formará uno de los principales ramos del Arte. Aun cuando nadie adquiriera cuadros, cuando el gusto vuelva á degenerar, ó las guerras apaguen el deseo de adquirir ó coleccionar pinturas o estatuas, el retrato será siempre de moda, y ofrecerá un gran recurso á los Artistas, porque es imposible extinguir los sentimientos de afecto, gratitud, amor y vanidad que enseñorean el corazon humano, no ménos que el deseo de inmortalizar ó popularizar la imágen de las personas que han cautivado nuestra admiracion y aprecio, y anhelamos transmitir á la posteridad”*²³⁷.

Valoraba su importancia dentro de la sociedad, pues podía servir de ejemplo moral. Como sucedía muy a menudo, la justificación de su defensa descansaba en los méritos extraartísticos del género, válidos para Galofre si servían para enaltecer por escrito lo que pintaba. Tampoco dudaba en dar consejos a la hora de hacer un retrato, de prácticas corrientes en su época, y de citar algunos de los más importantes retratistas de la historia.

Más avanzado el siglo, nos encontramos con otro pintor como Ignacio Pinazo, también especializado en el género y que lo defendió. No obstante, a diferencia de Galofre, no se refirió tanto a esos fines morales como a la dificultad propia del retrato:

*“las obras más notables desde el Renacimiento hasta nuestros días, son todas ellas retratos. En efecto, las mejores obras de Velázquez, del Greco, y de otros artistas, así antiguos como modernos, vemos que el retrato, tanto individual como de las costumbres, ha sido la piedra de toque para conocer el mayor o menor grado de talento, observación y sentimiento de cada artista”*²³⁸.

²³⁷ GALOFRE, J., *op. cit.*, p. 119.

²³⁸ Este mismo tono es visible en el *Discurso leído ante S. M. el Rey D. Alfonso XIII por el Exmo. Sr. Conde de Romanones*, en 1902. Para estas consideraciones positivas, *vid.* DÍEZ, J. L. (2004), *op. cit.*, p. 282, nota nº37.

Frente a aquéllos que lo menospreciaban, considerándolo menor y situándolo a la misma altura que la pintura de género por su simplicidad²³⁹, en el retrato radicaba una dificultad que fue subrayada tanto por los que lo practicaban -como acabamos de ver en Pinazo-, como por los intelectuales que habían de emitir un juicio de valor. Ya hemos visto antes que el francés Maxime du Camp confesaba que era un género difícil, por ser “demasiado humano”, del que no era fácil distanciarse²⁴⁰, mientras que en España así lo manifestó Ángel Avilés²⁴¹.

Junto a Avilés, hubo algunos otros teóricos que intentaron elevar el retrato de rango, en ocasiones incidiendo, como ya hiciera Galofre años antes, en los valores menos artísticos que pudiera ofrecer el género. Así, José Francés, al hablar del retrato en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1915 en *El Año Artístico*, indicaba que “*el retrato ocupa el lugar preeminente y es el máspreciado documento para estudiar la vida española con mayores fidelidad y exactitud, con menores peligros de error que en los libros de los historiadores, en las novelas, poesías y artículos de costumbres*”²⁴².

No obstante, no todos lo vieron con tan buenos ojos, y cierto desinterés hacia el género existió por parte de algunos académicos, siendo quizás las palabras que José García escribió para *Las Bellas Artes en España. 1866*, las que nos iluminen al respecto. En dicho libro, su autor hacía hincapié en la inferioridad del retrato respecto a la pintura de historia, pero incluso de la pintura de género, puesto que el retrato se caracterizaba por hacer una exaltación del individualismo, de la vanidad humana, mientras que carecía de valores sociales, religiosos y/o morales:

“la pintura religiosa, la histórica y la de género, son completamente artísticas, porque se ocupan del hombre como idea total en sus relaciones con Dios y con sus semejantes, significadas por hechos exteriores. [...].

*Lejos de buscar, como los anteriores ramos, el fin de dar ejemplo é inspirar grandes acciones, coadyuvando á cumplir la ley de perfeccionamiento de la sociedad, [los retratos] se satisfacen con otros secundarios é indirectos. Siendo individuales no llevan en sí un interés colectivo sino personalísimo, [...]*²⁴³.

²³⁹ Así lo sostenía el profesor de la escuela de Bellas Artes de Sevilla Claudio BOUTELOU en su ensayo *La pintura en el siglo XIX* (Sevilla, Imp. y Lib. de José G. Fernández, 1877, p. 267), tal como lo cita BONET, V. E., *op. cit.*, p. 103.

²⁴⁰ *Vid.* p. 119 y nota nº 196 de esta tesis.

²⁴¹ *Vid.* BONET, V. E., *op. cit.*, p. 105, nota nº 36.

²⁴² FRANCÉS, J., “Mayo. La Exposición Nacional. El retrato”, en *El Año Artístico 1915*, Madrid, Editorial “Mundo Latino”, 1916, p. 115. *Cit. en ibídem.*, p. 107, nota nº 44.

²⁴³ GARCÍA, J., *Las Bellas Artes en España. 1866*, Madrid, Imprenta de D. Ernesto Ansart, 1867, p. 131.

Concluía García su reflexión ratificándose en su idea de la inferioridad del retrato. Si bien existían excepciones que por su calidad podían elevar el retrato a una categoría artística superior, aunque en España, a diferencia de otros países, no era lo habitual:

*“Diremos, en resumen, que si en la gerarquía del arte, los retratos se encuentran por bajo de la pintura histórica y de género, pueden, sin embargo, por el talento del autor, elevarse á verdaderas creaciones artísticas, hasta el punto de que sea cuestionable en otros países donde se cultiva bien este género, lo cual, aparte de honrosas excepciones, no acontece en España, si debe figurar en orden después de los cuadros históricos”*²⁴⁴.

II. 2. 1. c El (auto) retrato en las *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*

Para estos teóricos e intelectuales, el mejor baremo donde tomar sus apreciaciones eran las exposiciones de arte. De entre todas ellas, las más importantes en el siglo XIX a nivel estatal fueron las Nacionales de Bellas Artes, que dieron sus primeros pasos en Madrid en 1856. Convertidas en el escaparate del arte español, los pintores llevaban allá sus obras con el deseo del reconocimiento en forma de medalla, que les permitiera poder vivir del arte el resto de sus vidas.

Desde aquella primera exposición en 1856, el retrato como género académico estuvo bien representado. Sin embargo, como ha señalado Pantorba posteriormente, *“no ha sido el que más ha brillado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”*²⁴⁵, porque dicho papel estelar le correspondió a la pintura de historia, que era la que más admiración despertaba según su posicionamiento dentro de la jerarquía clásica de temas; como es bien sabido, el arte español del siglo XIX no se puede entender sin el papel de estos cuadros.

No obstante, según el artículo 13 del reglamento de estos certámenes, justo después de la pintura de historia se había de otorgar una primera medalla al género retratístico, cosa que no siempre sucedió²⁴⁶. Y esto a pesar del volumen de retratos que se presentaron en las primeras muestras —en la inaugural, fue el género más

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 135.

²⁴⁵ PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980 (1948), p. 57: para justificar el escaso alcance del retrato en estas muestras, su autor alude a las limitaciones que el género imponía al artista a la hora de mostrar su talento pictórico. En consecuencia, para Pantorba el retrato no resultaba ser el mejor tema para las exposiciones.

²⁴⁶ GUTIÉRREZ, J. (1987), *op. cit.*, p. 613.

abundante²⁴⁷, y en las siguientes, sólo fue superado por los cuadros de costumbres-, aunque su número fue disminuyendo rápidamente, para dejar paso a la pintura de historia que se puso de moda²⁴⁸.

Un mismo número elevado de autorretratos se presentaron en estos certámenes²⁴⁹, siguiendo una evolución pareja a la del retrato en general. En ocasiones, el pintor, ansioso de reconocimiento, se presentaba a la manera oficial, esto es, con sus galardones²⁵⁰, así como en su lugar de trabajo²⁵¹. Pero en general esto se debía el culto al individuo en la sociedad decimonónica, como bien ha advertido Wifredo Rincón: así, para este historiador, la principal motivación de esta multiplicación fue el auge de la psicología y las posibilidades que el autorretrato les ofrecía a los pintores para indagar (se) por esta vía²⁵².

Con todo, generalmente los retratos eran encargos de la burguesía, que en primer lugar lo que deseaba era tener una imagen de sí misma. De ahí que no haya de extrañar su proliferación en estos certámenes, ya que muchos se mostraban aquí públicamente. En una especie de ambigüedad muy característica del siglo XIX, nos encontramos, por un lado, el afán de ostentación, de pregonar la llegada a un nuevo *status* social -o simplemente, obedecer al deseo de la vanidad humana-; mientras que por otro, el auge de lo íntimo y lo privado en estos mismos años provocaba que se quisiera preservar con discreción la identidad de los modelos: así, era frecuente omitir el nombre y presentar los retratos simplemente con las iniciales de los modelos y/o con puntos suspensivos, en

²⁴⁷ GUTIÉRREZ, J. (1992), *op. cit.*, p. 28.

²⁴⁸ BARÓN, J. (2007), *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁹ A pesar de que aún no existía dicho término, sino el de “retrato del pintor”, “de uno mismo”, etc. *Vid.* p. 58 del primer capítulo.

²⁵⁰ Si bien fue realizado para el ámbito privado, el *Autorretrato* (1901-1910) (Museo de Zamora) del escultor Eduardo Barrón ejemplifica a la perfección esta obsesión por el éxito académico: como si fuera un *work in progress*, su autor aparece vestido con el uniforme de gala, al que iba añadiendo progresivamente las condecoraciones que iba recibiendo en vida, convertido así en una especie de *cursus honorum*. *Vid.* SADIA, J. M^a, “El espejo de la vanidad”, en *La Opinión. El Correo de Zamora*, Zamora, 25 julio 2012: <http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2012/07/25/espejo-vanidad/615828.html>. Consultado el 23 abril 2013.

²⁵¹ “De hecho, un sucinto repaso de los autorretratos españoles aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX nos demuestra que la forma más habitual es la autorrepresentación “condecorada”, oficial, pero no pocas veces, además, haciéndose un supremo alarde de autosuficiencia social, y, en consecuencia, prescindiéndose de las medallas de etiqueta a favor de la pura exhibición desnuda de los bártulos del oficio, todo ello ambientado con el fondo del propio taller, ese vergonzoso lugar de retiro y miseria hasta hacía relativamente poco”. CALVO, F., “Identidad y Quimera”, en *La imagen del artista. Retratos de artistas vascos entre dos siglos*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1993, p. 11

²⁵² RINCÓN, W., *op. cit.*, p. 25.

especial de personas vivas y de las clases sociales de más rango. Sin embargo, en ocasiones no era difícil averiguar quién era quién²⁵³.

Quizás por esta misma abundancia el retrato no fue muy bien acogido por parte de los miembros de los jurados, si nos limitamos a los resultados medallísticos. Además de un cuadro de historia, en la primera edición se reconoció también con primera medalla un supuesto retrato, el lienzo de Luis de Madrazo *Don Pelayo de Covadonga* (1855) (Museo del Prado, Madrid, en depósito en la basílica de Covadonga, Asturias)... aunque, en realidad, como pasó seis años después con otra obra de Palmaroli, se galardonaron cuadros ambiguos en su indefinición, situados entre el retrato, la pintura de historia y la de género, como si el retrato clásico por sí sólo no fuera merecedor del galardón. De hecho, la única efigie propiamente dicha que durante el siglo XIX recibió una medalla de primera clase en estos certámenes fue el *Retrato de José María Mellado* (1896) (Casa Museo Pinazo, Godella) de Ignacio Pinazo, y ya en 1897. Realmente, la escuela valenciana fue una de las más ovacionadas en el cultivo de este género de cara a estas exposiciones:

*“En el retrato hizo hermoso alarde de sus fuerzas la escuela valenciana, porque la mayor parte de los cuadros de esta especie que pendían de los muros de la Exposición, acusaban en sus autores un estilo falso o amanerado y sobrado punible descuido en la parte más importante de esta como de toda pintura, a saber, del rostro humano, consagrando sobrada proligidad a los detalles y accesorios”*²⁵⁴.

En la cita anterior podemos encontrar que, en efecto, la visión que se tenía del retrato no era muy positiva. De hecho, el poco reconocimiento que obtuvo en forma de medallas no fue más que un indicativo de que esta proliferación de retratos en los inicios de estas exposiciones no fue bien muy recibida por todos; de ahí que, algunos, celebraran el descenso de esta cifra en las ediciones posteriores.

Ya en el último cuarto del siglo XIX, y coincidiendo con los años de la Restauración (más o menos paralelamente al período europeo de la *Belle Époque*), parece que el retrato volvió a recuperar, una vez más, la fuerza de antaño –al menos en número-, coincidiendo con el éxito de que gozaba en el extranjero un nuevo tipo de

²⁵³ Viene a la cabeza la magistral *Madame X* (también referenciada como *G.* o *****) (1883-1884) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) de Sargent, retrato de la escandalosa Madame Gautreau, y que fue reconocida de inmediato por el público, pese al título enigmático que se le dio. Vid. ORMOND, R.-KILMURRAY, E., *John Singer Sargent. The early portraits. Complete paintings*, vol. I, New Haven-Londres, Yale University Press, 1998, pp. 113-115.

²⁵⁴ Así lo reconocía el crítico Luis Alfonso desde las páginas del *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, para referirse a la Exposición de 1871. Vid. BONET, V. E., *op. cit.*, p.109, nota nº54.

retrato elegante, plasmación del auge de la burguesía a nivel internacional y que tuvo su reflejo en la local y, por ende, en nuestras exposiciones oficiales. Asimismo, la prensa del momento le dedicó mayor interés, y la materialización de ese renacido interés fue el galardón otorgado al retrato que había presentado Pinazo en la Nacional de 1897²⁵⁵. Por otro lado, en el campo del autorretrato, y más allá de las muestras estatales, sabemos que otro valenciano –pero afincado en Galicia–, José M^a Fenollera, obtuvo la medalla de oro y diploma de honor (primer premio), por una efigie de sí mismo en la *Gran Exposición Regional Gallega* de 1909 en Santiago de Compostela²⁵⁶, hoy día considerada su obra maestra.

Por aquel entonces, el crítico conservador Miquel i Badia defendía dos tipos de cuadros: los que debieran destinarse para exposiciones institucionales, y los que debieran exhibirse en galerías privadas, de carácter más comercial, como la Sala Parés. A partir de esta explicación, Gutiérrez Burón concluye que esta consideración, compartida por la mentalidad más académica de la época, tuvo que influir a la hora de la adquisición de las piezas; y de ahí las diferencias de cotización por géneros, entre los que el retrato se estimaba más bajo²⁵⁷. Si esta afirmación fuera verdaderamente así, podríamos considerar que, en realidad, las obras que gozaban de más aprecio popular y que el público prefería adquirir eran precisamente las que se exponían en galerías, esto es: la burguesía invertía en retratos, paisajes y escenas de género, antes que en pintura de historia o religiosa. Por lo tanto, haciendo una relectura de la reflexión de Miquel i Badia, más bien este crítico equiparaba de un modo inversamente proporcional el valor académico que pudiera tener una pintura con su valor económico, menospreciando por ende estos cuadros de galería.

Fuera como fuera, lo que sí es cierto es que, a partir de este último cuarto del siglo XIX, el (auto) retrato volvió a ocupar un lugar preeminente en exposiciones y encargos, mientras que a partir de los años 90 la pintura de historia empezó a entrar en declive definitivo. Toda una pléyade de artistas se volcaron en el género, caso de Ramon Casas, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, Julio Moisés, Anselmo Miguel Nieto, José López Mezquita, José Ramón Zaragoza, Eduardo Chicharro, Julio Romero de Torres, Manuel Benedito, Antonio Ortiz Echagüe, Fernando Álvarez de Sotomayor, etc.

²⁵⁵ GUTIÉRREZ, J. (1992), *op. cit.*, pp. 28-29.

²⁵⁶ FERNÁNDEZ-CID, A., *Fenollera. Pintor gallego por amor/pintor galego por amor*, Santiago de Compostela-A Coruña, Consorcio de Santiago-Deputación da Coruña, 2008, p. 80.

²⁵⁷ GUTIÉRREZ, J. (1987), *op. cit.*, p. 582.

Un éxito que se alargó hasta los años 20 del siglo XX y que se manifestó de los modos más variados, incluso su edición en formato de tarjeta postal²⁵⁸.

II. 2. 2. d ¿Existe un “retrato español”?

Herencia, renovación y consolidación crítica

Hay que calibrar varios factores en el gran desarrollo que alcanzó este retrato mundano a finales del siglo XIX y principios del XX. Por un lado, hemos señalado el auge de un tipo de retrato elegante, de sociedad, que obtuvo el mismo despliegue en otras partes del mundo por esos mismos años. Pero por otro lado coincidió asimismo con una naciente reflexión historiográfica y artística sobre la existencia de un retrato que pudiera definirse como “español”, algo que ya hemos apuntado en el inicio de este capítulo.

En el siglo XIX, y en relación con los nacionalismos, fue cuando se acuñó el término de “escuela española”, con la que se pretendía definir una manera de hacer distintiva de los artistas españoles²⁵⁹. Para ello, los grandes pintores del Barroco, como Velázquez, o Goya, habían fijado los parámetros, entre los que sin lugar a dudas el realismo o verismo era uno de los fundamentales. “*El pudor en el vestir, en la expresión de los afectos o en el mismo hecho de exhibirse a otros es un sentimiento que ha marcado tradicionalmente la etiqueta del protocolo español*”²⁶⁰, son otros de los rasgos que ha señalado José Luis Díez, tópicos que se han ido perpetuando desde entonces. Esto podría aplicarse perfectamente a la hora de definir un retrato “a la española”, un género en que nuestros pintores debieron de sentirse cómodos, si hacemos caso de esa afinidad natural suya hacia el realismo²⁶¹.

Este hecho se produjo cuando se dio una conciencia de la importancia de la pintura del Siglo de Oro, y de la necesidad de confrontarlo con el presente y ver si en el siglo XIX hubo un retrato característico español, que continuara a la vez esta tradición. Precisamente, en este período finisecular aparecieron los regionalismos y la Generación del 98, con su voluntad de recuperar lo autóctono y local como seña identitaria. Es

²⁵⁸ BARÓN, J. (2007), *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁹ Un ejemplo de ello lo ofrece J. VILLIERS-WARDELL en su libro *Spain of the Spanish* (Nueva York, Scribner's Sons, 1909). En el capítulo III, dedicado a los “Modern painters”, su autora no duda de introducir un epígrafe dedicado a la “*vexed question of things ‘very Spanish’*”, en relación a la pintura moderna española (p. 84).

²⁶⁰ DÍEZ, J. L. (2004), *op. cit.*, p. 265.

²⁶¹ En varios artículos del catálogo *El retrato español. Del Greco a Picasso*, se habla de este tema, en especial en los de PORTÚS, J., *op. cit.*, pp. 17-67; y BARÓN, J. (2004), *op. cit.*, pp. 292-309.

conocida la admiración que, en general, los pintores del momento mostraron hacia Velázquez y otros nombres clásicos del arte español. Así, a la hora de concebir la imagen de un sujeto, combinaron diferentes registros. Por un lado, estaba el legado del Siglo de Oro, a lo que habría que añadir la influencia de otras escuelas tradicionalmente versadas en el retrato, como la inglesa, la holandesa o la francesa. Tampoco había que olvidar el espíritu de la Generación del 98, que preconizaba esa voluntad arcaizante y nacionalista, con el deseo de plasmar la idiosincrasia de lo español, para así alcanzar al alma nacional. Los pintores coetáneos no podían proceder a una imitación servil de los modelos antiguos, sino a su puesta al día, de ahí la necesidad de fijarse asimismo en la manera de hacer de otros retratistas a nivel internacional. A esto habría que añadir finalmente la hibridación con otros temas de la pintura, en especial con las escenas de género²⁶², para ofrecer una lectura diferente del retrato. De este conglomerado nació un retrato con rasgos propios, entre la tradición y la modernidad, entre el estereotipo y el hallazgo renovador. Muchos de ellos fueron encargados y mostrados en las exposiciones de entonces, siendo a menudo adquiridos por el estado u organismos públicos²⁶³.

Además de la aceptación por parte de artistas y eruditos de la existencia de un “retrato español” a todas luces reconocible, la demostración definitiva se produjo cuando el gobierno quiso dotarse de un centro de exposición y estudio del mismo. Ya hemos señalado antes el interés por las instituciones en crearse galerías de retratos, con el fin de darse una pátina histórica y de virtud moral. En este sentido, además de la serie de los reyes históricos de España, quizás el proyecto más ambicioso fue la propuesta en 1876 de crear un Museo Iconográfico Nacional, tal y como estaba sucediendo en otros países europeos, como la National Portrait Gallery de Londres. Si bien parece que comenzó con buen pie y fue alojado temporalmente en la galería del Museo del Prado cercana al Jardín Botánico, las malas gestiones y cierto desinterés acabaron lamentablemente provocando su defunción, poco antes de acabar la primera década del siglo XX²⁶⁴.

²⁶² A modo de ejemplo, podemos recordar en Cataluña a Fèlix Mestres i Borrell, auténtico retratista y que intentó introducir aire fresco en sus encargos mediante elementos procedentes de la pintura de género, especialidad en la que también brilló. *Vid.* COLL, I., *Fèlix Mestres i Borrell, pintor (1872-1933)*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa-Regidoria de Cultura-Museu de Terrassa, 2002, pp. 23-24.

²⁶³ De los cerca de 700 retratos que del siglo XIX posee actualmente el Museo del Prado, un gran número de ellos fueron comprados seguramente entonces. *Vid.* DÍEZ, J. L. (1994), *op. cit.*, p. 323.

²⁶⁴ PAZ, N. de la, “La Iconoteca Nacional, un Museo que no pudo consolidarse”: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/gma/iconoteca.html>. 13. Consultado el 27 julio 2013; y BARÓN, J. (2007), *op. cit.*, p. 41.

A pesar de ello, en la encrucijada secular se acentuó este valor en alza del retrato por parte de los organismos gubernamentales, como dan fe de ello exposiciones y estudios aparecidos en aquellos años²⁶⁵. Así, en 1902 tuvo lugar en Madrid una *Exposición nacional de retratos*, primera de una serie que trató frontal o tangencialmente el tema: *Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos* (Barcelona, 1910); *La miniatura retrato en España* (Madrid, 1916); *Retratos de mujeres por artistas españoles anteriores a 1850* (Madrid, 1918); *Retratos de niño en España* (Madrid, 1925); *I Saló Mirador. Cent anys de retrat femení en la pintura catalana* (Barcelona, 1933), etc. Incluso en cuanto al autorretrato e imagen del artista, habría que destacar la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles*, que se pudo visitar en Barcelona en 1907 y de la que hablaremos más adelante en este mismo capítulo. En esta línea, habría que reseñar las antológicas de grandes del retrato español, como Velázquez (1899), Goya (1900) y El Greco (1902), celebradas en el Prado y que, de modo indirecto, al repasar la trayectoria de estos pintores se centraron en especial en dicho género.

A las labores de investigación que dichas exposiciones supusieron, habría que añadir la publicación de diversos *corpus* concernientes a retratos españoles por parte de la Biblioteca Nacional de Madrid y de la Junta de Iconografía Nacional; así como a los estudios que Aureliano de Beruete y Moret, hijo del famoso paisajista y posterior director del Museo del Prado, realizó en la década de 1910 sobre la faceta de retratistas de artistas como El Greco o Velázquez²⁶⁶.

II. 3 Entre la atracción y el rechazo:

el (auto) retrato visto por los artistas simbolistas²⁶⁷

Hasta ahora, hemos visto la consideración que despertó el (auto) retrato en la historia del arte, en especial durante el siglo XIX y, concretamente, en España y Cataluña. El objetivo del siguiente apartado es centrarnos ya en nuestra época de estudio

²⁶⁵ “Es preciso admitir que el retrato, como tal, no fue particularmente estimado, si bien desde 1902 le ha sido dedicada alguna que otra exposición iconográfica”. MARICHALAR, A., *Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Bellas Artes, 1955, p. 22.

²⁶⁶ Gran parte de esta información la hemos extraído del artículo de BARÓN, J. (2004), *op. cit.*, pp. 297-298.

²⁶⁷ Éste fue el título de la comunicación que ofrecimos en el marco del *XII Coloquio de Arte Aragonés “El Arte del Siglo XX”* (Zaragoza, 12-14 diciembre 2006), en la que se contemplaba sucintamente, entre otras cuestiones de la tesis, la recepción del retrato entre los artistas afines al Simbolismo. Vid. BEJARANO, J. C., “Entre la atracción y el rechazo: el género del retrato visto por los artistas simbolistas”, en *XII Coloquio de Arte Aragonés. El Arte del Siglo XX*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”-Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 243-260.

y presentar la problemática recepción que el (auto) retrato tuvo por parte de los pintores simbolistas, una relación problemática pero a la vez significativa y enriquecedora, que permitió una reformulación del género afín al espíritu del *fin-de-siglo*. Por esta razón, abordaremos fundamentalmente una serie de cuestiones, que se irán interrelacionando continuamente: las causas del interés y el desprecio hacia este género por los simbolistas, el enfoque que prefirieron darle éstos y, en consecuencia, un esbozo de sus resultados y aportaciones, plasmado en retratos que resumen todas esas aspiraciones, entre el rodeo y el acercamiento para escapar a planteamientos tradicionales y así llegar a propuestas diferentes.

Para ello, comenzaremos con un ejemplo supremo de la ambivalencia finisecular, para poder desgranar a continuación los puntos enunciados: la presencia/ausencia del retrato en las exposiciones organizadas por la Orden de la Rosa+Cruz, cuya estética representó una parte importante de la mirada en el Simbolismo, y cuya influencia alcanzó incluso a pintores catalanes y españoles.

II. 3. 1 La ambigüedad hecha norma: el retrato en los Salones Rosa+Cruz²⁶⁸

El 2 de septiembre de 1891, *Sâr* Joséphin Péladan daba a conocer públicamente en *Le Figaro*²⁶⁹ su nuevo proyecto estético, el Salón Rosa+Cruz, que se celebraría el año siguiente. Éste fue el primero de los seis que tuvieron lugar hasta 1897 y que plasmaban los ideales de la Orden de la Rosa+Cruz del Templo y del Grial o de la Rosa+Cruz Católica, tal como la había bautizado su fundador en 1890²⁷⁰. Entre sus postulados principales, se podía leer que “*el Salón de la Rose+Croix se propone acabar con el realismo, reformar el gusto latino y crear una escuela de arte idealista*”, mientras que entre los temas proscritos –aparte de la pintura de historia, de temas modernos, la

²⁶⁸ Para profundizar en este tema, *vid.* la comunicación que ofrecimos en el contexto del *VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte* (Dpto. de Historia del Arte III (Contemporáneo). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid: 23, 24 i 25 abril 2014): “Jugando al escondite: la consideración del retrato en el Simbolismo a través de los Salones Rosa+Cruz”, aún pendiente de publicación.

²⁶⁹ PINCUS-WITTEN, R., *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*, Nueva York-Londres, Garland Publishing, 1976, p. 208.

²⁷⁰ En general, se suele escribir la Orden de Péladan con el signo “+” en lugar del habitual guión, para diferenciarla de organizaciones anteriores. *Vid.* SILVA, J. da, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, París, Syros-Alternatives, 1997, p. 45, nota n° 74.

naturaleza muerta, el paisaje, etc.-, se incluía el retrato, “*sauf s’il ne date pas de costume et atteint le style*” o “*salvo homenaje icónico*”²⁷¹.

Con estas palabras, *Sâr Péladan*, como se hacía llamar entre los miembros rosacrucianos, proponía crear un arte idealizado y aparte del propuesto por la academia, los salones oficiales y las galerías comerciales. Por lo tanto, era previsible que el retrato, género clásico, enraizado en la realidad y ligado con estos ambientes, fuera uno de los temas rechazados. No obstante, *Sâr Péladan* intentó salvarlo de alguna manera e impuso excepciones. Éstas iban encaminadas precisamente a evitar esa acumulación de datos, que son las que permitían ligarlo con realidad: ello permitiría despojarlo del componente “documental” con el que se solía relacionar y que llevaba implícito el retrato.

Hechas estas salvedades, lo cierto es que el retrato estuvo presente en diversos de los seis salones, llegando incluso a ser el tema estrella. Con todo, su presencia fue más bien modesta, puesto que pintores como Alphonse Osbert, Armand Point o Alexandre Séon, entre otros, prefirieron presentar sus obras como alegorías o estudios de tipos, antes que como retratos, ante tales circunstancias²⁷².

De la serie de retratos expuestos, sin duda los más interesantes son los que representan a Péladan. A los artistas rosacrucianos poco les importaba los anacronismos de indumentaria o de estilo que imponía su guía como condición para pintarlos. Y para dar ejemplo, él mismo se dejó retratar con amplias túnicas atávicas o a la manera renacentista por Alexandre Séon (Musée des Beaux-Arts, Lyon) y Marcellin Desboutin (Musée des Beaux-Arts, Angers) en 1891, y Jean Delville (Musée des Beaux-Arts, Nîmes) en 1894. Cada uno de estos cuadros se presentó en salones diferentes, como si Péladan se viera en la necesidad de validar su propuesta con una imagen de él presidiendo cada certamen, o simplemente para rendirle los honores. Y a pesar de sus reticencias hacia el retrato, Péladan alabó cada una de las visiones, porque precisamente se ajustaban a lo que exigía en su normativa.

²⁷¹ Esta normativa aparece recogida, entre otros, en *ibídem*, p. 112; y FAGIOLO, M., “Los grandes iniciados. El revival Rose+Croix en el período simbolista”, en *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (1974), pp. 125-127.

²⁷² Señalar que J. LETHÈVE ha sido el único historiador que ha prestado cierta atención a la presencia del retrato en los Salones Rosa+Cruz. Vid. LETHÈVE, J., “Les Salons de la Rose+Croix”, en *Gazette des Beaux-Arts*, diciembre 1960, pp. 363-374.

Del I Salón, de entre las 19 obras que presentó Séon, la más importante fue su retrato²⁷³, exclamando el mismo modelo que “*vous avez peint le [Sâr] et vous l’avez peint non seulement par le compréhension des traits kaldéens qui me sont propres, vous avez peint l’âme du [Sâr]*”²⁷⁴. Al año siguiente, brilló una vez más otra representación suya, en esta ocasión por Desboutin, en el que se volcó aún más si cabe con estas palabras:

“[la pintura] *seems to have come from the Louvre or the Pitti... The Young Man in Black Satin [como Péladan tituló al lienzo] stands up to The Man with the Globe... only you are able to console us with Titian’s absence... I proclaim you to be the greatest living portraitist... your brush has fashioned the plastic proof of my destiny: henceforth I belong twice-over to art, by my work and by yours*”²⁷⁵.

Finalmente, la interpretación del *Sâr* por Jean Delville se convirtió en *le clou* del Salón Rosa+Cruz de 1895²⁷⁶.

Las restricciones por las que era difícil exponer un retrato fueron criticadas a veces incluso por sus propios participantes. A pesar de la importancia de la efigie de Séon en el I Salón, Félix Vallotton lamentó el escaso número de retratos expuestos –él mismo participaba con obras de este género, con grabados de Verlaine o Beethoven-, pidiendo en consecuencia una mayor tolerancia temática:

“*The famous program of necessity had to be attenuated. Of the original rigors there remained scarcely more than the exclusion of works relating to the theme of contemporary life –as well as portraits- with the exception of course of one of the Sâr in a violet toga, displayed in full light and so bad as to arouse pity*”²⁷⁷.

Esto puede explicar que a pesar de la participación de pintores como Edmond Aman-Jean, Fernand Khnopff, Louis Welden Hawkins, Ferdinand Hodler, Edgar Maxence, Henri Martin o Jan Toorop, que cultivaron con bastante asiduidad la retratística, solo unos pocos se atrevieron a presentar obras de dicha temática y/o que fueron admitidas, según las directrices marcadas por el *Sâr*. Con todo, aquí podemos

²⁷³ El estudio más completo de este cuadro lo ofrece DORRA, H., “Le portrait de Péladan par Séon au Musée des Beaux-Arts”, en *Bulletin des musées et monuments Lyonnais*, nº 6, 1977 (1977-1987), pp. 55-67. Agradecemos la ayuda de Manuel Román y Samia Aoudia para poder consultar dicho artículo.

²⁷⁴ Cit. en LOBSTEIN, D., “Sous le soleil de Péladan, 1892-1897”, en CARLIER, S. (dir.), *Le Symbolisme & Rhône-Alpes. De Puvis de Chavannes à Fantin-Latour, 1880-1920, entre ombre et lumière*, Villefranche-sur-Saône, Musée municipal Paul-Dini, 2010, p. 18.

²⁷⁵ PINCUS-WITTEN, R. (1976), *op. cit.*, pp. 84-85 y 106-107.

²⁷⁶ PINCUS-WITTEN, R., *Les Salons de la Rose+Croix 1892-1897*, Londres, Piccadilly Gallery, 1968, s.

p.
²⁷⁷ Cit. en PINCUS-WITTEN, R. (1976), *op. cit.*, p. 131.

mencionar la aportación española en la figura de Rogelio de Egusquiza, quien presentó un grabado de Wagner en el marco del segundo Salón²⁷⁸. Anteriormente, había sido expuesto en el *Salon National* de 1890, lo que llamó la atención de Péladan y motivó que lo trajera a su certámen:

*“toute mon admiration va à ce Wagner vivant, à ce Karlemagne de la musique dramatique. Aucun des portraits précédemment vus ne m’avait satisfait. Celui-là doit être le bon, le seul; et quelle intelligence pieuse dans cette gravure, comme ce cuivre fut fait avec amour; c’est un chef-d’oeuvre et il était digne de ce maître peintre lyrique R. de Egusquiza de fixer parfaitement les traits augustes au grand Richard”*²⁷⁹.

Sin embargo, junto a las efigies del *Sâr*, el retrato más impresionante fue el de Madame Stuart Merrill, que Jean Delville presentó bajo el nombre de *Mysteriosa*, posiblemente para huir de las connotaciones retratísticas²⁸⁰. A pesar de que la voluntad inicial de Delville fuera realizar un retrato, consiguió ir más allá y creó una imagen de considerable fuerza y carga simbólica. De esta forma, la Sra. Stuart Merrill se convertía en un pretexto para ofrecer una visión de la espiritualidad y del ocultismo, muy en sintonía con los ideales finiseculares de la Rosa+Cruz: la cabeza se desprendía de su cuerpo²⁸¹, la frente se abría camino y se iluminaba con una cabellera flamígera a modo de halo que, junto con una mirada en trance, convertían a la modelo en una especie de médium hacia otra dimensión. En efecto, su mentón y sus largos dedos se apoyaban sobre un libro en cuero negro, cuya cubierta mostraba un triángulo equilátero, importante símbolo místico y ocultista. El libro era símbolo de conocimiento, que podía permitir la revelación de los arcanos del universo.

²⁷⁸ Entre la numerosa bibliografía que habla de este grabado, así como de la relación entre su autor y Wagner, recordemos: ORTIZ-DE-URBINA, P., “La huella de Richard Wagner en la pintura española”, en *Cuadernos del Minotauro*, nº 2, 2005, p. 56; JIMÉNEZ, L., “El wagnerismo artístico europeo”, en *Richard Wagner i Adrià Gual. Els plafons perduts de l’Associació Wagneriana*, Barcelona, Museu d’Història de Catalunya, 2013, pp. 36 y 38: http://www.es.mhcat.cat/exposicions/exposicions_realitzades/2013/richard_wagner_i_adria_gual_els_plafons_perduts_de_l_associacio_wagneriana . Consultado el 12 marzo 2014; y *El mal se desvanece. Egusquiza y el Parsifal de Wagner en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2014: <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-mal-se-desvanece-egusquiza-y-el-parsifal-de-wagner-en-el-museo-del-prado> Consultado el 12 marzo 2014.

²⁷⁹ Cit. en PÉLADAN, J., *Le Salon (Neuvième Année). Salon National et Salon Jullian suivi de trois mandements de la Rose Croix Catholique à l’Aristie*, París, Dentu, 1890, p. 51.

²⁸⁰ Una descripción pormenorizada e interesante de esta obra lo ofrece OLLINGER-ZINQUE, G., *op. cit.*, p. 96.

²⁸¹ El valor autónomo de la cabeza frente al resto del cuerpo es una de las grandes iconografías simbolistas –y en concreto de Jean Delville–, y en consecuencia, nos remitimos al capítulo VII de esta tesis.

Fuera como fuera, sin llegar a conocer el significado completo de la pintura (Jean Delville raramente comentaba sus obras), este cuadro es hoy uno de los más importantes de su autor y uno de los retratos magistrales realizados según unos parámetros simbolistas. No por casualidad ha sido calificada en alguna ocasión como “*la Gioconda de los años 90*”²⁸², seguramente teniendo en cuenta que el lienzo de Leonardo da Vinci era uno de los iconos de Péladan y los Rosa+Cruz²⁸³.

Así pues, los pintores afiliados a la Rosa+Cruz sí se interesaron por el retrato, si bien ateniéndose a las convenciones fijadas por Péladan. Acabamos de ver que algunas de las obras más relevantes de los diferentes salones pertenecían a este género, pese a las limitaciones impuestas y a cierta escasez en cuanto al número expuesto. La *Mysteriosa* de Delville siguió a su manera la normativa de Péladan, al ofrecer un retrato donde la condición de fidelidad física de la modelo pasaba a segundo plano frente a la oportunidad de pintar una imagen irreal e idealista, en la que no se echaba de menos la representación del cuerpo con su indumentaria. De hecho, Delville evitó el típico retrato realista burgués y prefirió bucear en los raíces de este género, al devolverle su poder casi mágico.

A diferencia de esta ausencia de cuerpo en el cuadro *Mysteriosa*, en los retratos del *Sâr* la moda jugaba un papel importante, aunque siempre de períodos anteriores. De estas obras, habló el propio Péladan, lo que nos permite conocer su posicionamiento respecto al retrato y su defensa de un arte que idealizaba la realidad, en busca de la esencia: en ellos, a través de recursos estilísticos, referenciales, o de indumentaria o tratamiento del cuerpo, se pretendía llegar a una visión depurada, ancestral, en la que pudiera atisbarse el alma del modelo, recuperando la función originaria sacra que había tenido el género, como sucedía en los iconos.

II. 3. 2 De los prejuicios en su contra...

¿Todos los artistas pertenecientes al Simbolismo produjeron retratos adscritos a este movimiento estético? ¿Qué es lo que llevó a algunos de ellos a interesarse por este género, mientras que otros no lo trataron o, tal vez, lo evitaron de forma constante y puede que consciente? Frente a otros temas, nos encontramos a menudo que, cuando un pintor simbolista había de realizar un retrato, parecía olvidar su estilo habitual y se

²⁸² JULLIAN, P., *The Symbolists*, Londres, Phaidon, 1973, p. 23.

²⁸³ PÉLADAN, J., *Ordre de Rose+Croix. IIIe Geste Esthétique. Troisième Salon. Catalogue. De 10 heures du matin à 6 heures du soir.-Du 8 avril au 7 mai*, París, P. Dupont, 1894, [p. 5]: así se expresaba en un epígrafe de este catálogo, titulado precisamente “*Leit motiv de la Joconde*”.

dejaba llevar por la inercia de la tradición (¿o quizá por su incapacidad o por el eclecticismo propio de la época?), o más bien le interesaba aportar un documento realista de la persona en cuestión, sin espacio para la inventiva o para una nueva mirada.

Sin embargo, el papel crucial que desempeñó el retrato en el desarrollo del Simbolismo ha sido destacado *a posteriori*. Queda demostrado si citamos que algunas de sus obras maestras pertenecen a este género, como *Mysteriosa* (o *Retrato de Madame Stuart Merrill*) -de la que acabamos de hablar- o el *Retrato de Georges Rodenbach* (c. 1895) (Musée d'Orsay, París) de Lucien Lévy-Dhurmer, pero también de otras menos populares, como el *Retrato de Violet Lindsay, marquesa de Granby* (1879) (Colección particular) de Watts²⁸⁴, o incluso las que se han considerado tradicionalmente como las primeras obras del Simbolismo en Finlandia y Noruega: el *Retrato de Thyra Elisabeth* (1892) (Helsingin Taidemuseo, Helsinki) de Ellen Thesleff y *Melancolía* de Munch, respectivamente²⁸⁵. Asimismo, podemos nombrar artistas que destacaron haciendo un retrato que podríamos calificar de “simbolista”, o mejor, influido por el Simbolismo. La retahíla sería inacabable, y algunos son los protagonistas de esta tesis, pero recordaremos ahora dos figuras bien representativas como Khnopff o Klimt.

Sin embargo, de la misma forma nos encontramos que algunas grandes figuras del movimiento apenas le prestaron atención. Es el caso de los franceses Moreau o Puvis de Chavannes, de los que apenas existen retratos, más bien dedicados a la pintura mitológica o alegórica. ¿Por qué ese desinterés? Fundamentalmente, se pueden resumir en tres o cuatro motivos: comercialidad, academicismo y, finalmente, su ubicuo realismo y utilidad.

Durante el siglo XIX, el retrato había gozado en general de muy buena aceptación por parte de la sociedad, convertida precisamente en la protagonista de la nueva retratística y responsable del *boom* del género en todo el siglo, especialmente a finales del mismo por parte de la burguesía y las clases más adineradas. Muchos de los pintores afines al Simbolismo mostraron su desdén precisamente por esta vinculación con el mercado. En su ideal de un arte personal y lejos de servilismos comerciales, el retrato representaba todo de lo que huían. No querían ser consoladores de vanidades, tal

²⁸⁴ Si anteriormente hemos visto que la *Mysteriosa* de Delville fue bautizada como “la *Gioconda* del Simbolismo”, algo parecido podría decirse de esta obra en el contexto del Esteticismo británico, cuya deuda con el famoso retrato de Leonardo es más que evidente.

²⁸⁵ *Lumières du Nord...*, *op. cit.*, pp. 330 y 218-220, respectivamente. Así lo consideró el pintor Christian Krohg cuando vio el cuadro de connotaciones autobiográficas –aunque el modelo era otra persona– de Munch, en el *Salón de Otoño* de Cristianía de 1891.

como denunciaba la escritora Vernon Lee²⁸⁶, y pintores simbolistas que lo cultivaron de manera excelsa, caso del americano Thomas Wilmer Dewing, lo defenestraron al afirmar que “*portrait painting is not art*”²⁸⁷. Sin embargo, hubo quien supo subvertir los esquemas y hacerlos suyos, como Whistler o Witkacy.

El compatriota de Dewing, Whistler, supo minimizar la importancia del modelo a favor de sus aspiraciones como artista, convirtiendo el género en vehículo para tal fin²⁸⁸. Parece que fue el primero en dejar claro que en un retrato el modelo no era lo más relevante, sino el artista que lo ejecutaba, yendo a la contra de una de las nociones tradicionales de la retratística tradicional: esto se puede observar en la manera en cómo llamó a sus cuadros, donde la identidad del que posaba pasaba a segundo plano, mientras que el título principal era el de connotaciones esteticistas. Así, los casi inevitables designios del retratado, que era quien pagaba, se doblegaban ante la personalidad de un pintor como Whistler, que imponía sus criterios por encima de los habituales de adulación a su cliente.

Otros fueron más lejos y escarmentaron a sus modelos, deseosos de verse fielmente pintados, de manera que, en lugar de mostrarles una visión amable de sí mismos, extraían lo oculto y reprimido que había en ellos, lo que nadie quería ver. El polaco Witkacy es quien lo llevó más lejos, en una fecha algo tardía como 1924, cuando estableció una “Casa de Retratos” (*Firma Portretowa*). En un claro intento de burlarse del arte comercial y trabajando bajo encargo, creaba diferentes tipos de retratos al pastel en los que se producía una deformación del modelo, de diferente grado, cuyo objetivo era epatar a los mismos clientes. Así, sus sujetos respetables aparecían transformados en sus manos en seres diabólicos o histéricos²⁸⁹.

²⁸⁶ Esta autora de literatura fantástica y de ensayos de arte, relacionada con el movimiento esteticista, consideraba que el retrato era “*a curious bastard of art sprung on the one side from a desire which is not artistic, nay, if anything, opposed to the whole nature and function of art: the desire for the mere likeness of an individual*”. Cit. en WARNER, M. (1979), *op. cit.*, pp. 26-27.

²⁸⁷ HOBBS, S. A., *The Art of Thomas Wilmer Dewing: beauty reconfigured*, Nueva York-Washington-Londres, The Brooklyn Museum-Smithsonian Institution Press, 1996, p. 12.

²⁸⁸ “[Whistler] was of greater significance within the context of the late-nineteenth-century aesthetic movement in portrait painting, which diminished the importance of the sitter and exalted the aspirations of the artist”. SIMON, R., *op. cit.*, p. 55.

²⁸⁹ “*Working on commission, he produced pastel portraits classified according to the degree of deformation the model’s face was to undergo. The categories ranged from fairly conventional likenesses to hazy sketches with exaggeratedly highlighted eyes. These portraits were meant to shock the viewer by pitilessly penetrating the models’ innermost selves, usually presented as highly hysterical, revealing their suppressed passions. This is particularly true of Witkiewicz’s portraits of women, who are often depicted as demons, victims of terrible pain, or demented souls. / Witkiewicz’s treatment of his models went far beyond an engaging game of provocation. ‘Firm-produced’ portraits turned into a strange inventory of mental aberrations classified by the ‘collector of mug-types who devours, digests and vomits faces’, as*

Además del rechazo mantenido hacia el retrato por esta excesiva popularidad y sus vínculos mercantilistas, otra de las causas por la que el Simbolismo mostraría escaso aprecio sería por su encarnación de valores académicos. Hemos visto que en el siglo XIX también teóricos y artistas opinaron al respecto, y aunque no hubo la unanimidad que se produjo en el ámbito popular, sí hubo una parte considerable de entendidos que creyeron en el retrato. Los que lo defendieron se apoyaron en el carácter clásico del género y sus rasgos fundamentales, como su dependencia de la realidad o sus valores extraartísticos, como la utilidad documental o ejemplo moral que pudiera despertar en quien lo contemplara.

Precisamente, entre los motivos que llevaron a algunos simbolistas a ser reticentes respecto a este género estaba todo esto. Esta “utilidad” de la obra no les atraía, todo lo contrario que el poder hacer una pintura inspirada por el genio. Aparejado a lo anterior, estaba la objetividad que se le pedía, para que el retrato fuera fácilmente reconocible. Para ello, se había de recurrir a un código visual que fuera inteligible para todo el mundo, es decir, el del realismo y el que pedía el cliente. Precisamente, éste era uno de los principales bastiones contra el que luchaban los simbolistas, contra el carácter analítico y presuntamente científico de la pintura que triunfaba entonces; no concebían que la pintura se pudiera ejecutar sobre una mesa de disección, sólo la podían imaginar desde el fondo de su alma. En este sentido, la realidad exterior y, por tanto, el modelo a retratar, no podía hallarse entre sus prioridades. El escritor simbolista Gustave Kahn ya expresó que “*el principal propósito de nuestro arte es objetivar lo subjetivo y no subjetivar lo objetivo*”²⁹⁰, esto es: plasmar lo que se agitaba en su interior antes que interesarse por el mundo de fuera. Antes hemos visto cómo el retrato y el realismo eran temas proscritos por parte de Joséphin Péladan y la Orden Rosa+Cruz.

Otra de las características de este género se centraba fundamentalmente en la primacía del modelo. Como se ha visto, el Simbolismo se caracterizó por su aportación temática, por su interés por el mundo literario, onírico, etc.: esto es, la presencia de lo narrativo, aunque lejos del sentido tradicional en el que se basaban los pintores naturalistas y anecdotistas. Lógicamente, el cultivo del retrato limitaba todo esto.

Witkiewicz described his passionate interest in physiognomy”. CZARTORYSKA, U., “Witkiewicz in the Labyrinth of Selfconfidence”, en CZARTORYSKA, U.-OKOŁOWICZ, S., *Witkacy. Metaphysical portraits. Photographs by Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Leipzig, Connewitzer Verlag, 1997, pp. 20-22.

²⁹⁰ Cit. en KOSINSKI, D., “Visión y visionarios: la cámara en el contexto de la estética simbolista”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 21.

Si hasta aquí se han indicado aquellos elementos del retrato que podían desinteresar a algunos simbolistas, ahora intentaremos ver cómo incluso con estas reticencias llegaron a darles la vuelta, lo llevaron a su terreno, y desarrollaron otros que podían seducirles.

II. 3. 3 ...a mostrarse a su favor e incluso fascinación

Las limitaciones que hemos visto hacían del retrato un género en cierta medida conservador, cuyo cénit se consideraba que ya se había alcanzado y era imposible superarlo. Muchos de los pintores de este *fin-de-siglo* pensaban igual y se impusieron el reto de superarlo²⁹¹, tomando una tercera vía y no la senda clásica seguida por la mayoría²⁹²; de ahí su atracción hacia el mismo, y de ahí probablemente que algunos de ellos apreciaran esa dificultad. Es lo que podemos observar en Schjerfbeck, quien en una carta a su prima reconocía que “*I have been looking at a book of artists’ self-portraits. Those who prettify themselves are boring –Dürer and the others, too*”²⁹³. De este modo, a pesar de la predisposición a conocer la historia del género mediante las reproducciones presentes en un libro, la finlandesa se sentía decepcionada por la visión superficial y convencional presente en ellos, lejos del ánimo de indagar en el alma humana, como ella sí había pretendido en los suyos, optando por una vía íntima que no se había explorado aún en todo su alcance.

Por su parte, el retratista alemán Reinhold Lepsius, uno de los fundadores de la *Secession* de Múnich y de Berlín, le escribía en una carta a su padre en la que decía: “*the portrait is both the foundation and the zenith of this and of all art... I have become convinced of the eminent importance of the portrait*”²⁹⁴. Por su parte, Odilon Redon pareció demostrar un desinterés hacia el género en sus inicios, que a duras penas aparecía por entonces en su producción. Él mismo reconoció que no era por aversión sino más bien por respeto, pues lo consideraba “*la empresa determinante y más elevada de un pintor*” si uno pretendía no quedarse en la superficie del sujeto sino mostrar “*la vida interior... su consistencia moral*”²⁹⁵. Esta situación cambió posteriormente, ya que

²⁹¹ Vid. la declaración de Anders Zorn en la p. 124 de esta tesis.

²⁹² Es como si hubieran tenido en cuenta estas palabras de F. CALVO, no pronunciadas por cierto en relación con el Simbolismo: “*En consecuencia, para progresar debe salirse por la tangente, buscar una tercera dimensión o, en fin, atravesar la imagen, el espejo, la realidad: agujerearlos, en suma*” Vid. CALVO, F. (2005), *op. cit.*, p. 203.

²⁹³ Cit. en AHTOLA-MOORHOUSE, L. (1992), *op. cit.*, p. 65.

²⁹⁴ Cit. en DORGERLOH, A., *op. cit.*, p. 259.

²⁹⁵ Cit. en RUBIÉS, P., *Redon. Grandes maestros de la pintura*, Barcelona, Altaya, 2001 (1999), p. 19.

al final de su vida realizó algunos según su particular estilo. Así mismo, Munch pretendió crear un retrato simbólico más allá del realismo²⁹⁶.

Algunos vieron que la manera de aportar algo precisamente nuevo era ofrecer un punto de vista opuesto, atacando los elementos constituyentes clásicos del retrato y las circunstancias de su desarrollo en su época. Los modos de acercamiento fueron diferentes; y si algunos optaron por hacerlo mediante la técnica o el uso del color, otros lo hicieron a través de los elementos iconográficos, interpretativos o psicológicos, que pudiera ofrecer el modelo y su entorno.

El principal elemento que se cuestionó fue, por supuesto, el del realismo. No se puede afirmar completamente que los simbolistas lo repudiaran, sino más bien lo vieron como el punto de partida para la creación de una obra de arte, que correspondiera, por lo tanto, a una visión personal. Así lo manifestaron Jean Móreas²⁹⁷ o Maurice Denis²⁹⁸, quienes defendieron esta concepción de la realidad para alcanzar una “deformación subjetiva”. En el fondo, la mayoría de los pintores simbolistas que trataron el retrato interpretaban esta dependencia de la realidad de otra forma: más bien ésta era sustituida por la verdad, entendida de manera diferente a como había sucedido en el Realismo. En el caso del retrato, se quería llegar a la esencia, al arquetipo del personaje representado, lo que comportaba un trabajo de sintetismo y depuración, en aras de conseguir una imagen lo más fiel al modelo y que no fuera coyuntural. “*Un portrait est l'image d'un caractère, d'un être humain, représenté dans son essence. Toute la vie profonde qui le manifeste pour nous au dehors: attitude, expression, densité morale*”²⁹⁹, escribió Redon.

El objetivo, pues, era alejarse cuanto fuera posible del retrato realista burgués, que era el que triunfaba entonces y en el que la mimesis era medio y fin, tratado de una manera superficial, según veían los simbolistas. De esta manera, la captación detallista del físico así como de la pose espontánea, atrapada a manera de instantánea, no fue en general del agrado de los simbolistas, pues fueron muchos los que repudiaron estos elementos accidentales al considerarlos anecdóticos. Lo hemos visto con los Rosa+Cruz, que aspiraron a una idealización de la realidad, de manera que los rasgos

²⁹⁶ KOSINSKI, D., “Edvard Munch y la fotografía”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 204.

²⁹⁷ CALVO, F., “La influencia del simbolismo en la pintura española del fin de siglo, 1890-1930”, en *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 20.

²⁹⁸ HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, pp. 31-32.

²⁹⁹ *Cit. en Odilon Redon*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1956, p. 48.

del retratado quedarán reducidos a lo fundamental, afectando incluso al repertorio gestual.

Pintores británicos como Burne-Jones y Watts lo declararon igualmente en más de una ocasión. Si Burne-Jones siempre se mostró reticente hacia el género por lo que tenía de altivo y opulento, en cambio Watts fue un asiduo cultivador del mismo, aunque no precisamente del de encargo. No obstante, ambos coincidían en sus objetivos cuando se enfrentaban al retrato, esto es, dar con la esencia del sujeto. Burne-Jones explicaba que *“the only expression allowed in great portraiture is the expression of character and moral quality, not anything temporary, fleeting, accidental... The moment you give what people call expression you destroy the typical character and degrade them into portraits which stand for nothing”*³⁰⁰. Por su parte, Watts reconocía que *“a portrait should have in it something of the monumental; it is a summary of the life of a person, not the record of accidental position or arrangement of light and shadows”*³⁰¹ (...), *“not by accentuating or emphasising, but rather keeping in mind those lines which are noblest”*³⁰². De hecho, de la misma manera que en los retratos de Peládan ya comentados, Watts recurrió al mismo recurso y vistió a sus modelos a la manera renacentista para darles un toque atemporal, recordando a los senadores y dogos pintados por sus admirados pintores venecianos³⁰³.

Como acabamos de ver, la búsqueda de esta esencia iba fuertemente unida a otro aspecto que estaba en los orígenes del género, esto es, su naturaleza trascendental. Frente al anecdotismo de muchos pintores de entonces, y frente al interés por todo lo pasajero, lo fugaz de los impresionistas –que de alguna manera se hacían eco del ritmo de vida de su época-, los simbolistas eligieron lo eterno, aquello que pudiera perdurar por los siglos de los siglos. Si retrocedemos en el tiempo, la primera función que tuvo el retrato al ser creado en la Antigüedad fue la de inmortalizar al modelo. Pero además, inicialmente sólo podían acceder a este privilegio las personas pertenecientes al más alto rango, como por ejemplo los faraones, que eran dioses para sus súbditos³⁰⁴.

Esta conexión con el mundo de la religión fue puesta luego de relieve en otras civilizaciones o culturas, caso de los iconos bizantinos, cuyo poder mágico se subrayaba en el mismo término, que aludía a que tales obras no eran “representaciones” de la

³⁰⁰ Cit. en WOOD, C., *Burne-Jones. The life and works of Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)*, Londres, Phoenix Illustrated, 1999 (1998), pp. 90-91

³⁰¹ MAAS, J., *op. cit.*, p. 217 y ss.

³⁰² Cit. en *The British Portrait...*, *op. cit.*, p. 344.

³⁰³ WOOD, C., *Victorian Painting*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1999, p. 283.

³⁰⁴ FRANCASTEL, P. y G., *op. cit.*, pp. 19-27.

divinidad, sino que “eran” la mismísima divinidad. Paralelamente, ese poder mágico y asociado a la religiosidad se desarrollaba en la Edad Media. Y así lo vio el poeta William B. Yeats en el período finisecular, en su artículo “El simbolismo en pintura”, donde decía entre otras cosas:

*“Todo arte, que no es el mero relato de una historia o un simple retrato, es simbólico y tiene la misma intención de aquellos talismanes simbólicos que hacían los magos medievales con colores y formas complejas, ordenando a sus pacientes que meditaran cada día sobre ellos, teniéndolos delante y luego guardándolos con sagrado secreto; porque lleva consigo en colores y formas complejas, una parte de la Esencia Divina. Una persona o un paisaje que forman parte de una historia o de un retrato, evocan tanta emoción como lo que permiten la historia o el retrato; pero si se libera a la persona o al paisaje de los lazos de las motivaciones y de sus acciones, causas y efectos, y de todos los lazos salvo los del amor, cambiará bajo nuestra mirada y se convertirá en símbolo de una infinita emoción, una emoción perfeccionada, una parte de la Esencia Divina; porque nosotros sólo amamos lo perfecto y nuestros sueños hacen perfectas a todas las cosas para poder amarlas”*³⁰⁵.

En su anhelo de aproximarse a la concepción primigenia del retrato, con una función sacra y mágica así como de literal inmortalización, muchos pintores simbolistas tomaron elementos procedentes de los iconos, de la retratística del Renacimiento³⁰⁶, o de los primitivos flamencos. De ahí que sea frecuente hallarse con retratos envueltos de una importante aura mística, ya que el Simbolismo intentaba ofrecer una salvación a través del arte. No ha de extrañarnos, por lo tanto, la visión fantástica, mágica y espiritual que tenía van Gogh del retrato, un género que le apasionaba:

*“what impassions me most –much, much more than all the rest of my métier- is the portrait, the modern portrait... I should like to paint portraits which would appear after a century to the people living then as apparitions. [...]”*³⁰⁷

*“I want to paint men and women with that something of the eternal which the halo used to symbolize, [...]”*³⁰⁸.

En esta creencia, los primeros que no dudaron en dotarse de poderes especiales, como seres elegidos o excepcionales entre la sociedad, lúcidos delante de la realidad que les rodeaba, y cuya labor era el sacerdocio del arte, fueron los artistas, como van

³⁰⁵ Cit. en CALVO, F. (1997), *op. cit.*, pp. 55-56.

³⁰⁶ Esto entraba en sintonía con la defensa de la pureza del retrato renacentista efectuada por Burkhardt.

³⁰⁷ Cit. en McPHERSON, H., *op. cit.*, p. 10.

³⁰⁸ *Ibidem*.

Gogh, que lo entendieron como redención, como ya veremos. Ecos de estas ideas ya las pudimos ver en *Sâr Péladan* así como en sus retratos, donde se presentaba ataviado con túnica.

Por otro lado, al hablar antes del rechazo a la pintura de tipo naturalista, nos referíamos asimismo al gusto de entonces por el asunto, por las escenas anecdóticas. El retrato, en cambio, al basarse en la descripción de una persona, no de una escena, podía escapar de esto. Podemos observar este proceso en un país como Inglaterra, donde a finales de la década de 1860 tuvo lugar la aparición del movimiento esteticista. Los pintores de dicha tendencia se sintieron interesados por el retrato, concebido con una base naturalista pero alterada en algún grado, para buscar la captación y transmisión de un estado de ánimo. Hay que tener en cuenta que, si bien los pintores esteticistas ingleses pusieron su granito de arena en el auge de la retratística finisecular en su país, también es cierto que, en aquellos años, la pintura de asunto comenzaba a pasar de moda. De ahí ese interés renacido hacia el retrato, debido en parte a que era descripción y no acción³⁰⁹ y, por lo tanto, encajaba perfectamente con los parámetros perseguidos del “arte por el arte”³¹⁰. Resulta inevitable pensar en la figura de Whistler, del que ya hemos hablado en otros puntos. Para el pintor angloamericano, el retrato era la excusa perfecta para poder llevar a cabo su teoría sobre composiciones³¹¹ a base de colores y de influencia musical, ya que no ofrecían al espectador ninguna distracción argumental. Así, no ha de extrañarnos que al ver el famoso retrato de su madre, un amigo del pintor se sorprendiera al verla pintada por primera vez, a lo que Whistler dijo que sí, que era un retrato de su madre, pero “*a nice bit of colour she was too*”³¹². O como Thomas Carlyle, al verse retratado finalmente por el artista, le echara en cara que hubiera dedicada tanto o más tiempo en pintar la capa que a su rostro, a lo que Whistler respondió que en sus cuadros todos los detalles eran igual de importantes dentro de la disposición pensada³¹³.

³⁰⁹ *The British Portrait...*, *op. cit.*, p. 335.

³¹⁰ No obstante, hemos de ser justos y reconocer que retratistas de este movimiento, como Frederick Sandys o William Blake Richmond, también lo hicieron movidos por una serie de crisis financieras y/o de fracasos artísticos en otros campos. *Vid.* NEWALL, C., “El simbolismo británico”, en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, D. F., Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004, p. 81.

³¹¹ Recordemos las diferencias con la visión que Watts tenía del retrato, quien se oponía a considerarlo como una simple composición de luces y sombras.

³¹² *Cit.* en WOOD, C. (1999b), *op. cit.*, p. 284.

³¹³ *The British Portrait...*, *op. cit.*, p. 340.

La indiferencia hacia el tema representado en una obra de arte era una idea que vagaba por el ambiente, como posteriormente reflejó igualmente otro simbolista, Maurice Denis, *nabí* que ya advirtió que una pintura, ante todo, era una disposición de formas, colores y dibujo, cuya cita ya recordamos en el primer capítulo. La concepción de Whistler influyó en muchos artistas de su tiempo, como en Khnopff. En el caso del pintor belga, sin embargo, esto se conjugaba con el peso que tenía la carencia de acción en sus obras, en las que el argumento acababa siendo minimizado para concentrarse en la figura representada y transmitir mediante ésta sensaciones o estados de ánimo. La especialista Miguel Draguet sostiene por ello el interés de Khnopff por el género del retrato, que le permitía a su vez dotar a sus obras de un aire atemporal: “*time in the portrait is a time of harmony, which escapes strictly Realist representation*”³¹⁴.

Khnopff y otros artistas se sintieron atraídos por esa falta de acción inherente al retrato. Así mismo, antes hemos hecho referencia al gusto de otros artistas simbolistas por dotar a sus obras de cierto contenido o narrativa, aunque lejos de las convenciones naturalistas. En el caso del retrato, una de las vías en que se podía encauzar este interés era a través del estudio psicológico del modelo, y de esta manera destruir la aparente inactividad del género, realizando una aportación suprema: dotar de vida o pensamiento al modelo, explicitando esa dimensión mental y no sólo limitándose a mostrar un físico determinado. Aunque de la importancia de la psicología iremos hablando continuamente en esta tesis, aquí podemos anunciar algunos puntos clave.

Lo cierto es que el interés por el estudio de la mente fue creciendo de forma paulatina a lo largo del siglo XIX, especialmente en su segunda mitad. Eran los años del positivismo, y el ser humano intentaba buscar las causas de todas las cosas. Una vez investigado lo visible, quedaba por abordar lo invisible... como lo que se agitaba en nuestra cabeza. En los retratos pintados bajo las coordenadas del Realismo, era perceptible ese interés en la caracterización de los modelos, mediante las poses y los rasgos faciales, aunque en el Simbolismo la interpretación psicológica del sujeto se intentó llevar al profundizar y pasearse por el lado más oscuro de la mente. Así pues, muchos artistas de la época, tanto los ligados al Realismo como al Simbolismo, se interesaron por todo ello, aunque con enfoques divergentes. Numerosos estudios sobre el comportamiento humano, la evolución y la selección natural, proliferaron, siendo *La interpretación de los sueños* de Freud, sobre el inconsciente, el más relevante.

³¹⁴ DRAGUET, M., *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, Los Angeles, Getty Publications, 2004, p. 33.

Estas diversas manifestaciones de interés por el estudio de la mente, destinadas a descubrir facetas desconocidas de nuestro ser, acabaron revirtiendo sobre el retrato de vez en cuando. La cuestión era potenciar el subjetivismo latente en el género, centrándose más en la parte espiritual del sujeto que en su físico, aunque ello no quiere decir que se descuidara este último pues, al fin y al cabo, era el punto de partida para acceder a esta otra dimensión. Un planteamiento neoplatónico que concordaba con el resto de temáticas simbolistas: la realidad como medio, no como fin... o las múltiples realidades, no una sola.

Porque es cierto que, además de la pretensión de ahondar en el alma, otros pintores del Simbolismo, a la hora de hacer un retrato, convirtieron a su modelo en vehículo para la transmisión simplemente de sensaciones, sentimientos o estados de ánimo, esto es, convertir la obra de arte en una puerta hacia una experiencia sensorial en el espectador, un ideal muy típico del movimiento. Ya hemos indicado antes que en Khnopff era moneda corriente, pero así también en otros pintores como Aman-Jean³¹⁵ o los retratistas vinculados con el Esteticismo inglés.

Finalmente, debemos señalar que el interés en este *fin-de-siglo* por este género no sólo se limitó a la pintura, sino también a otras manifestaciones artísticas, como la fotografía -o incluso la literatura de la época-, que se dejó tentar por las posibilidades mágicas, filosóficas y psicológicas del retrato pictórico. Precisamente, de la fotografía hablaremos en el siguiente capítulo.

II. 3. 4 Retratos para un público selecto y su circuito expositivo

Como hemos podido ver, las opciones que el retrato ofrecía y que interesaron a los simbolistas no iban encaminadas siempre, precisamente, a destacar el lado más favorecedor del ser humano, ni tampoco a ofrecer una visión fidedigna (físicamente) del modelo: interesaban sus luces y sombras, el consciente, el inconsciente... y utilizando una terminología freudiana de la época, los fantasmas.

Esto podría ser una explicación parcial de que una gran parte de las obras producidas bajo la influencia de esta corriente fueran retratos de amigos, amantes, conocidos o familiares, así como de artistas, escritores, intelectuales o aristócratas simpatizantes del Simbolismo, es decir, de una elite de iniciados. La existencia de unas afinidades y afectos permitía un mayor grado de libertad, de relajación y

³¹⁵ *Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting*, Londres, Royal Academy-Weidenfeld & Nicolson, 1979, p. 27.

experimentación –por ejemplo, la proyección-; de ahí que no fuera lo más corriente hallarse ante retratos de encargo por parte de la burguesía aun a riesgo de caer en las garras nada halagadoras de artistas como Witkacy, como ya hemos visto.

No obstante podemos encontrar sorpresas, como los lienzos de Klimt o Khnopff. Sus retratos son la prueba de que era posible imponer una manera de hacer al público en general, aunque también es cierto que no fuera lo más usual. Así, el hecho de que Klimt



George Frederick WATTS, *Violet Lindsay*,
c. 1879. Colección particular

realizara progresivamente más retratos es una demostración del éxito de su estilo personal, que no se resintió al no ceder en lo más mínimo ante sus patronos, a los que incluso llegó a convertir en criaturas de su mundo. Algo parecido llevó a cabo Khnopff, quien desde 1887-1888 comenzó a retratar a la alta sociedad, y no sólo a gente de su círculo. En este último caso, el triunfo y el prestigio tampoco interfirieron en negativo a la hora de pintar sus modelos, pues el pintor belga supo trascender el puro ejercicio retratístico para hacerlo obra suya.

De hecho, se enorgullecía tanto de estas creaciones que no dudaba en exponerlas

junto a sus obras más personales y queridas, como *Memories* (1889) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas)³¹⁶. El talento de Khnopff en este terreno le valió ganarse buenas críticas, como las que le brindó el *Retrato de Mademoiselle van der Hecht* (1883) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), que fue visto como una delicada miniatura por su delicadeza y preciosismo de ejecución, una “*real jewel*”, según palabras del político Jules Destrée³¹⁷. El aprecio hacia el género lo llevó a darse de alta en 1892 como miembro de la Royal Society of Portrait Painters de Londres³¹⁸. De hecho, la obra de Khnopff estaba presente en otras sociedades londinenses, muestra de su anglofilia.

³¹⁶ DRAGUET, M. (2004), *op. cit.*, p. 83.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

³¹⁸ BRYANT, B., “G. F. Watts and the Symbolist Vision”, en WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997, p. 78.

Precisamente, la sociedad británica siempre había mostrado una gran estima hacia el retrato..., aunque no siempre se mostró receptiva a cualquier novedad, caso del famoso *Retrato de la madre del artista* de Whistler, expuesto en la Royal Academy de Londres de 1872: parece que en un primer momento el jurado no había querido aceptar el lienzo, con el consiguiente escándalo³¹⁹. De entre todas las instituciones, quizás la Royal Society of Portrait Painters, creada en 1891 en Londres y a la que se incorporó Khnopff al año siguiente, fue la mejor demostración de ese interés hacia este género. En la primera de sus exposiciones, se pudo contemplar otra creación magistral al respecto de Whistler, *Armonía en gris y verde, Retrato de Miss Cicely Alexander* (1872-1874) (Tate Britain, Londres), que despertó la admiración de críticos y escritores como George Moore³²⁰. Igualmente, Whistler expuso junto con algunos de los artistas más afines al Esteticismo en la Grosvenor Gallery³²¹.

El desarrollo del género retratístico en Inglaterra permitió, por lo tanto, la creación de estas sociedades³²², una dinámica de exposiciones y circulación de tendencias. De entre éstas, el Esteticismo y corrientes afines pudieron tener un cierto crecimiento, gracias al éxito de Whistler, que hacía creer en la existencia de una clientela abierta de mente a nuevas propuestas. De todas estas formaciones nacidas en Inglaterra, quizás sea interesante señalar la existencia del círculo *The Souls*, en 1885, formado por aristócratas, políticos e intelectuales, quienes aparte de otros intereses puramente artísticos, defendían un retrato que fuese más allá de la transcripción del físico y que pudiera capturar la espiritualidad del modelo; algunos de sus miembros incluso practicaron el género con este objetivo³²³.

Bélgica también fue otra tierra propicia a nuevas propuestas. En las muestras de sus grupos más vanguardistas, como *La Libre Esthétique*, se pudieron contemplar algunos retratos importantes, como el ya mencionado de *Violet Lindsay* de Watts, quien prefirió escoger un cuadro de este género y no una de sus típicas composiciones alegóricas³²⁴. A partir de 1904, Octave Maus decidió cambiar el formato de las

³¹⁹ *The British Portrait...*, op. cit., p. 339.

³²⁰ McCONKEY, K., *The Royal Society of Portrait Painters. Centenary Exhibition 1991*, Londres, The Mall Galleries, 1991, p. 10

³²¹ *The British Portrait...*, op. cit., pp. 337-338.

³²² *Ibidem*, p. 375.

³²³ *Ibidem*, p. 369. Sobre este grupo de diletantes, existe alguna monografía al respecto, como la de ABDY, J.-GERE, C., *The Souls*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1984. Vid. también siguiente nota.

³²⁴ De hecho, la modelo fue retratada en más de una ocasión por Watts, ejerciendo en cierto modo de musa del artista. Ella mismo practicó el retrato, dibujando a los miembros del círculo que hemos comentado antes, *The Souls*. Vid. BRYANT, B. (1997), op. cit., 1997, p. 80.

exposiciones anuales de este grupo, de manera que en ocasiones se dedicase a estilos reconocidos, a escuelas nacionales, o centrándose en torno a un tema específico (como el retrato o el paisaje): en palabras de Madeleine Maus, eran “*muestras metodológicas*”. Así, en 1909 fue el turno precisamente de la representación figurativa y el retrato³²⁵.

Otra demostración del reconocimiento e importancia hacia el retrato en el Simbolismo fueron dos iniciativas, similares, llevadas a cabo por dos pintores vinculados a este movimiento. Una fue la pionera del ya citado Watts, antes incluso de que se desarrollara dicho movimiento: se trata del *Hall of Fame*, sobre el que desde mediados del siglo XIX comenzó a trabajar, en sintonía con el culto al héroe en la sociedad victoriana. Para ello retrató a personalidades de todo tipo de su época, en efigies contaminadas a veces de elementos alegóricos, un elemento característico del retrato finisecular y en que se anticipó en su uso ya habitual por el Simbolismo. De esta forma, quería dotar a su país de una galería de hombres ilustres, adelantándose, por lo tanto, a la propuesta que poco después se materializó en la National Portrait Gallery.³²⁶ Poco más tarde, surgió otra idea parecida en Alemania, y también por parte de un retratista simpatizante del Simbolismo como Franz von Lenbach³²⁷.

II. 3. 5 El autorretrato y la imagen del artista en el Simbolismo

Los testimonios de autoimagen visual nos dan la medida de la visión del artista sobre sí mismo. Una vez más, el autorretrato ocupa un puesto especial dentro de la situación retratística del Simbolismo. Como en el caso del retrato, nos encontramos con artistas que lo cultivaron y otros que no, y los que se interesaron no siempre lo hicieron guiados bajo un espíritu afín a este movimiento. Podemos citar una importante serie de pintores famosos por el cultivo continuado a su imagen, tales como Spilliaert, Corinth, Schiele, Malczewski, Schjerfbeck, etc., de los que ya vamos e iremos hablando. Y de hecho, algunas de las obras maestras del Simbolismo pertenecen también a este subgénero, como es el caso del *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872) (Nationalgalerie, Berlín) de Arnold Böcklin, *La noche* (1889-1890) (Kunstmuseum, Berna) de Ferdinand Hodler, el *Autorretrato* (c. 1900) (Museu Nacional Soares dos

³²⁵ ROBERTS-JONES, P. (ed.), *Brussels Fin de Siècle*, Colonia, Evergreen, 1999 (1994), pp. 248-250.

³²⁶ De hecho, muchos de estos retratos forman parte actualmente de las colecciones de la National Portrait Gallery de Londres. Para más información sobre este proyecto, *vid. G F Watts The Hall of Fame. Portraits of his famous contemporaries*, Londres, National Portrait Gallery, 1975.

³²⁷ DORGERLOH, A., *op. cit.*, pp. 262-263.

Reis, Oporto) de Aurélia de Sousa, o *Mis funerales* (c. 1909) (The Hispanic Society of America, Nueva York) de Miquel Viladrich, entre otras muchas.

En el otro lado, también hallamos artistas destacados que no se pintaron o mostraron poco interés. Uno de los casos más flagrantes es el del austríaco Gustav Klimt, de quien de hecho se sabe poco de su vida. Consciente de esta ausencia, dejó escrito unos comentarios para un autorretrato que no existía:

“QUÉ SOY Y QUÉ QUIERO

Para un autorretrato inexistente

Sé pintar y dibujar. Yo mismo me lo creo, y también otras personas dicen que se lo creen. Pero no estoy seguro de que sea cierto. Sin embargo, hay dos cosas que sí son seguras:

1. No existe ningún autorretrato mío. No me interesa mi propia persona como “motivo del cuadro”, sino más bien otras personas, sobre todo femeninas; aunque me interesan más otros fenómenos. Estoy convencido de que como persona no soy especialmente interesante. Nada hay en mí de especial. Soy un pintor que pinta un día sí y otro también, de la mañana a la noche. Cuadros figurativos y paisajes, raramente retratos.

2. La palabra, sea hablada o escrita, no es mi fuerte, y mucho menos si tengo que hablar sobre mí mismo o sobre mi trabajo. Hasta cuando me veo obligado a escribir una simple carta experimento angustia y sensación de mareo.

Por estas razones, habrá que renunciar a un autorretrato artístico o literario de mi persona. Cosa que tampoco es como para afligirse. Quien quiera saber algo sobre mí –como artista, que es lo único digno de atención– deberá contemplar atentamente mis cuadros e intentar inferir de ellos qué soy y qué quiero”³²⁸.

Klimt no estaba solo al respecto. Moreau sólo se pintó al óleo en una ocasión, en el *Autorretrato* (1850) conservado en el museo que lleva su nombre en París³²⁹, mientras que con Khnopff más o menos sucede lo mismo. No obstante, ese aparente desinterés hacia sus personas llama la atención en los tres...y decimos aparente. *“En un conjunto de obras dominado por espejos y reflejos, hay muy pocos retratos reales y una notable ausencia de autorretratos. La ausencia del “Yo” como imagen-tema contrasta, al*

³²⁸ Estas declaraciones están reproducidas en diversos libros, por ejemplo: KOJA, S. (ed.), *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*, Madrid, Fundación Juan March-Prestel, 2006, p. 185. El texto más completo en castellano se halla en SCHORSKE, C. E., *Viena Fin-de-siglo. Política y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1961), p. 265.

³²⁹ RUBIÉS, P., *Moreau. Grandes maestros de la pintura*, Barcelona, Altaya, 2001 (1999), p. 7.

menos superficialmente, con el lema de Khnopff [...]”³³⁰, expresó la especialista en el pintor belga Dorothy Kosinski. El lema de Khnopff, “*On n’a que soi*”, hacía referencia a la autosuficiencia del individuo, en su caso del artista..., por lo que sorprendía en consecuencia esa falta de autorretratos. Pero como ha señalado Kosinski, encontramos en Khnopff una obra “*dominada por espejos y reflejos*”. Relacionado con ello, nos viene a la cabeza el final de la anterior declaración de Klimt, “*quien quiera saber algo sobre mí –como artista, que es lo único digno de atención– deberá contemplar atentamente mis cuadros e intentar inferir de ellos qué soy y qué quiero*”. Y empezamos a comprenderlo todo mucho mejor si uno estudia con detenimiento la producción de estos tres artistas.

En el caso de Moreau, aun siendo aquél su único autorretrato al óleo, se tiene constancia de varios más en forma de dibujo sobre papel. De hecho, algunos de éstos aparecen entremezclados con estudios para composiciones de otro tipo, especialmente para las diferentes versiones de sus Salomé, donde solía autorrepresentarse bajo las facciones de San Juan Bautista decapitado: así lo podemos contemplar, por ejemplo, en *La aparición* (1876) (Musée d’Orsay, París)³³¹. Por lo tanto, en la obra de los tres hay que considerar esos espejos, esos reflejos: esto es, esas proyecciones del yo en el resto de su producción, tal y como apuntamos al hablar del autorretrato ausente. Ferdinand Hodler reconoció esa manera de trabajar. Cuando fue llamado a ofrecer un curso para la universidad de Ginebra, preparó una “*Dissertation sur l’art de portrait*”, en la que quería exponer su concepción sobre el retrato. En este texto, Hodler acababa reconociendo que, a pesar de que el retrato final representase a un modelo concreto, en el fondo lo que él veía ante sí era a sí mismo, aclarando la capacidad del artista de identificarse en las imágenes de los otros: “[Le portrait est] *une oeuvre portant les marques personnelles de celui qui a fait le portrait*”. Y como demostración, expresaba que los retratos que había hecho de su mujer Bertha Stucki ilustraban dicha teoría³³².

³³⁰ KOSINSKI, D., “La mirada de Fernand Khnopff”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 151.

³³¹ NEGINSKY, R., *Salome. The Image of a Woman Who Never Was*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013. Existe un apartado al respecto sobre este tema en el Simbolismo, “Part II: Salome and the Head of John the Baptist in Artists’ Self-Portraits”, pp. 92-149. Sobre esta iconografía, vid. el capítulo IX.

³³² A pesar de escribir el texto, éste nunca se llegó a pronunciar, ya que la misma universidad al final se lo denegó al saber que Hodler carecía de “títulos académicos”. Vid. BRUSCHWEILER, J., “*La Nuit de Ferdinand Hodler. Sources d’inspiration et éléments d’interprétation*”, en *Ferdinand Hodler*, París, Musée d’Orsay-Édition de la Réunion des musées nationaux, 2007, pp. 168-169.

Así pues, aunque no se pintaran en autorretratos convencionales, sí que es cierto que estaban presentes en otras de sus obras, de manera que los pétalos de Narciso perfumaban el resto de sus creaciones. El individualismo implícito al Simbolismo hizo que, en ocasiones, algunos de estos artistas se fijaran en el retrato como el medio que mejor vehiculara sus ansias; y en otras ocasiones, como acabamos de ver, recurrieron a lo que en el anterior capítulo bautizábamos como autorretrato ausente. Tanto en un caso como en otro, tanto en los presentes como en los aparentemente ausentes, lo cierto es que la principal motivación radicaba en su misma persona; de manera que las connotaciones personales que podían estar en los retratos en general, en el caso del autorretrato se multiplicaban hasta el infinito. Narcisismo y solipsismo se convirtieron en palabras habituales en aquellos años, en los que se intentó profundizar e ir más allá de la brecha que el Romanticismo ya había abierto. Por toda Europa podemos encontrar diferentes propuestas y acercamientos al tema del autorretrato, que son sólo una pequeña muestra de la riqueza de propuestas que alcanzó el género bajo la influencia del Simbolismo.

Ya hemos hecho referencia a la libertad con la que se acercaron los simbolistas al arte. Su objetivo no era la especialización ni la profesionalización del arte. Nada más lejos de la realidad. No querían convertir sus creaciones en pura mercancía para burgueses, en un objeto más: sus creaciones surgían desde el rincón más íntimo de su ser, fruto de sus sentimientos. Este carácter personal hacía que, a menudo, las connotaciones autobiográficas fueran poderosas, y que los artistas sobrepasaran la pertenencia de una obra a un género específico y tradicional de la historia del arte, incluso transformándolo. Así, podíamos hallar su presencia no sólo mediante su evidencia física en un autorretrato convencional, también se proyectaron en retratos de otros modelos, y en otro tipo de representaciones de objetos, escenas, etc.

Dejando a un lado esta omnipresencia del artista durante el Simbolismo, hay que calibrar cuáles fueron las motivaciones que los llevaron a autorrepresentarse o no, más allá del narcisismo enunciado. A veces, como en el *Autorretrato con bata roja* (también conocido como *Ante el espejo*) (1900) (Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo) de Carl Larsson, respondía a una necesidad de materializar el momento de mayor reconocimiento profesional en vida³³³: de ahí esa pose de seguridad, casi de arrogancia, de Larsson ante el espejo, mientras el fondo envolvente pintado según las pautas *Art*

³³³ *Lumières du Nord...*, op. cit., p. 205.

Nouveau hacía casi flotar a la figura en el espacio de su taller. En efecto, el autorretrato fue un género en el cual el artista se volcó cuando tuvo la necesidad de señalar un punto de inflexión o importante de su vida.

Un uso más recurrente fue responder a la crisis del sujeto en el siglo XIX (a cuyas características más generales nos remitimos a la segunda parte de esta tesis). Los artistas finiseculares, guiados por la autoconsideración de ser especiales, quisieron verlo a través de sí mismos. De ahí su interés por los avances en el campo de la psicología, que demostraban la complejidad de la mente humana, que se organizaba en diferentes niveles y se fragmentaba. Ante ese yo que se escindía intentaron capturarlo tantas veces como fuera necesario, aun sabiendo de su incapacidad final de apresararlo. Ello puede explicar la insistencia de algunos de estos simbolistas en autopintarse de manera continua, autorretratos sin fin.

Precisamente, el importante peso de la psicología, el psicoanálisis y el deseo de ahondar en el yo explican esta proliferación de autoimágenes en este *fin-de-siglo*. Por ejemplo, de Austria se ha dicho que *“la réflexivité de l’art viennois, son caractère psychologique prennent souvent des formes directement autobiographiques. Dans la peinture, ce passage de l’analyse à l’auto-analyse est des plus éclatants. [...] C’est la fragilité du moi qu’expriment les autoportraits des peintres qui lui [Klimt] succèdent : Richard Gerstl, Egon Schiele. Oskar Kokoschka et Arnold Schönberg; [...]”*³³⁴.

El artista se autoconsideró alguien digno de interés, y de ahí su tendencia a autorretratarse. De hecho, muchos de ellos tuvieron esa elevada noción de sí mismos porque se vieron como los únicos capaces de iluminar al resto de la sociedad, decirles la verdad y explicarles el camino a seguir. Es la causa por la que se ha indicado el número elevado de autorretratos igualmente en Polonia, pues el artista consideró que este formato les facilitaba manifestar al espectador, esto es, al pueblo, la verdad de lo que pensaban³³⁵.

Esta visión de sí mismos se podía llevar más lejos, motivo por el que algunos recurrieron a la imagería sacra, intentando recuperar, por un lado, las raíces espirituales del género y, por otro, presentarse ellos mismos como esos salvadores. Precisamente, en esta época, como ya veremos más adelante, se produjo una auténtica

³³⁴ POLLAK, M., *op. cit.*, p. 399.

³³⁵ CHARAZIŃSKA, E., “‘Hechizos del arte’: Pintura polaca entre dos siglos”, en *Polonia Fin de Siglo (1890-1914)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 50-51.

eclosión de autorretratos cristológicos o caracterizados como dioses, sacerdotes o santos (Malczewski, Ensor, Gauguin...).

Otra justificación bien distinta de este auge, pero que viene a ratificar de cualquier modo lo que estamos diciendo, fue la proliferación de exposiciones individuales de artistas. Esto motivó a algunos de ellos que se pintaran para tan especial ocasión, para que el público pudiera ponerle cara al autor de todas aquellas obras..., aunque no siempre bajo una estética simbolista. Esto al menos es lo que sucedió en Inglaterra, tal como lo defiende Elizabeth Prettejohn³³⁶.

Sobre la situación de la mujer artista y sus autorrepresentaciones, nos remitimos a un apartado posterior de este mismo capítulo, así como al último del capítulo IX.

II. 3. 6 Panorama en Cataluña y España

A la hora de considerar el interés hacia el retrato por parte de los pintores relacionados con el Simbolismo en España y Cataluña, debemos enfrentarnos con una problemática particular, a la que ya hemos e iremos haciendo referencia. A diferencia de otros países donde tuvo un desarrollo generalizado y amplio, no sucedió lo mismo aquí, donde el devenir de la cultura, con sus características y planteamientos autóctonos, complicó aún más si cabe la aparición de propuestas simbolistas. Es por ello que, en este apartado, no sólo analizaremos qué opinión despertó el género del retrato, sino también y sucintamente el peso del Simbolismo.

II. 3. 6. a El leve paso del Simbolismo y su incidencia en el género del retrato

II. 3. 6. a. a El Simbolismo

y su peso en el Modernismo y la Generación del 98

Si hacemos un repaso a la historiografía que ha estudiado el impacto que el Simbolismo pudo tener en el desarrollo de la retratística en la España y Cataluña finiseculares, nos percatamos de que éste fue más bien escaso, tenue y tardío³³⁷, si se compara con lo que estaba sucediendo simultáneamente en otros puntos de Europa. No obstante, casi todas las referencias acaban centrándose en Cataluña y el Modernismo. A la hora de buscar unas causas, se aducen diversos motivos.

³³⁶ “More generally, the popularity of self-portraiture reflects the emphasis on the individual’s identity as an artist, reinforced by the practice of solo exhibition”. Cit. en PRETTEJOHN, E., *Characters and conversations. British Art 1900-1930*, Liverpool, Tate Gallery, 1996, p. 6.

³³⁷ Algo de ello se insinúa levemente en PUENTE, J. de la, *El retrato, op. cit.*, 1969, s.p.

En el caso de España, ya hablamos anteriormente de la reflexión que tuvo lugar a finales del siglo XIX sobre la existencia de una escuela pictórica con rasgos propios, de los que el apego al realismo era casi su principal seña identificativa. Es por ello que Unamuno consideró que el retrato era el género que podía encajar mejor, para “*retratar [...] el alma del hombre español, la esencia de su casticismo*”³³⁸. Y de ahí que él mismo se dejara pintar por algunos de los más distinguidos artistas de su tiempo, como Echevarría o Gutiérrez Solana. Por lo tanto, el realismo se convirtió en la columna vertebradora de la estética de la Generación del 98, y así lo tuvieron en cuenta muchos de los pintores próximos a este grupo.

Este realismo, no obstante, podía ser interpretado de modo antitético, ejemplificado en los nombres de Sorolla y Zuloaga. De hecho, desde dentro de la misma Generación, la valoración que despertaron los retratos de estos dos pintores entre Unamuno, Azorín o Baroja, por nombrar algunos de sus miembros más insignes, fue dispar, e incluso algunos les negaron cualquier interés por su superficialidad³³⁹.

A nivel nacional, por lo tanto, el realismo preconizado desde la Generación del 98, y a pesar del interés de algunos de sus miembros por el género del retrato, casi se convirtió en un impedimento para el alcance de las poéticas simbolistas en España. Aunque algunos retratistas, al combinarlos con otros elementos -caso de Zuloaga o Echevarría-, consiguieron acercarse al Simbolismo de un modo peculiar, como ya veremos.

Algo diferente nos encontramos en Cataluña, donde el Modernismo permitió una mayor incidencia de las poéticas simbolistas que en el resto de España, como ha sido reconocido. Algunos de los más ilustres pensadores de la época ya pidieron esa renovación. Así, Jaume Brossa, redactor de *L’Avenç*, reclamaba en 1892 “*a èpoques noves, formes d’art noves*”³⁴⁰.

Algo más concreto se mostró unos años después el principal crítico defensor del Modernismo, Raimon Casellas, desde las páginas de *La Vanguardia*: consideraba necesaria una renovación entre las nuevas generaciones de artistas, quienes habían de

³³⁸ Cit. en ZUGAZA, M., “La escuela vasco-castellana”, en *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Gijón, Centro Cultural Cajastur, 1998, p. 67.

³³⁹ BERNAL, J. L., “Hacia una visión estética de la Generación del 98”, en *La mirada del 98. Arte y Literatura en la Edad de Plata*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 255-256.

³⁴⁰ Cit. en SALA, T.-M., “Imatges de la ciutat de la vida moderna. Ideals, somnis i realitats”, en SALA, T.-M. (ed.), *Barcelona 1900*, Ámsterdam-Bruselas, Van Gogh Museum-Fonds Mercator, 2007, p. 47. Este lema recuerda al que poco después se podría leer en la entrada del edificio de la *Secession* de Viena (1897-1898), “*a cada tiempo su arte / a cada arte su libertad*”, ideado por el escritor y crítico Ludwig Hewesi.

aspirar a superar el modelo courbetiano de reproducción fidedigna de la realidad, reclamando para ello el uso de la imaginación y del uso libre de los diferentes componentes del cuadro; por tanto, se mostraba reacio a esa dependencia literal de la naturaleza. Así, advierte de que algunos ya habían comenzado a seguir esa tendencia, ya presente en otros países, de ir “[...] *hacia un arte más refinado, más intelectual, más subjetivo [...]*”. Añadía Casellas que,

“[...] *cuando, por fin, asomó la naturaleza como espiritualizada por vagos ensueños del pintor, el ser humano representado adquirió también indefinidos aspectos de ensoñadora idealidad. [...]. La naturaleza y la vida exterior ya no sirvieron de campos de observación é imitación, sino de puntos de partida, de motivos iniciales, á veces sólo de pretextos, para llegar al desarrollo subjetivo de ulteriores y definitivas bellezas*”.

Si bien Casellas hablaba de esta teoría estética en términos generales, en el artículo³⁴¹ donde dejó por escrito todo esto se refería especialmente a las representaciones de la vida contemporánea, en especial de la pintura de género; pero también del retrato, sobre el cual se podría aplicar lo que había dicho. De hecho, tildaba toda esta concepción de “estilización *de la época*”, con la consiguiente necesidad de interpretación personal, subjetiva e idealista, depurada y espiritual, de la vida de su tiempo y, por tanto, también de sus protagonistas.

No obstante, a pesar de las palabras de Casellas y de una mayor presencia del Simbolismo en el Modernismo en Cataluña, es cierto que también éste llegó de una manera tamizada por diversos factores.

Entre ellos, cabe mencionar en primer lugar la naturaleza plural del movimiento³⁴², amalgama de diversas tendencias artísticas consideradas “modernas” en este *fin-de-siglo*, tales como el Simbolismo, el Naturalismo o el Impresionismo. De ahí que se haya acostumbrado a decir que sea difícil hablar de una pintura modernista, pues más que unos rasgos comunes estilísticos, más bien se compartía una intencionalidad³⁴³.

³⁴¹ CASELLAS, R., “Tercera Exposición General de Bellas Artes. IV. Representaciones de la vida contemporánea”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 4 junio 1896, p. 4: todas las citas anteriores provienen de este artículo.

³⁴² PIERRE, J., *L'univers symboliste. Décadence, Symbolisme et Art Nouveau*, París, Somogy, 1991, pp. 183-184.

³⁴³ “... *no hi ha pròpiament una forma modernista. És la intencionalitat amb la qual s'opera la que determina que l'obra sigui o no modernista*”. PUIG, A., “La invenció del Modernisme”, en *Modernisme i modernistes*, Barcelona, Lunwerg, 2001, p. 291. Anteriormente habían defendido dicha visión otros historiadores, entre ellos MENDOZA, C., “La pintura del Modernisme”, en *El modernisme*, vol. I, Barcelona, Museu d'Art Modern-Olimpiada Cultural-Lunwerg, 1990, p. 167.

Si parafraseáramos estas palabras, en consecuencia tampoco se podría hablar de un retrato modernista: así, Casas o Rusiñol se podían mostrar en unas obras cercanos a una estética naturalista, para luego cambiar y hacer otras más próximas al Simbolismo. En ese sentido, los retratos de Rusiñol bajo el peso simbolista se consideran una buena muestra de su incidencia. Habría que esperar una generación posterior, empero, la de Anglada-Camarasa, Néstor, Beltrán Masses, etc., para que se afianzara con más fuerza..., aunque no siempre tan bien estudiada y/o reconocida.

Otro factor con el que tuvieron que enfrentarse fue el de una clientela muy conservadora y apegada a una serie de valores tradicionales, con los que era difícil lidiar. Podemos observar cómo algunos se mostraron más atrevidos cuando estaban fuera de su tierra o cuando retrataban a alguien de su entorno o que les permitiera una libertad sin coartadas. Hay que tener en cuenta que Casas y Rusiñol fueron los primeros en tener que luchar contra ello, esto es, con toda una infraestructura creada de pintores especializados en los géneros tradicionales, que servían al gusto burgués y que funcionaba a partir de la demanda y no de la oferta³⁴⁴. Contra todo ello lucharon, si bien las propuestas que pudieron lanzar en general no podían resultar excesivamente rompedoras. Y es que, como bien ha expresado Josep Lluís Marfany,

*“cap dama barcelonina, en canvi, no hauria acceptat de ser pintada com ho són Fritza Riedler o Adèle Bloch-Bauer per Klimt, en uns retrats que, a més dels seus fons abstractes, revelen, ni que sigui més subtilment, el mateix erotisme profund i ombrívol que la seva Judit o les seves dones d'aigua. Les dames barcelonines tenen confessor, van a les Quaranta Hores, i són del Robert del Nen Jesús i les conferències de Sant Vicenç de Paül”*³⁴⁵.

Con todo, al menos iniciaron el camino del artista que creaba realmente lo que le apetecía, sin consideraciones del mercado³⁴⁶.

³⁴⁴ “Col·loqui de la primera sessió”, en *Actes del col·loqui internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 53-54.

³⁴⁵ MARFANY, J.-L. (1990), *op. cit.*, p. 43.

³⁴⁶ Hemos de ser justos, no obstante, y reconocer que con el tiempo fueron integrados por este mismo mercado, y una vez asimilado su gusto por la burguesía, se podría decir que se convirtieron en cierta manera contra lo que habían luchado, esto es, especialistas (en el caso de Rusiñol, en el paisaje; en Casas, retrato).

II. 3. 6. a. b Hacia un “retrato simbolista”:

entre el realismo pertinaz y el interés anímico

El número de retratos realizados en un estilo que podría calificarse de “simbolista”, o influido por él, fue, por lo tanto, reducido en España y Cataluña, si se compara con otros países. A ello habría que añadir que algunos de los pintores mostraron su desdén hacia el género del retrato por sus connotaciones industriales. Sabemos que Corredoira detestaba los retratos de encargo que realizaba para su subsistencia, sentimiento de rechazo compartido por Zuloaga, debido a la sumisión a los clientes y a la falta de libertad a la hora de realizar su trabajo³⁴⁷. En una entrevista que le hicieron para un artículo titulado “The Business of Portrait Painting” para *The Saturday Evening Post*, la periodista Catherine Sprohenle le preguntaba “¿Qué siente usted cuando pinta un retrato?”, a lo que él contestó “¿Que qué siento?... Me siento malo, me siento enfermo”³⁴⁸. Así mismo, hubo otros que pudieran haberse dedicado con más ahínco, pero lo descuidaron, caso de Xavier Gosé, que prefirió centrarse en la pintura de género³⁴⁹.

Por otro lado, el interés de nuestros artistas por las ideas y modos de hacer del Simbolismo internacional no fue muy generalizado. Así, en un primer momento del Modernismo, las influencias de los pintores catalanes se situaron entre Degas y Whistler, dos maestros en el retrato aunque de tendencias diferentes, y ambos vinieron a sintetizar los extremos en que se deslizaban sus creaciones. Es igualmente conocida la visita que Rusiñol realizó al I Salón de la Orden Rosa+Cruz, cuyo impacto no le dejó indiferente... Por lo tanto, son contados los testimonios de pintores españoles y catalanes que demostraran esa inclinación hacia el movimiento y, en consecuencia, la posibilidad de un “retrato simbolista”; así como los testimonios, de entonces y posteriores, que se lo hayan reconocido.

³⁴⁷ De hecho, su amigo Sargent le recomendaba en una carta que abandonara esa faceta suya, puesto que los retratos acabaron con él. MULLER, P., “Zuloaga y los Estados Unidos, 1909-1925”, en *Ignacio Zuloaga 1870-1945*, Bilbao-París -Dallas-Nueva York-Madrid, Gobierno Vasco, 1990, p. 81. Sobre Corredoira, existe una carta de su querido amigo Castelao, quien le reconocía los sacrificios a los que como artistas a veces tenían que someterse. CHOUSA, I., *Xesús Corredoira*, Lugo, El Progreso de Lugo, 2003, pp. 16-17.

³⁴⁸ Cit. en LAFUENTE, E., *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1990 (1972), p. 130.

³⁴⁹ “[...] és de lamentar que Gosé no s’hagi dedicat més a la introspecció psicològica del misteri femení, per a la qual estava ben dotat, com ho mostren els seus excepcionals pastels i aiguades del Museu d’Art Jaume Morera que representen els rostres delicats i expressius de Charlotte Wiehe, molt pròxim d’un Toulouse-Lautrec, o el d’Odette, papallona nocturna, misteriosa mirada de la qual, ombrejada gris-malva és una estranya mescla de vici i de nostàlgia”. Así es como lo ha reconocido TRENC, E., “Xavier Gosé, un testimoni excepcional del París de la Belle Époque”, en *Xavier Gosé (1876-1915). El París de la Belle Époque*, Lleida-Madrid, La Paeria (Ajuntament de Lleida)-Museu d’Art Jaume Morera-Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999, p. 52.

El elemento común de su interés hacia el género del retrato fue, precisamente, la posibilidad de ahondar en el interior del retratado, más allá de su presencia física. Así lo ha remarcado Javier Barón en los que pintaron artistas como Zuloaga, Ricardo Baroja, los hermanos Zubiaurre, Romero de Torres, Viladrich o Anselmo Miguel Nieto, quienes “[...] *abolirían tanto la naturalidad de la actitud como la apariencia de instantaneidad, rasgos principales de las representaciones anteriores, que sustituyeron por una búsqueda del carácter anímico del retratado, interpretado como cualidad esencial y permanente*”, a la busca del “*valor de construcción intelectual de la pintura*”. De la misma forma que en el paisaje se buscaba la esencia, aquello eterno e inmutable, la “intrahistoria”, algo parecido sucedió en el retrato, buscando “lo español”³⁵⁰.

De esta forma, la psicología y la captación del alma fueron los elementos que trabajaron los artistas españoles relacionados con el Simbolismo a la hora de realizar sus retratos, si bien desde la idiosincrasia particular de la Generación del 98, es decir, con su defensa de una cierta interpretación del realismo. En este sentido, a diferencia de lo que pudiera suceder en otros puntos de Europa, idealismo y realismo no fueron completamente incompatibles en el desarrollo del Simbolismo en la retratística española, con toda esta complejidad añadida, debido en parte a la interpretación arcaizante y depurada de la realidad que defendían desde los regionalismos.

Uno de los que mejor expresaron su aprecio hacia el retrato y las posibilidades que, como artista, le ofrecía para indagar en el alma humana fue Juan de Echevarría, motivo por el que fuera alabado en 1923 por Ramiro de Maeztu³⁵¹. En una carta abierta a Baroja, publicada en la revista *España* en noviembre de 1918, escribió:

*“dice usted que yo sostengo que en la pintura no existe más que el elemento sensorial y que hay que prescindir del intelectual. Yo, mi buen amigo, no he podido decir una cosa que me parece absurda a todas luces [...]. Sin embargo, me parece haberle dicho en nuestras conversaciones, que a mí, lo que más me apasionaba en mi arte era el retrato, y de éste, la psicología del retratado. Y conforme a este credo mío, he procurado que su retrato lo fuese antes de espíritu que de cuerpo”*³⁵².

A Echevarría le debemos, precisamente, una auténtica galería de personalidades relevantes de la época, como la que por entonces y poco antes había estado realizando

³⁵⁰ BARÓN, J. (2004), *op. cit.*, p. 292.

³⁵¹ BERNAL, J. L., *op. cit.*, p. 251.

³⁵² *Ibidem*, p. 252.

en Cataluña Ramon Casas, donde no siempre eran perceptibles ciertos elementos simbolistas (si los hubiere).

Fue, no obstante, en Cataluña donde encontramos más declaraciones o manifestaciones del aprecio hacia el género y en relación con el Simbolismo. La figura de Miquel Viladrich podría representar una especie de puente entre la manera de hacer española y la catalana, en su interpretación primitiva de la realidad que entraba en sintonía con los ideales de la Generación del 98, pero asimismo de su admiración hacia ciertas poéticas simbolistas. Así lo demostró continuamente en sus retratos (a veces, es difícil diferenciarlos de sus tipos populares), género en el que se interesó y del que habló en más de una ocasión. Para Viladrich, *“un retrato debe ser la manifestación expresiva de todas las cualidades del personaje, pero además, y de manera dominante, debe ser la exaltación de su carácter, es decir, de sus esencias humanas”*³⁵³.

Estas palabras dan una visión algo parcial que tenía del género, lo que le animó a explicarlo mejor en un artículo que escribió para la revista *La Ribera del Cinca*, principal órgano cultural de la ciudad de Fraga donde residía³⁵⁴. Si bien en fecha algo tardía como 1930, resulta un buen testimonio de la noción entre tradicional y cercana al Simbolismo por parte de Viladrich. Como ya señalamos en la introducción, su postura resultaba contradictoria, o a lo sumo ambigua, pues reclamaba por un lado objetividad y por otro pedía que el retratista se proyectara en la obra final. De hecho, después de haber reconocido que era el tema más difícil y, por lo tanto, superior a la pintura de género, así como de hablar de los maestros clásicos en la historia de la pintura española –El Greco, Velázquez y Goya–, concluía su reflexión con dicha idea, esto es:

“[...] al retratista no le basta técnica perfecta, ni la belleza del color, ni la regularidad del dibujo, sino que necesita además identificarse con la psicología del personaje y exaltarla. Y esta exaltación se conseguirá no por cálculo o razonamientos, sino intuitiva y superconsciente, avasallado el artista por la fuerza del sentir, surgirá la obra con lo profundo, lo vivo y eterno del personaje, pero también con lo profundo y eterno del autor”.

Ya en su época, el estudioso Luis Bertrán reconoció la presencia de todas estas cualidades en la obra de Viladrich, en las que a sus valores formales habría que añadir la búsqueda del espíritu y la capacidad de proyectarse del pintor en su modelo.

³⁵³ Cit. en *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*, Madrid-Bilbao-Sevilla, BBVA, 2000, p. 120.

³⁵⁴ VILADRICH, M., *op. cit.*, p. 2. Las citas que vienen a continuación proceden de este artículo.

Efectivamente, la capacidad de reflejarse en el retrato ajeno, al igual que en Europa, fue una constante en algunos de nuestros pintores. Además de Viladrich, podemos pensar en Rusiñol. En 1895, desde la revista tarraconense *El Francolí* defendió el cultivo de un arte simbolista:

“la generación de hoy está cansada de abusos de naturalismo y busca espiritualidades. Simbolismo, espiritualismo, decadentismo, esteticismo y otros calificativos son nombres mal aplicados de sensaciones que se bautizan para tratar de explicarlas, son temblores de alas que se estiran para volar y elevarse de la pobre tierra, son deseos de la humana fantasía que huye de las prisiones del hombre; son esperanzas de corazones por venir. La generación de hoy tiene algo de mística por lo que el misticismo tiene de sufrimientos y visiones, tiene algo de anarquista por lo que la anarquía tiene de fantasía imposible, y tiene algo de simbólica por lo que el simbolismo engloba y se aleja del terruño; tiene algo del revolucionario ideal por la poca fe en las prácticas de los hombres; tiene de todo cuanto signifique soñar; soñar a solas, sin estorbos burgueses ricos ni pobres, de burgueses del arte; que son todos los que no tiemblan por dentro ante una puesta de sol, ante una mujer que llora, ante una nube rosada que pasa o una aurora que despunta”³⁵⁵.

Su aproximación a dichas tendencias coincidió en un momento de su vida en que su estado de ánimo estaba bajo mínimos. Por este motivo consideró que el Simbolismo podía servirle para reflejar su situación, hablar de la vida y el alma mediante sus escritos y cuadros. Si bien Rusiñol había cultivado el retrato desde sus inicios, es cierto también que este género casi se convirtió en su tema predilecto durante su última estancia parisina en la Île de Saint-Louis; justamente cuando más cerca estuvo del Simbolismo. En sus manos, el retrato se convirtió en el vehículo perfecto para sugerir sus estados de ánimos, sus sentimientos de soledad y abatimiento, fruto de su crisis existencial que, a su vez, era reflejo de un sentir general en este *fin-de-siglo*. De esta manera consiguió una superación de la definición clásica del género, al hacer un uso personal y autobiográfico del mismo; por otra parte, las obras de entonces representan el punto álgido de Rusiñol como retratista.

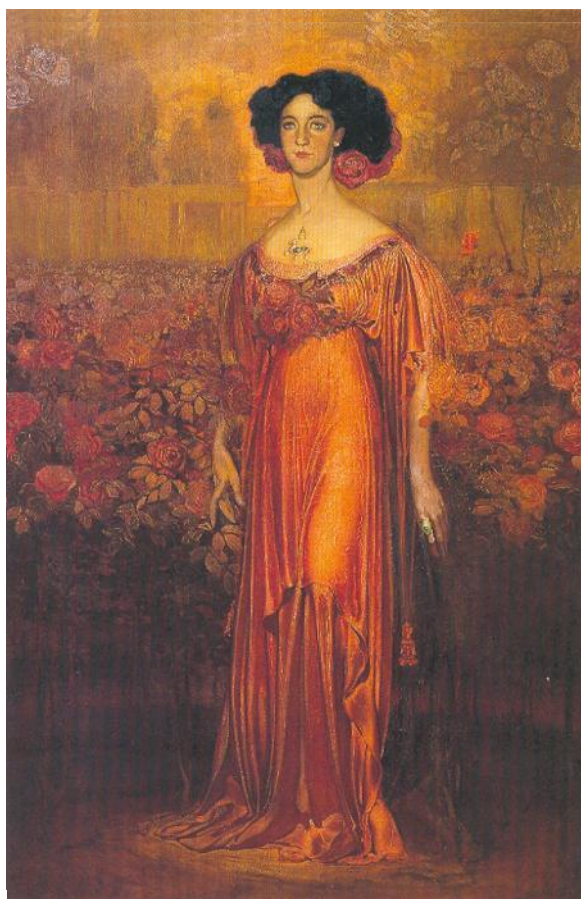
Quizás esta tendencia a proyectarse en el modelo fue lo que llevó al poeta Juan Ramón Jiménez a declinar precisamente la propuesta de Echevarría de posar para él. Así se lo hizo saber en una carta:

³⁵⁵ Cit. en COLL, I., *Santiago Rusiñol*, Sabadell, AUSA, 1992, p. 92.

“un retrato, tanto como el retratado es el que retrata; es como un hijo de un casamiento ideal. Para que una mitad del retrato se sienta a gusto, es preciso que la otra mitad le sea grata; el mío estaría siempre como esos niños en quienes padre y madre se están arañando constantemente como un perro y un gato, con las naturales consecuencias. Perdóneme, pero creo que debo decirle lo que le he dicho antes de hacer entre su pintura y mi poesía un monstruo duradero”³⁵⁶.

En dichas palabras, Juan Ramón Jiménez reconocía la fuerza que poseía el retrato a la hora de captar el alma del sujeto, lo que en consecuencia le aterraba, consciente de que ambos, pintor y modelo, poseían fuertes personalidades –como solía pasar con la mayoría de artistas y escritores-, lo que podría dar a una lucha de egos, lo que le llevó finalmente a declinar la invitación de Echevarría.

El interés en captar el alma lo advertimos igualmente en la obra de Aleix Clapés, o al menos así lo reconoció la crítica de su época, quien alabó este talento del pintor, en una especie de variante del retrato que llamaron “decorativo”, donde había cabida incluso a la enfermedad, que



NÉSTOR, *La hermana de las rosas*
(Retrato de Maria Rusiñol), 1908
Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria

pasaba a convertirse en recurso pictórico de gran belleza, en una postura claramente decadentista³⁵⁷.

Entre la serie de artistas de finales del XIX y principios del XX no podemos olvidarnos de Pablo Picasso. Si hacemos caso a los que han estudiado el retrato del artista malagueño de este momento, parece que, desde muy joven, ya pretendió subvertir los estándares tradicionales del género, en especial los que afectaban a la

³⁵⁶ Cit. en HUICI, F., “Los gustos del 98”, en HUICI, F.-TRAPIELLO, A., *Plástica y texto en torno al 98*, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura, 1998, p. 38.

³⁵⁷ Vid. OPISSO, A., “Aleix Clapés”, en *Hispania*, vol. IV, nº 82, 15 julio 1902, pp. 280-297.

noción de mimesis (uso de máscaras, deformación y/o ausencia de rasgos físicos, etc.)³⁵⁸, en ocasiones impulsado por el objetivo de buscar no el parecido sino las sensaciones o estados de ánimo que el modelo desprendía o le habían provocado³⁵⁹.

El resultado de lo que acabamos de explicar fue la realización, en general, de retratos que no eran de encargo, sino de gente más cercana, de amigos o modelos de confianza -como en el caso de Rusiñol-, para poder llevar a cabo una obra más personal. Si bien en algunos no se procedió a una experimentación muy elevada, aún fuertemente deudores de un cierto realismo en su base, en otros sí que fue posible. A pesar de ello, el incentivo que los llevó a interesarse o a acercarse al Simbolismo fue el deseo de profundizar en el alma de los modelos, e ir más allá de lo que veían.

En otros casos, que aún no hemos mencionado, encontramos una serie de pintores que, como Whistler, se aprovecharon de la falta de asunto del retrato para centrarse en sus elementos compositivos, y que triunfaron precisamente por su carácter artificioso y decorativo. Esto fue más propio de la segunda generación modernista, más proclive a experimentar con el uso del color o de los fondos, caso de Anglada-Camarasa o Néstor. En el caso de este último, es sintomático que, a la manera de los pintores especialistas de la burguesía, se valiera del retrato para triunfar entre la sociedad. Pero desde un punto de vista diferente y que radicaba en su condición de *dandy*. Así, frente al retratista típico del siglo XIX que se sometía a los condicionamientos de sus clientes, Néstor supo imponer su estilo a sus modelos, teniendo éstos que aceptar convertirse en criaturas de su mundo. El sueño del *dandy* era ser reconocido por los otros, y de una manera exitosa. Y, efectivamente, lo consiguió, como dejó bien clara la admiración que despertó entre artistas y críticos de su época.

1908 fue el año de la consagración de Néstor, gracias a su primera exposición individual en Barcelona, en el Círculo Equestre, que fue recibida con aplausos por parte de personalidades relevantes de la cultura catalana. El canario se presentó entonces a la sociedad barcelonesa como un artista refinado y exquisito, como un retratista elegante y simbolista, pues el grueso de las obras expuestas pertenecía a este género. Así, Adrià Gual escribió en relación a *La hermana de las rosas* (1908) (Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria), esto es, el retrato de Maria, la hija de Santiago Rusiñol: “*verse retratado por Néstor, significa tener de sí mismo una visión sorprendente, en la que uno*

³⁵⁸ BARÓN, J. (2004), *op. cit.*, p. 301.

³⁵⁹ RUBIN, W., *op. cit.*, p. 16.

se reconoce adulterado por el buen gusto de un fino preceptor...’’³⁶⁰. Por su parte, Casellas lamentó que en la exposición de la Societat d’Artistes Catalans no hubiera presencia de sus retratos, a pesar de la calidad de la muestra³⁶¹. Mientras que el poeta cercano al Simbolismo Rafael Sitjà, desde las páginas de la revista *Empori*, le dedicó un artículo entero loándolo y situándolo entre la mejor nómina de retratistas de su época, teniendo en mente los cuadros expuestos en el Círculo Ecuestre³⁶². De esta forma, Néstor estilizó e hizo una interpretación libre del retrato, y como los pintores de salón del siglo XIX supo agradar a su público que, como él, compartía un gusto por la idealización, si bien adaptado al espíritu del *fin-de-siglo*.

II. 3. 6. b El Simbolismo en el auge del autorretrato finisecular³⁶³

El número de autorretratos realizados en Europa en este período comparten un hecho, y es que el número realizados en este período de manera considerable; lo otro lado, que todos estéticas simbolistas, Esta proliferación señalaba, interés por parte de los una imagen de sí mismos, autorretrataran o lo hicieran asidua como uno podría Respecto a España y de los realizados según simbolistas es muy inferior



Pepita TEXIDOR, *Autorretrato*, c. 1910. MNAC, Barcelona

de autorretratos de entresiglos creció cual no indica, por correspondieran a aunque algunos sí. por lo tanto, un pintores de dejar aunque no todos se de una forma tan imaginarse. Cataluña, el número unas coordenadas en relación a lo que

pasaba en el resto de Europa, aún más en España que en Cataluña. Con todo, los que se hicieron fueron de gran calidad, como iremos viendo.

Entre algunos de los nombres más destacados en Cataluña que no tendieron a pintarse –o directamente no lo hicieron-, podemos recordar a Rusiñol, Mir, Gosé,

³⁶⁰ Esta afirmación apareció publicada en agosto de ese año en la barcelonesa *Revista Comercial Progreso*. Cit. en ALMEIDA, P. (1987), *op. cit.*, p. 43.

³⁶¹ CASTELLANOS, J., *op. cit.*, vol. I, p. 322: se trataba de la *Societat Artística i Literària*.

³⁶² SITJÀ, F., “Néstor”, en *Empori*, año II, nº 13, julio 1908, pp. 17-24.

³⁶³ De este tema y otros colaterales nos referimos en el artículo BEJARANO, J. C.-SALA, T.-M., *op. cit.*, pp. 119-127.

Anglada-Camarasa, Nonell o Casagemas (por fortuna, sí retratados por Casas o Picasso), de los que se conservan escasas autorrepresentaciones y, en ocasiones, en dibujos a los que no les darían mayor importancia. El porqué de ese desinterés es variado, de acuerdo a la personalidad de cada uno de ellos. Algunos, como Mir o Nonell, estaban más atraídos hacia otros géneros, mientras que Rusiñol, a pesar de las connotaciones autobiográficas de toda su obra, prefirió hablar directamente de sí a través de sus escritos, mientras que en la pintura su presencia se infiere a partir la proyección en otros, quizás porque le asustaba la obviedad, casi pornográfica, de hablar de sí mismo enseñando el rostro. No obstante, es autor de una autorrepresentación capital en este *fin-de-siglo*.

Un caso aparte es el de las mujeres artistas, ya de por sí bastante escasas en la España y Cataluña finiseculares, y aún más las vinculadas con las propuestas simbolistas. Así, si bien Lluïsa Vidal se autorretrató en alguna ocasión, lo hizo de manera reivindicativa desde una postura de género, sin tener en cuenta propuestas de estilo, y eso a pesar de haber sido alumna en París de Eugène Carrière. Podemos recordar también los autorretratos de Caterina Albert -especialmente uno de cuando era joven (1890) (Arxiu Museu Víctor Català, L'Escala)-, que sería conocida sobre todo como una escritora independiente, aunque para publicar se escondió bajo la coraza del pseudónimo masculino que la hizo famosa, Víctor Català, tras el escándalo ocasionado por la publicación de su obra *La infanticida*. En ella, pintura y escritura se interrelacionan con una gran sensibilidad plástica. En fin, de autorretratos de mujeres artistas afines a las propuestas simbolistas podríamos pensar quizás en Irene Narezo, debido a que su estética era muy próxima a la de su marido, Beltrán Masses, aunque todo queda suspendido aún en una hipótesis, ya que sigue siendo una artista por redescubrir y de la que a duras penas se conserva obra suya de cualquier temática. Así pues, el *Autorretrato de cuerpo entero* (1912) (Museo del Prado, Madrid, en depósito en el MNCARS, Madrid) de María Röesset, pudiera acercarse al Simbolismo por su intensidad, siendo una de las escasas muestras de autorretrato femenino simbolista en España o Cataluña. Así mismo, aunque algo más discutible podríamos mencionar también el autorretrato que se hizo la pintora de flores Pepita Texidor (c. 1910) (MNAC, Barcelona), a causa precisamente de la profusión de crisantemos en este óleo ovalado: al hacer alusión a su especialidad, su artífice acababa convertida en una especie de flor más, casi remarcando más su papel de objeto que de creadora; sin embargo, la exageración de su presencia, con la anulación del espacio real y de su

cuerpo, la podrían vincular al Simbolismo, a pesar de que Texidor seguramente ni se planteó tales códigos al representarse³⁶⁴.

Respecto a los que sí lo hicieron, ¿cuáles fueron sus motivaciones? Por no insistir en las ya señaladas en el apartado paralelo a Europa, indicaremos a continuación las de más peso entre nuestros artistas.

En primer lugar, hemos señalado que la sucesión de las *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* comportó una multiplicación de autorretratos conforme fue pasando el tiempo, en una especie de concatenación que llegó a su auge a finales del siglo XIX y principios del XX³⁶⁵.

Otra de las razones de su interés por el género fue que, a diferencia de otro tipo de pinturas e incluso del retrato, en el autorretrato el pintor no tenía que rendir cuentas a nadie y podía actuar libremente a la hora de crearlo. La autosuficiencia del género le permitía convertirse en el rey de su mundo: creador, espectador y obra de arte, todo de y para él. De ahí que muchos lo tuvieron en consideración para realizar obras personales y de experimentación, siendo algunos de estos cuadros las páginas más sinceras de sus producciones. Podemos recordar, por ejemplo, Nicanor Piñole o Francesc Gimeno que, pese a cultivar también el retrato, nos han dejado un número de autorretratos más elevado y, en general, más interesantes que cuando pintaban a otros. O el Picasso de juventud que, como indicábamos en el apartado anterior, convirtió su imagen en un laboratorio de nuevas ideas para ir más allá de la pura transcripción de su físico y aportar algo nuevo, a veces en sintonía con los planteamientos simbolistas.

Pero sin lugar a dudas el principal factor de ese aumento fue el culto al yo que fue creciendo a lo largo del siglo XIX, acentuándose conforme se acababa el mismo, gracias al ascenso de la subjetividad en relación al individuo moderno, y cuyo éxito se materializó con el desarrollo de la psicología y el psicoanálisis. Así pues, la inestabilidad y crisis del sujeto en el *fin-de-siglo* se canalizó a través de su figura. Además de tratarse de una época convulsa, social y políticamente hablando (desastre del 98, anarquismo, etc.), el pintor intentó descifrar cuál era su papel en aquel maremágnum finisecular, para lo cual se analizó. Escindido el ritmo habitual de la historia, era el

³⁶⁴ Actualmente existe una tesis en curso sobre esta pintora por M^a I. GASCÓN. Algunos de sus resultados los dio a conocer en el *II Congr s Internacional coupDefouet* (Barcelona, junio 2015), con la comunicación "Pepita Texidor, una pintora de flores en la Barcelona Modernista", que se puede consultar *online*:

http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Gascon_Uceda_M_Isabel_Paper.pdf. Consultado el 2 julio 2015.

³⁶⁵ RINCÓN, W., *op. cit.*, p. 11.

momento de rehacer el rompecabezas del yo, en lienzos que se fueron sucediendo uno tras otro; de ahí que el autorretrato se viera como un medio para plasmar todas estas palpitaciones. Si bien cada uno de ellos se enfrentaba a situaciones particulares, descubrimos unos rasgos generales que nos describen un contexto común, que permiten hablar de la universalidad del ser humano a partir de la particularidad del artista. Así, fueron muchos los pintores que construyeron su propio yo, acaso ante el miedo a perderse entre la masa, entre la vulgaridad del anonimato.

En este clima de pesadumbre, algunos vieron que la salvación la podrían traer ellos mismos. Consideraron que en una época de crisis -no sólo del individuo, sino también de la religión-, el arte y sus creadores podían ser los perfectos para cubrir esa falta de espiritualidad: éstos podían abrir los ojos al pueblo y darles un sentido a sus existencias, algo en lo que creer. De ahí que se produjera una auténtica eclosión de autorretratos influidos por la pintura religiosa, a veces autopresentándose como sacerdotes del arte, en los papeles de Cristo o de algún santo o mártir, como veremos en un capítulo posterior. Si bien en Cataluña no fue muy frecuente, sí encontramos alguna obra particular e interesante, como en la pintura de Josep Dalmau.

En algunos casos no hizo falta recurrir a los disfraces de las religiones del pasado, sino que ellos mismos, con sus ropajes más modernos, se presentaron como los oradores de su propia fe, como pasó con los *dandies*, que hicieron de su vida su obra de arte. En esta figura finisecular por antonomasia, nos encontramos los dos extremos, desde los *dandies* que prefirieron mantenerse en el anonimato, caso de Gosé o Anglada-Camarasa³⁶⁶, y de otros que lo pregonaron abiertamente, en alabanza continua a San Narciso, como fue el caso de Néstor o Antonio Juez.

La culminación de ese interés hacia el autorretrato se tradujo en las ambiciones que artistas como Néstor y Viladrich depositaron en él. De este modo, el primero con *Epitalamio (Las bodas del príncipe Néstor)* (1909) (Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria) y el segundo -quien era un bohemio, no un *dandy*- con *Mis funerales* vinieron a confirmar la edad dorada que el género vivió durante el Simbolismo, al dar con sus dos creaciones más importantes. Para esta consideración, es necesario valorar las pretensiones y profundidad de sus propuestas. Ambos cuadros se destacan por tomar prestados elementos alegóricos o de la pintura de género, convención frecuente en el

³⁶⁶ Como ya señalan los especialistas en el pintor, de Anglada-Camarasa se desconoce casi todo lo concerniente a su vida privada, algo que ya fue reconocido en su época por el mismo Eugeni d'Ors. Vid. FONTBONA, F.-MIRALLES, F., *Anglada-Camarasa*, Barcelona, Polígrafa, 1981, p. 214.

Simbolismo: de hecho, tanto uno como otro se centran en dos momentos importantes para cualquier ser humano, un funeral o una boda³⁶⁷, reforzando el carácter vital del retrato como tema. Aún más: podemos calificarlos de sus manifiestos personales del Simbolismo. De esta manera, estas autorrepresentaciones se podían convertir en la obra clave de la pintura de su autor, en el manifiesto de su estética; pero también, de su lado más humano.

Sin embargo, no siempre estas propuestas arriesgadas fueron bien recibidas o entendidas en el contexto más bien convencional de la pintura española y catalana del cambio de siglo, como demuestran las críticas de entonces.

Finalmente, como ratificación del interés hacia la figura del artista y, por lo tanto, hacia su imagen y autorretrato, debemos señalar una serie de eventos generales y en los que, además, se producía una interacción con la sociedad. El primero, la publicación de la serie de postales *L'artista al seu taller*, que Francesc Serra realizó a principios de siglo y de lo que hablaremos en el capítulo siguiente. Y el segundo, la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles*, en 1907, probablemente la mejor demostración de la importancia que el artista moderno tenía en el mundo del arte, fuese aceptado o no por la sociedad. Y es que como ya sostuvo Raimon Casellas, “*en aquets temps de psicologies y individualismes, tant o més que coneixe l'obra ens interessa coneixe a l'artista que l'ha produhida*”³⁶⁸.

II. 3. 6. c La *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles de 1907*

Hemos visto anteriormente cómo en esta encrucijada de siglos el retrato gozó de buena consideración, como quedó refrendado en el número de exposiciones que se le dedicaron. De entre todas ellas, una de las más curiosas fue la dedicada al autorretrato que se celebró en Barcelona en 1907. Esta muestra fue la confirmación del interés que el retrato y la figura del artista despertaban tanto entre el público como por parte de los instituciones culturales, mientras que igualmente se reconocía el papel jugado por los

³⁶⁷ Aquí también podríamos recordar, por ejemplo, el *Retablo de las novias* (c. 1915) (Paradero desconocido) de Corredoira, formado por tres cuadros, uno de los cuales, el lienzo titulado *La boda*, representaría su propio enlace. Conservado durante toda su vida en la colección personal del pintor, el conjunto fue desmontado por la familia tras su muerte y vendido como tres obras independientes. Vid. PÉREZ, M^a A., “O mundo pictórico de Corredoyra”, en *Xesús Corredoyra*, A Coruña-Lugo, Fundación Caixa Galicia, 1993, p. 8; y CHOUSA, I., *op. cit.*, p. 15.

³⁶⁸ Cit. en CASTELLANOS, J., *op. cit.*, vol. I, p. 316.

artistas en la España de principios del siglo XX y, ya más en concreto, en la sociedad catalana.

Efectivamente, a finales del siglo XIX, Barcelona se convirtió, junto a Madrid, en el epicentro del arte español. Además de los centros habituales de enseñanza, la efervescencia de esa vida reflejada en la gran asociaciones, grupos de de tertulia que entonces³⁶⁹.

1907 fue, en este año para la cultura en cuando tuvo lugar la V *Internacional de Bellas* presentaron obras de europeos. Pero junto al acontecimiento, hubo modesta, pero igual de la *Exposición de Auto-Artistas Españoles*, Cercle Artístic y diciembre de 1907 y marzo de 1908³⁷⁰.



Joan VALLHONRAT, *Portada para el catálogo de la Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles*, c. 1907
Reial Cercle Artístic, Barcelona

cultural quedó cantidad de artistas o centros florecieron sentido, un gran Barcelona. Fue *Exposición Artes*, en la que se grandes artistas gran otra propuesta más interesante, como *retratos de* organizada por el celebrada entre

Parece que el origen de la propuesta se debió al pintor Baldomer Gili i Roig – que también participó–, quien quería celebrar en octubre de 1907 una exposición sobre este tema. Como acabamos de decir, no se realizó en ese mes, pero al menos sí que se llevó a cabo, siendo aceptada su proposición³⁷¹. Durante todo este tiempo, se fueron aprobando diversas actas, en las cuales se fueron decidiendo diferentes aspectos de la muestra. Por ejemplo, se propuso que tuviera un alcance estatal y no sólo Cataluña, y

³⁶⁹ Para más información sobre el tema, *vid.* ALSINA, E., *La Societat Artística i Literària de Catalunya (1897-1935). Exposicions, crítica i col·leccionisme d'art*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015 (tesis doctoral inédita).

³⁷⁰ Se tenía prevista su inauguración el 1 de diciembre de 1907 y su clausura el 3 de febrero de 1908, según el “Documento nº 72/3” (*Documentación Expo-Cercle Artístic*, conservada en la Biblioteca “Joaquim Mir” del Reial Cercle Artístic, Barcelona). Según las actas conservadas en la misma entidad, deducimos el período en que realmente se realizó la muestra. Agradecemos a Isabel Marín las facilidades dadas para consultar este fondo.

³⁷¹ “Acta: Barcelona, 27/III/1907”, en *Círculo Artístico. Actas de las Juntas Directivas. Año 1905 á 1910*, p. 48. Biblioteca “Joaquim Mir” del Reial Cercle Artístic, Barcelona.

que se celebrara en el Salón Reina Regente del Palacio de Bellas Artes³⁷² que aún entonces existía³⁷³. También se pensó en la adquisición de las mejores obras expuestas, por parte del Gobierno, Diputaciones, Ayuntamientos y entidades artísticas y sociales, con el fin de que figurasen en los museos y galerías nacionales. E incluso se previó la posibilidad de llevar la exposición a Madrid³⁷⁴. Asimismo, se convocó un concurso para el cartel anunciador de la exposición y para el diseño del catálogo: en diciembre se concedieron los premios, siendo Santiago Ferrer el responsable del cartel, mientras que Joan Vallhonrat sería el encargado de la portada del catálogo³⁷⁵. Así pues, con todo a punto, en diciembre se inauguró la exposición, cuyo presidente de honor fue el gobernador de Barcelona Ángel Ossorio y Gallardo.

Se organizó en tres salas del Palacio de Bellas Artes, repartiéndose por ellas un total de 206 obras, entre cuadros, dibujos y esculturas. Participaron algunos de los mejores artistas españoles del momento, y no necesariamente pintores y escultores, sino también otros que pertenecían a otras disciplinas. Entre ellos, podíamos encontrarnos nombres como Josep Guardiola, Fernando Álvarez de Sotomayor, Josep Arrau, Manuel Benedito, Federico Beltrán Masses, Juli Borrell, Francesc Casanovas, Feliu Elias, Francesc Galofre, Pablo Gargallo, Baldomer Gili i Roig, Francesc Gimeno, Ramon Llisas, Andreu Larraga, Néstor, Lluís i Frederic Masriera, Luis Menéndez Pidal, José Moreno Carbonero, los hermanos Oslé y los hermanos Renart, Ramon Pichot, Ernest Soler de les Cases, Maurici Vilomara, Francesc Torrecassana, Pablo Uranga, Lluís Vidal, Joan Vallhonrat, Josep Aguilera, Lluís Bagaria, Ramon Casas, Eduardo Egozcue Torrents, Apeles Mestres, Isidre Nonell, Ricard Opisso, Josep Lluís Pellicer, Ismael Smith, etc.; siendo éstos sólo algunos de los más conocidos.

Si nos fijamos, prácticamente estuvieron todos los artistas catalanes importantes, mientras que del resto de España no todos los que tendrían que haber estado, como Zuloaga o Sorolla, por citar dos nombres típicos, o tampoco Piñole, a pesar de la petición directa que le hizo Gili i Roig, sabedor de su predilección por el tema³⁷⁶. De ahí que parte de la crítica también lo echara en falta: “*y es tan plausible la finalidad del*

³⁷² *Ibidem*, p. 57.

³⁷³ Palacio construido con motivo de la *Exposición Universal* de 1888, cerca de la entrada principal del Parc de la Ciutadella.

³⁷⁴ Datos que no hemos podido confirmar, aunque creemos que no se llevaron a cabo, como tampoco se adquirieron autorretratos. *Vid.* “Documento nº 72/3”, en *Documentación Expo-Cercle Artístic*. Biblioteca “Joaquim Mir” del Reial Cercle Artístic, Barcelona.

³⁷⁵ “Acta: Barcelona, 8/IX/1907”, en *Círculo Artístico. Actas de las Juntas Directivas. Año 1905 á 1910*, p. 66. Biblioteca “Joaquim Mir” del Reial Cercle Artístic, Barcelona.

³⁷⁶ CARANTOÑA, F., *Nicanor Piñole. Vida, obra y entorno del pintor*, Gijón, Trea, 1998 (1964), p. 102.

*certamen como lamentable que a él no hayan acudido artistas meritísimos, que podían exponer obras de indiscutible importancia, coadyuvando á la realización de una iniciativa tan merecedora de aplauso*³⁷⁷.

De entre las obras expuestas, sólo conocemos actualmente un número reducido de ellas, mayormente las que aparecieron reproducidas en el catálogo –en teoría, las mejores-. Si a esto añadimos los nombres de los artistas que participaron, podemos deducir que las tendencias artísticas resultaban de lo más variadas, entre lo más academicista y lo más novedoso. Por todo esto, y teniendo en cuenta la fecha en que se realizó, 1907, concluimos que la estética simbolista estuvo presente en un buen número de obras, aunque no necesariamente mayoritaria; pese a ser afines a este movimiento, en el campo del retrato o del autorretrato algunos artistas preferían optar por dejar una imagen más convencional. Con todo, algunas creaciones interesantes se pudieron ver, como las de Josep Guardiola, Baldomer Gili i Roig, Ramon Llisas, Néstor, Feliu Elias, o Joaquim Renart³⁷⁸. O incluso la portada del catálogo, obra del cartelista Joan Vallhonrat, que participó asimismo en la muestra con otro cuadro.

Pronto fue aclamado como un gran evento al que se tenía que acudir, puesto que además del “*unánime aplauso*” de público y crítica, se vio como “*uno de los mejores actos realizados en pró del arte por este Círculo*”³⁷⁹. De todos los artículos aparecidos, quizás el largo firmado por César Tripet para *La Publicidad*³⁸⁰ fuese el más interesante, al no verlo todo tan positivamente y reseñar puntos negativos de la exposición:

“Aunque sea duro el publicarlo, por higiene artística hay que hacerlo sin rodeos ni contemplaciones de ninguna clase: en dicha exposición abundan las obras decididamente malas; de doscientas expuestas solo podemos tomar en serio unas diez ó doce”.

“[...] en lugar de concentrar sus esfuerzos para resolver en la tela su figura y darle vida y carácter se han preocupado de rodearse de objetos inútiles y vulgares. Los unos al lado de su caballete, los otros con grandes paletas en la mano, y todos destacando en un fondo de decoración teatral de mal gusto”.

³⁷⁷ Cit. en “Exposición de Auto Retratos”, en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 13 enero 1908, p. 54.

³⁷⁸ No podemos dejar de apuntar, como curiosa coincidencia, que algunos de los autorretratos más interesantes en relación al Simbolismo se realizaron en torno a esta fecha.

³⁷⁹ Cit. en “Acta: Barcelona, 31/XII/1907”, en *Círculo Artístico. Actas Juntas Generales. Año 1902 al 1911*. Biblioteca “Joaquim Mir” del Reial Cercle Artístic, Barcelona. Incluso se llegaron a escribir poemas, como los que le dedicaron Pitarrá fill (el soneto *Nosce te ipsum*) y Emili Tintorer (*Visitant la Exposició de Auto-retrats*). Vid. “Documento nº 72/4” y “Documento nº 72/5”, en *Documentación Expo-Cercle Artístic*. Biblioteca “Joaquim Mir” del Reial Cercle Artístic, Barcelona.

³⁸⁰ TRIPET, C., *op. cit.*, pp. 2-3: las siguientes citas son extraídas de este artículo.

“Hay que predicar la guerra santa contra las patums y es deber nuestro, en los periódicos y revistas, secundar á la juventud en esta campaña, diciendo las verdades á tantos embusteros del arte y á tantos monigotes condecorados. Hay que decirles continuamente que lo hacen muy mal.

Además no nos apartaremos jamás de la verdad: LO HACEN MUY MAL”.

Con todo, entraba en detalle y comentaba obras concretas, y ahí se mostraba un poco más optimista. De las diez o doce que salvaría según su autor, curiosamente bastantes presentaban vinculaciones con el Simbolismo, caso del autorretrato de Elias (*“su obra es sobria de color y está bien pintada además en ella están bien retratados el carácter y la expresión del culto caricaturista decorador que todos conocemos. Es un buen auto-retrato”*); Gili i Roig (*“no amamos estos retratos á base simbolismos realistas, a pesar de todo, la pintura de Gili y Roig es discretamente artística, aunque le quisiéramos ver menos enfadado, así como hubiésemos celebrado, poder admirar el rostro de la deliciosa máscara-musa”*); Egozcue (*“su auto-retrato nos ha llamado la atención por que en él vemos cierta intención y bastante carácter”*); o Apeles Mestres (*“[...] su auto-retrato hubiera sido más propio, si lo hubiese tratado con sus habituales maneras de dibujo, sin querer hacer por un momento: jugend stil”*).

Mención aparte son el autorretrato de Néstor (al que considera la mejor obra de pintura de la exposición) y el de Guardiola (cuyos resultados mediocres le invitan a tomarlo a broma), que representan la cara y cruz de la asimilación y recepción de tendencias simbolistas foráneas en el autorretrato por parte de la crítica.

CAPÍTULO III

INTERRELACIONES ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y LA PINTURA: LA INCIDENCIA DE LA FOTOGRAFÍA EN EL (AUTO) RETRATO

La aparición de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX supuso un revulsivo cuya influencia se dejó sentir en diferentes aspectos de aquella sociedad, y por supuesto, el arte fue uno de los más afectados, fundamentalmente por los nuevos modos de ver que proporcionó el invento recién nacido. Aunque es cierto que el arte en general y, ya en concreto, el simbolista, se interesó por la fotografía, su acercamiento difirió bastante del que pudiera haberse realizado desde otros movimientos. Entre sus motivos estaba el deseo de contaminarse, de interrelación, del mismo modo que Baudelaire había formulado su teoría de las correspondencias. Así, si el Simbolismo buscó afinidades o nuevas fuentes de inspiración en la literatura o en la pintura de otros períodos, para así hallar nuevos métodos de expresión o buscar las raíces primigenias de la creación, lo mismo sucedió con las posibilidades que le brindaba la fotografía. Es por ello que nos centraremos específicamente en ella.

Estudiaremos la relación simbiótica que se estableció desde un primer momento entre fotografía y pintura, en especial en el género del retrato, para finalmente centrarnos en el Simbolismo. En esta época tuvo lugar el primer movimiento fotográfico de entidad, el Pictorialismo, aunque los propios pintores simbolistas ofrecieron un acercamiento *sui generis* a este medio, que influyó igualmente en la concepción del (auto) retrato en este *fin-de-siglo*.

III. 1 Entre el arte y la ciencia: la fotografía en el siglo XIX

III. 1. 1 La rival de la pintura

Casi 200 años después de su aparición, es difícil calibrar el impacto que supuso el invento de la fotografía en la naciente sociedad capitalista. Infinitud de artículos,

escritos y reflexiones aparecieron desde el primer momento, en los que cabía desde la evidente sorpresa y fascinación hasta la desconfianza y el menosprecio. Hija de la Revolución Industrial, algunos la vieron como una confirmación más de los avances en el mundo de la ciencia y de la técnica, cuya evolución posterior le permitiría absorber de forma rauda multitud de cambios e innovaciones. Nunca nada de lo creado hasta entonces por la humanidad había alcanzado tal grado de fidelidad a la hora de atrapar la realidad, una plasmación que se caracterizaba, además, por su objetividad, ya que no era la mano del hombre la que dejaba allá su huella sino el “*pincel de la naturaleza*”³⁸¹. De esta forma, la fotografía se convirtió en una herramienta clave para el conocimiento: permitía estudiar el mundo que nos rodeaba gracias a su poder descriptivo, independientemente del tiempo y el espacio, pues no había que desplazarse y se podía consultar siempre que uno quisiera, cuantas veces quisiera, sabedores de que esa imagen había quedado fijada para siempre en un soporte. Durante el siglo XIX, la relación visión-conocimiento-verdad era la habitual, de manera que la fotografía, percibida como un ojo, podía ayudar enormemente a ello, pues daba una imagen nítida y detallada³⁸². Así pues, la fotografía pasó a ser una demostración más de la fe que había que tener en el progreso.

Indudablemente, la relación de la fotografía respecto a la realidad había de tener alguna repercusión en un mundo del arte que aún supeditaba su principal objetivo en la mimesis de la naturaleza. De hecho, algunos artistas consideraron que, en efecto, la fotografía podía ser de gran utilidad para su trabajo, sirviéndoles en las tareas de documentación o aligerándoles el tiempo previo a la ejecución de la obra definitiva. El crítico –y dibujante– John Ruskin lo vio así al principio, considerando que “*photography is a noble invention, say what they will of it*”³⁸³. Entre los pintores, parece

³⁸¹ BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 26.

³⁸² NICKEL, D. R., “Fotografía e invisibilidad”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 39.

³⁸³ Cit. en MAAS, J., *op. cit.*, p. 190.

que el primero importante que reconoció sus posibilidades fue Delacroix³⁸⁴, mientras que Turner se alegró de su descubrimiento³⁸⁵. Pero no fueron los únicos³⁸⁶.

Sin embargo, esta postura no fue la más habitual por parte de escritores, teóricos y artistas. Su capacidad de ilusionismo casi perfecto hizo que muchos no la vieran como un servicio auxiliar para el artista, sino más bien como una amenaza seria y temieran el fin de la pintura (al menos tal como siempre se había entendido), así como de la función del artista en la sociedad. Así la atacó el escritor Rémy de Gourmont, al decir que había terminado con el trabajo del profesor de dibujo³⁸⁷, mientras que el pintor Paul Delaroche exclamó, tan pronto supo del nuevo invento, “¡la pintura ha muerto, viva la fotografía!”³⁸⁸. Dicha expresión resumía un sentir general por parte de artistas, cuyas respuestas fueron variadas según su talante creador: algunos academicistas, como el mismo Delaroche, se vieron en la necesidad de demostrar que podían ser superiores a la máquina, en un ejercicio de emulación paroxística al que añadieron el color y una interpretación humana; otros se centraron precisamente en la pincelada y el color, elementos ausentes en la fotografía, situación que algunos llevaron a su límite, acercándose a posturas claramente vanguardistas. No sólo las reacciones se demostraron con la superación o búsqueda de alternativas a la hora de pintar, sino que también se escribió al respecto y, en concreto, de los lazos que podían establecerse entre el arte de la pintura y el de la fotografía... porque ¿la fotografía era un arte? La rivalidad e influjos entre ambas fue un tema candente en los foros artísticos y culturales de la Europa de la segunda mitad del siglo XIX.

Su naturaleza híbrida, entre la ciencia, la técnica y el arte ha provocado que tradicionalmente haya sido estudiada desde estos puntos de vista³⁸⁹. Precisamente, esta situación intermedia llevó a más de uno a negarle su naturaleza artística por esa

³⁸⁴ Entre otros que lo han reconocido, podemos citar a CHILDS, E. C., “La fotografía como fuente de inspiración”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 31; y HOOGHE, A. d’, “Peintres et photographes, peintres-photographes: la voie ouverte par Delacroix”, en HOOGHE, A. d’ (dir.), *Autour du Symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe siècle*, Amberes-Bruselas, Fonds Mercator (Bozar Books)-Palais des Beaux-Arts, 2004, p. 77.

³⁸⁵ “*I am glad I have had my day*”, parece que exclamó cuando se le mostró un daguerrotipo. MAAS, J., *op. cit.*, p. 190.

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 190-191: aquí se proporcionan otros nombres de artistas victorianos que celebraron el descubrimiento.

³⁸⁷ SALÉ, M.-P., “Le Livre des Masques: ‘Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, c’est ce que je vois’”, en *Masques. De Carpeaux à Picasso*, París, Musée d’Orsay-Hazan, 2008, p. 140.

³⁸⁸ *Cit.* en POHLMANN, U., “¿Un arte nuevo? ¿Una naturaleza distinta!”, en *Exitbook*, n° 30: “Pictorialismo/ Pictorialism”, mayo-julio 2008, p. 24. También se comenta en PUIG, A., *op. cit.*, p. 290

³⁸⁹ Así se ha reconocido en más de una ocasión, por ejemplo en HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 17.

ausencia de intervención humana. De hecho, muchos le achacaron precisamente que fuera simplemente una técnica y no un acto creativo, que proporcionaba una copia burda de la realidad donde el factor de la imaginación e interpretación del artista brillaban por su ausencia. Desde la prensa, se lanzaron voces de alerta respecto al abuso al que podía caerse por parte de artistas. Así, en 1856 *The Art Journal* advertía de que la fotografía “*has its uses - we fear we see its evils, or abuses, in the way in which some of our artists employ the photographic copy of nature instead of looking at nature with their own eyes*”³⁹⁰. Es la misma postura sostenida por Baudelaire, quien la valoró como una simple ayuda para el pintor, si bien denunció que su dependencia excesiva podía conducir a un empobrecimiento del arte, al limitarlo a la pura transcripción de la realidad, motivo que la llevó a considerar como terreno idóneo para artistas sin talento o perezosos, que simplemente se dedicaban a tal cometido descriptivo³⁹¹.

En efecto, la imagen obtenida con una cámara fotográfica fue vista como una imagen mecánica, industrial, superficial e impersonal –por no hablar de la posibilidad de su reproducción seriada–, elementos que la diferenciaban de la pintada por un ser humano, donde lo real se podía alterar a voluntad del creador. La naturaleza diferente entre el acto de pintar y fotografiar era perceptible en expresiones populares como “tomar una foto” o “hacer un cuadro”, como bien ha remarcado el especialista Alain d’Hooghe:

*“On ‘prend’ une photo, alors que l’on ‘fait’ une peinture. Toute la différence entre ces deux formes d’expression tient en quelque sorte dans cette nuance essentielle. Si l’on s’en tient à ce qui la rend spécifique, l’écriture photographique est soumise à des contraintes qui n’ont rien à voir avec celles des arts plastiques ou graphiques. Elle est avant tout strictement tributaire du réel: ce qui n’est pas là, devant les yeux de l’opérateur, ne peut être photographié. Impossible par exemple de photographier de mémoire ou en combinant des éléments vus séparément”*³⁹².

Así pues, esta superficialidad e impersonalidad de la fotografía hizo que muchos la consideraran inferior respecto a la pintura. Como había sucedido siglos antes con ésta, los artistas del nuevo medio se rebelaron contra esta situación y lucharon por un reconocimiento superior. Parece que no sólo obedeció a planteamientos puramente

³⁹⁰ Cit. en MAAS, J., *op. cit.*, p. 190.

³⁹¹ CHILDS, E. C. (2000a), *op. cit.*, p. 30.

³⁹² HOOGHE, A. d’, “Une histoire de malentendus”, en HOOGHE, A. d’ (dir.), *Autour du Symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe siècle*, Amberes-Bruselas, Fonds Mercator (Bozar Books)-Palais des Beaux-Arts, 2004, p. 15.

intelectuales, sino también pecuniarios: como indica Christel Mahieu, los procedimientos de reproducción mecánica –entre ellos la fotografía- estaban sometidos por entonces a pagar unas tasas y de ahí esa lucha por su reconocimiento como obra de arte para evitarlo³⁹³. Fuese como fuese, los fotógrafos iniciaron el camino de las reivindicaciones, para que su labor fuera considerada tan artística como podía serlo un cuadro. Y ahí es donde la pintura se convirtió en su modelo, a su pesar o no.

Para legitimarse, se constituyeron en sociedades que imitaban la razón de ser y funcionamiento de las Academias de Bellas Artes. De entre todas ellas, la Société Française de Photographie de París (1851, aunque originariamente con el nombre de Société Héliographique) y la Royal Photographic Society de Londres (1853) –aún en funcionamiento-, fueron las más antiguas, ya anunciadas pocos años antes por agrupaciones más informales como el primer Photographic Club de Londres en 1847. De hecho, cuando éste se constituyó, un número importante de sus miembros fundadores eran pintores³⁹⁴. Así mismo, muchos de los que acabaron siendo fotógrafos, incluso algunos de los más reputados como Daguerre, Nadar, Hill o Rejlander, habían iniciado su carrera como pintores o litógrafos, reconvirtiéndose al nuevo invento donde vieron la posibilidad de vivir de ello e incluso triunfar. Y al provenir del campo de la pintura, importaron modos de hacer propios de este campo, perceptible en el tratamiento de los diferentes temas, como el paisaje, la naturaleza muerta o la escena de género. Aunque sin lugar a dudas, el tema estrella de la fotografía fue el retrato.

III. 1. 2 La democratización del género:

la evolución del retrato fotográfico en Europa

*“Que a la máquina de fotografiar se la llamara también máquina de retratar explica suficientemente la preferencia de este objetivo por encima de otros intereses, de otras obsesiones”*³⁹⁵. Efectivamente, desde sus albores la fotografía se asoció inmediatamente con este género, que acaparó casi la totalidad de los temas tratados. Se estima que entre 1839, fecha de la aparición del daguerrotipo, y su desaparición a

³⁹³ MAHIEU, C., “Le portrait de Marguerite Landuyt par Fernand Khnopff (1896). Une analyse de l’art du portrait chez le grand artiste symboliste”, en *Memoires. La Lettre mensuelle*: <http://www.art-memoires.com/lmter/14042/41cmknopff.htm>. Consultado el 9 febrero 2005.

³⁹⁴ MAAS, J., *op. cit.*, p. 191.

³⁹⁵ ALTAIO, V., “El retrato: De la fijación a la disolución pasando por la reproducción”, en *Retratos. Fotografía española 1848-1995*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1996, p. 48. Así también lo reconoce GARCÍA, M^a de los S., “Capítulo 3: Expansión y profesionalización”, en SOUGEZ, M.-L. (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 69 y ss.

finales de los años 50 del siglo XIX, el 90% de obras eran retratos³⁹⁶. Es por ello que, a partir de este momento, cuando hablemos de fotografía lo estaremos haciendo del retrato fotográfico, entendidos casi sinónimos por la inercia de este fenómeno. Las causas de este crecimiento espectacular son diversas, y son tanto de índole social como artístico o técnico, inherentes a la naturaleza del propio medio fotográfico.

III. 1. 2. a Causas de su crecimiento

Como hemos indicado anteriormente, desde un principio lo que más se valoró de la fotografía era su capacidad de copia fiel de la realidad; por su parte, el elemento identificador del retrato había sido siempre su poder mimético. Así pues, estaban predestinados a unirse, y no fue más que cuestión de poco tiempo para que la capacidad de la primera se pusiera al servicio de la necesidad del segundo y naciera así el “retrato fotográfico” y resultara un gran éxito.

Además de este factor de base, hay otro fundamental, más social y humano, y que se ha señalado para comprender el auge del retrato en la fotografía. Como explicamos en el capítulo anterior referente a los nuevos clientes, los cambios históricos permitieron una mayor democratización del arte, y en consecuencia, del cultivo del retrato. Tras el derroque del Antiguo Régimen, el individuo hubo de resituarse y buscar su propia identidad individual –más allá de la pertenencia a una clase social- y su relación con los otros. Desde la época romántica, el culto al yo fue en aumento, así como la emotividad de los lazos de unión entre las personas, ya fueran familiares, por amistad o amor. De ahí que fuera normal la proliferación de retratos, tanto como respuesta a la vanidad y al deseo innato de verse el rostro, de tener una imagen propia, como por poseer alguna de la gente querida que, en ocasiones, se encontraba en lugares distantes. Tal como profetizó François Arago en su discurso ante la Academia de Ciencias de París en 1839, la fotografía iba a democratizar el arte³⁹⁷. Y, en efecto, el retrato realizado mediante el nuevo invento pudo responder a la creciente demanda y estar al alcance de cualquiera y no ser ya el privilegio de unos pocos: por lo general, resultaba más barato que el pintado, y de ahí su extensión a mayores capas de la

³⁹⁶ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 29.

³⁹⁷ CID, C., “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, en *Liño. Revista del Departamento de arte-Universidad de Oviedo*, año V, nº 5, 1985, p. 200.

sociedad, conduciendo a una masificación final³⁹⁸. Además, estaba el detalle de que la imagen capturada resultaba mucho más fidedigna que cualquier retrato pintado y por su reducido tamaño era más manejable y podía ser integrada en un álbum con otras reproducciones; todo ello muy del agrado popular, por lo que a veces se antepuso tener un retrato fotográfico a uno pintado³⁹⁹. Así pues, “*retratarse a la fotografía*”, tal como se decía en la época, se convirtió en un auténtico rito social⁴⁰⁰. Paradigma de esa admiración son las siguientes palabras que la poetisa Elizabeth Barrett Browning escribió en 1843 a una amiga:

*“My dearest Miss Mitford, do you know anything about that wonderful invention of the day, called the Daguerreotype? –that is, have you seen any portraits produced by means of it? [...] And several of these wonderful portraits, like engravings –only exquisite and delicate beyond the work of graver- have I seen lately- longing to have such a memorial of every being dear to me in the world. It is not merely the likeness which is precious in such cases –but the association, and the sense of nearness involved in the thing, the fact of the very shadow of the person lying there fixed for ever! It is the very sanctification of portraits I think –and it is not at all monstrous in me to say what my brothers cry out against so vehemently..., that I would rather have such a memorial of one I dearly loved, than the noblest Artist’s work ever produced. I do not say so in respect (or disrespect) of Art, but for Love’s sake [...]”*⁴⁰¹.

Así pues, la demanda de retratos hechos mediante este medio fue al alza, y de ahí que muchos pintores, conscientes de este sentimiento de importancia y reconocimiento social que cada uno quería, se dedicaran temporal o eventualmente a la fotografía, o lo combinaran, puesto que les ofrecía un buen modo de subsistencia.

Esta “retratomanía fotográfica” fue posible por motivos técnicos, que permitieron una mayor rapidez y facilidad en la obtención de un retrato. A esto habría que añadir su posibilidad de reproducción mecanizada en serie –no con el daguerrotipo pero sí con la fotografía-, que le facultaba a reproducir más de una copia por original.

³⁹⁸ Parece que al principio sólo podían acceder al retrato fotográfico las clases medias de la burguesía, que no podían poseer tan fácilmente el aún más caro retrato pictórico. HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 33.

³⁹⁹ “*El retrato fotográfico se asienta como el nuevo motor de la memoria familiar y, gracias a su reducido y uniforme tamaño, se puede agrupar en álbumes, [...]*”; “*Con la irrupción de la fotografía, arte y tecnología convergen en la cultura de masas*”. RUBIO, J. C., “Retrato y Paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid”, en *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, pp. 22 y 23.

⁴⁰⁰ FERRER, L., “La imatge de les famílies camperoles. Anar a cal fotogràf”, en SALA, T.-M.-ROIGÉ, X. (dirs.), *Álbum. Imatges de la família en l’art*, Girona, Museu d’art de Girona, 2004, p. 98.

⁴⁰¹ Cit. en HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 11.

La consecuencia fue un abaratamiento de los costes de producción, pero también que se estableciera una diferencia social y de nivel adquisitivo, entre el retrato pintado (alta) y el fotográfico (baja)⁴⁰²; apreciación económica que, obviamente, condicionó la percepción que la crítica artística tuvo hacia ambos medios durante mucho tiempo.

III. 1. 2. b El desprecio del mundo del arte hacia el nuevo retrato

En esta valoración a la baja intervinieron diversos factores. En el apartado anterior, señalábamos unos cuantos, entre ellos el ofrecer una copia tal cual de la realidad, sin intervención del ser humano (Baudelaire). Si a ese menosprecio hacia el realismo inherente a la cámara añadimos al que habitualmente había padecido el género del retrato por su carácter mimético, nos encontraremos que, fácilmente, el retrato fotográfico fuera doblemente ninguneado y considerado el *súmmum* de ausencia de creatividad⁴⁰³.

Además de esta causa de definición del término, hubo otro elemento no muy del agrado para su apreciación: su carácter comercial. El elevado número de retratos fotográficos aparecidos en el siglo XIX fue igualmente otra causa para ganarse el desdén de los teóricos. No sólo sucedió con los retratos pintados, como ya vimos en el capítulo anterior, sino que ambos compartieron ese proceso de inflación = devaluación crítica. La divulgación seriada y masiva del retrato fotográfico condujo a un replanteamiento de su papel simbólico y el riesgo que conllevaba esta industrialización de la imagen a convertir el género en una simple representación de alguien con rasgos individuales, sin relevancia⁴⁰⁴. Se le criticaba al nuevo invento su superabundancia, con el consiguiente peligro de provocar insensibilidad a la importancia social y sentimental que habitualmente había poseído el retrato.

Así pues, entre otros historiadores, Francastel es uno de los que ha reconocido que, si bien se produjo una gran profusión de retratos entonces, ésta no vino acompañada de renovación, sino de puro mimetismo de los procedimientos más rancios procedentes de la pintura, lo que desembocó en un inmovilismo y estancamiento del

⁴⁰² Y decimos en general, porque obviamente pronto se estableció también una especie de *star system* en el mundo de los fotógrafos, y algunos de ellos llegaron a ser más reputados que incluso algunos artistas mediocres... aunque fueran pintores.

⁴⁰³ “[...] *photography has been promoted chiefly as a neutral tool of exact reproduction. And this had led to the devaluation of the photograph as an aesthetic object very much on the same line as the portrait itself had earlier been devalued*”. WOODALL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 120.

⁴⁰⁴ En fecha tan temprana como 1852, se publicaba *Pierre o las ambigüedades*, de Herman Melville, donde su protagonista se lamentaba precisamente de la repetición estandarizada que implicaba el nuevo medio. SORLIN, P., *op. cit.*, pp. 8 y 19.

género⁴⁰⁵. Este préstamo de recursos fue, precisamente, otro de los puntos por los que el retrato fotográfico se vio inferior respecto a su homólogo pictórico.

III. 1. 2. c El espejo pictórico: características principales

De todos los temas, el retrato fue el género que padeció más sus consecuencias⁴⁰⁶. Muchos de los que acabaron siendo fotógrafos tenían una formación de artistas, lo que les influyó a la hora de concebir sus obras en el nuevo medio: ése fue el caso, por ejemplo, del originariamente pintor Oscar Rejlander, quien en sus inicios había sido retratista y que finalmente se pasó a la fotografía. De este modo, el repertorio de poses, de composición⁴⁰⁷ o encuadre, así como los fondos, eran deudores de los modos de trabajo de los retratistas pintores. Tras esta emulación, se ocultaba el deseo de dignificar su trabajo y de conseguir, al menos, un mayor aprecio del que sí gozaba la pintura.

En esta línea, hay que tener en cuenta la creación de estudios propios, concebidos a la manera de los famosos talleres de artistas, donde la clientela iba a posar e incluso decidir cómo quería aparecer en sus retratos. De hecho, algunos de estos modelos acudían antes a las exposiciones artísticas para fijarse no tanto en las obras por su valor intrínseco, sino para extraer ideas de cara a su propio retrato⁴⁰⁸. La idea de la construcción de la imagen de uno se extendió, pues, al retrato fotográfico, que generalizó la disociación entre lo que uno era y la imagen que proyectaba, de forma que el resultado final debía prácticamente más a un contexto social donde el parecer era más importante que el ser; una impostura que podía ser cultural, de clase, etc.,⁴⁰⁹ y que explica, en parte, el envaramiento de este tipo de retrato de galería y su falta de naturalidad⁴¹⁰. Así, el fotógrafo podía aconsejar, pero el cliente era quien indicaba cómo

⁴⁰⁵ FRANCASTEL, P. y G., *op. cit.*, p. 213.

⁴⁰⁶ HOOGHE, A. d' (2004a), *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁷ Antes de 1880, en la época de la cámara trípode y los veinte segundos de exposición, los fotógrafos componían las escenas diciendo a la gente dónde debían colocarse y qué actitud debían adoptar (como en las fotografías de grupo en la actualidad). A veces, construían sus escenas de la vida social con arreglo a las convenciones familiares de la pintura de género, especialmente las de los cuadros holandeses. Vid. BURKE, P. (2001), *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁰⁸ Vid. p. 118 y nota nº 187 de esta tesis.

⁴⁰⁹ "The work of the commercial portrait photographer most obviously promoted and constructed the interest and 'look' of a newly enfranchised middle and upper middle class who flocked to the portrait studios for betrothal, wedding, and family portraits. In this portraiture appearances strictly conformed to current formal fashions and poses were rigidly conventionalized in order to display wealth and position". SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 90.

⁴¹⁰ En el seno de la sociedad burguesa del siglo XIX, la idea de orden y moral se imponía por encima de cualquier otra, de manera que los instintos y toda clase de impulso se reprimían, provocando una serie de

deseaba figurar finalmente: elegía de entre todos los artilugios, tales como falsos fondos y elementos decorativos (columnas, jarrones, paisajes, escritorios..., inspirados en los de los retratos pintados), o incluso la indumentaria y accesorios⁴¹¹.

Por el mismo motivo, la pose era también de suma importancia, tanto que se generalizaron expresiones como “*pose fotográfica*”⁴¹², en alusión a cierta gestualidad estereotipada mirando al objetivo que, en todo caso, una vez más, procedía en su origen del retrato pictórico, y que comportaba una cierta congelación y antinaturalidad, no propias del medio fotográfico. A veces, la pose podía ser más exagerada o dramática, en recuerdo del mundo teatral, cuya influencia también se dejaba notar en la puesta en escena⁴¹³.

La constitución de estos talleres y su proliferación no era sino un indicativo más de la popularización del retrato hecho con cámara, que a punto estuvo de suplantar el papel jugado durante siglos por el pintado. Incluso hoy día se ha apuntado en alguna ocasión que el auge del retrato fotográfico estuvo a punto de desbancar el tradicional retrato pintado⁴¹⁴.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta principios del siglo XX, el retrato fotográfico de estudio experimentó su edad dorada, incluso con nombres consagrados y queridos como el de Nadar⁴¹⁵. No obstante, lo general fue la existencia de un auténtico mercado de comerciantes anónimos, que se supeditó a una serie de pautas convencionales, heredadas de la pintura. Así, había un retrato de cuerpo entero, el más ostentoso; el de tres cuartos, algo más informal; si bien el más habitual fue el de busto, al ser el más económico y cercano⁴¹⁶. Un caso aparte, y del que hablaremos más adelante, fue la importante presencia del retrato póstumo en este circuito comercial.

tensiones que finalmente afloraban en la falta de naturalidad de estos retratos fotográficos. Vid. SERNA, J.-MONERRIS, E. G., “El postín. Fotografía y distinción en el siglo XIX”, en *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX. Fondos de la Colección Juan José Díaz Prosper*, Valencia, MUVIM-Generalitat Valenciana, 2002, pp. 26-61.

⁴¹¹ Era habitual mostrar a los modelos leyendo, señal de cultura. HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, 2001, p. 33.

⁴¹² CID, C., *op. cit.*, p. 200.

⁴¹³ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 45.

⁴¹⁴ HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011, p. 64.

⁴¹⁵ Fue de los pocos fotógrafos que consiguieron salir del anonimato general del medio, al tomarse muy en serio la fotografía como un arte con entidad propia. Los retratos que hizo de personalidades como Baudelaire, provocaron incluso la admiración de artistas tan poco convencionales como Manet. CHILDS, E. C. (2000a), *op. cit.*, p. 31.

⁴¹⁶ FERNÁNDEZ, H., “No es moga més!/¡No se mueva más!” en *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX. Fondos de la Colección Juan José Díaz Prosper*, Valencia, MUVIM-Generalitat Valenciana, 2002, p. 20.

La masificación y estandarización definitivas de estos modos de representación se hizo realidad con la aparición de la tarjeta de visita, la *carte de visite*⁴¹⁷, patentada por el fotógrafo francés André Adolphe Eugène Disdéri en 1854. Con ella, la industrialización, la multiplicidad y la publicidad del retrato humano alcanzaron niveles de visibilidad nunca vistos en la historia. Como ha sostenido Juan Naranjo, una de las aportaciones de la tarjeta de visita “*fue facilitar el paso de la imagen privada a la pública*”⁴¹⁸; y de ahí que, con ella, pronto se diesen los primeros casos de fama y notoriedad de personajes⁴¹⁹, a los que por primera vez se les podía asociar con un rostro, ya que dichas tarjetas se pusieron de moda y se comercializaban, habiendo quien las coleccionaba como el joven Degas⁴²⁰. De hecho, incluso para aquellas elites reticentes al retrato fotográfico, por carecer éste del prestigio del retrato pintado, de su escala, o por ser demasiado democrático y barato, la *carte de visite* resultaba curiosa y entretenida, por su falta de pretensiones.

Ante esta popularidad, incluso los reyes de diferentes naciones europeas accedieron a ser fotografiados a través del objetivo de una cámara, en un intento de acercamiento al pueblo, al emplear sus medios habituales de representación y considerar que no podían obviar un fenómeno social considerable⁴²¹. Pese a la pretensión de modernidad encerrada en su uso, la deuda con recursos procedentes del retrato pictórico monárquico



Alphonse BERTILLON, Portrait parlé *del autor*
Archives de la Préfecture de la Police, París

⁴¹⁷ Se le puede considerar en cierta manera un precedente del actual “fotomatón”.

⁴¹⁸ NARANJO, J., “El impacto de la fotografía en la sociedad española del siglo XIX”, en *La fotografía en España en el siglo XIX*, Barcelona, Fundación “la Caixa”, 2003, p. 21.

⁴¹⁹ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 19.

⁴²⁰ CHILDS, E. C., “Las costumbres de la mirada: Degas, fotografía y modos de visión”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 77.

⁴²¹ Algunos de ellos, como la reina Victoria y el príncipe Alberto, mostraron un interés inusitado por el nuevo medio, más allá de las necesidades protocolarias. *Vid.* MAAS, J., *op. cit.*, p. 195.

más rancio no hizo sino acentuar más bien la distancia entre monarquía y ciudadanía⁴²².

A pesar de este conservadurismo y de las limitaciones impuestas al género, hubo intentos de “modernizar”, aun sutilmente, este retrato fotográfico de estudio. Así, por ejemplo, parece que hacia 1890 la firma alemana Graf empezó a eliminar los detalles de los telones de fondo y dotó a las figuras de una calidad más pictórica y difusa⁴²³. En otros casos, se intentó ir más lejos y proponer alternativas, dando más preponderancia al individuo y su catadura moral, mediante el análisis psicológico a través de la iluminación, la nitidez de la imagen y la gradación de planos; o si no, en lo que se ha venido en llamar “antirretratos”, “*un subgénero en el que se rompía con la idea de que el retrato debía ser una fiel representación de los rasgos físicos, especialmente del rostro, [...] [con una] ruptura [que] se producía de muy diversas maneras, a menudo procediendo a la ocultación parcial o total de los rasgos del rostro, [...]*”⁴²⁴. En esta misma línea, habría que situar otro tipo de retratos parciales, a partir de fragmentos del cuerpo de los retratados: de la importante colección de fotografías que atesoró el pintor Manuel Castellano, destacaba “[...] *toda una serie de retratos en los que el personaje fotografiado sólo se muestra en sinécdoque, como por ejemplo las manos de un cirujano, los ojos del fotógrafo Eusebio Juliá o las manos del pintor José Madrazo*”⁴²⁵. Estos hallazgos o enfoques fueron paralelos o coincidentes con algunas de las búsquedas que efectuaban por entonces (o efectuarían) artistas simbolistas.

De hecho, junto a este retrato más comercial y/o artístico, realizado en galerías o de forma ambulante -en un nivel más popular y humilde-, existía otro tipo de retrato más utilitario que obedecía a la obsesión decimonónica por la clasificación y la taxonomía. En algunos casos, no difería demasiado de la fotografía que hemos visto hasta ahora, por su afán por el realismo, e incluso fue aprovechada para la concepción de algunos retratos fotográficos y pictóricos.

Si bien volveremos a este tipo de retrato en un apartado posterior de este mismo capítulo, así como a otros de esta tesis, podemos apuntar brevemente algunos de sus rasgos. La lista de intereses era considerablemente amplia, aunque en primer lugar estaba la ciencia y la necesidad de profundizar en el conocimiento del ser humano: se

⁴²² Entre otros que lo han señalado, podemos recordar: HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 13; y SERNA, J.-MONERRIS, E. G^o, *op. cit.*, p. 53.

⁴²³ SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 90.

⁴²⁴ De ambas se habla en CABREJAS, M^a C., “El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX”, en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, EDINUM (Ediciones de la Universidad de Murcia), 2009 (2008) (formato digital), s.p.

⁴²⁵ NARANJO, J. (2006), *op. cit.*, pp. 38-39.

confiaba en la fotografía por su poder descriptivo y objetivo de la realidad, lo cual permitía su investigación y documentación. De ahí que disciplinas como la fisonomía, la frenología o la psicología, en relación con la mente, resultaban fundamentales a la busca de su reflejo en el rostro y el físico de las personas. Esto es lo que llevó a la aparición de una fotografía psicológica, etnológica o antropológica, en el estudio comparativo de culturas y razas⁴²⁶. Evidentemente, los resultados anteriores podían tener una gran utilidad de cara a fijar tipos sociales (clasificar criminales, por ejemplo) y, en consecuencia, se convirtió igualmente en una herramienta fundamental en aras de la justicia y de la policía. La culminación de todo ello fue, probablemente, la creación del llamado *portrait parlé* por Alphonse Bertillon⁴²⁷. Antropólogo fisionomista, entró al servicio de la policía de París en 1879. Para poder ejercer un mayor control social, en 1883 aportó el sistema de *bertillonage*: basado en un sencillo sistema de tarjetas, éstas constaban de informaciones físicas de los sujetos sospechosos, incluyendo una fotografía de frente y otra de perfil, e incluso la toma de las huellas dactilares a partir de 1892. Posteriormente, este sistema se extendió al resto de la población, y se convirtió en el precedente de los actuales documentos de identidad⁴²⁸.

III. 1. 3 La sombra de la pintura:

la fotografía y su impacto en el (auto) retrato pictórico europeo⁴²⁹

III. 1. 3. a Una práctica mal vista: el uso de la fotografía en la pintura

Si hasta ahora hemos visto el desarrollo que experimentó el retrato fotográfico en el siglo XIX, así como sus características deudoras de la pintura, ahora procederemos al camino inverso y veremos cómo en la dirección opuesta, la pintura y, en concreto, el retrato del mismo período, experimentó su impacto relevante⁴³⁰. “*La fotografía ha*

⁴²⁶ En una sociedad colonialista y cada vez más interesada en la ciencia y en el concepto de evolución, la fotografía ayudó al desarrollo no sólo de lo exótico, sino también del naciente racismo, para demostrar la superioridad de la raza anglosajona o teutona. Vid. HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 91.

⁴²⁷ *Ibidem*, pp. 105-106.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 105. Por otro lado, paralelamente en Cataluña, sabemos que para la *Exposición Universal* de Barcelona de 1888, Rafel Areñas hizo fotografías de carnet para acceder al recinto ferial. Vid. NARANJO, M., “La fotografía modernista”, en FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, vol. III: “Pintura i dibuix”, Barcelona, L’Isard, 2003, p. 121.

⁴²⁹ Se trata de un tema que está despertando cada vez mayor interés, como demuestran exposiciones y publicaciones como *Seduïts per l’art. Passat i present de la fotografia* (CaixaForum Barcelona, 22 febrero-19 mayo 2013) o FONT-RÉAULX, D. de, *Painting and Photography 1839-1914*, París, Flammarion, 2012, respectivamente, por sólo citar un par de ejemplos.

⁴³⁰ En el año 2006, la historiadora C. M. SOUSSLOFF sostenía que la historia del retrato aún permanecía bastante incompleta porque aún no se había profundizado en la relación con la fotografía y otros medios, más allá de la pintura. Vid. SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 84.

*influido más que ningún otro medio en la percepción artística del siglo XIX*⁴³¹, sostiene la historiadora Ulrich Pohlman y, efectivamente, la pintura fue la que soportó más sus consecuencias.

A pesar de ello, y de que aún hoy se discute sobre si aquella relación tan íntima entre fotografía y pintura fue de empobrecimiento o enriquecimiento mutuos, la verdad es que en su época se vaticinó que la aparición del nuevo invento significaría el fin del retrato. Así, en la década de 1880 Jacob Burckhardt se atrevió a calificar el retrato de género “*en voi d’extinction*”, considerando que se hallaba en una fase finiquitada⁴³². Posteriormente, estudiosos como Francastel –al que ya hemos mencionado en el apartado anterior-, John Berger, Heather McPherson o Roy Strong⁴³³, entre otros, consideraron que en el siglo XIX el retrato pictórico inició un declive propiciado por, entre otros motivos, la contaminación de los modos fotográficos⁴³⁴.

Lo que sí es irrefutable es que la aparición de la fotografía significó el trasvase de muchos pintores al nuevo medio, si no del todo sí al menos como una solución temporal, retocando o coloreando fotografías⁴³⁵; así como el fin de ciertas prácticas, tal y como se habían llevado a cabo hasta entonces: ése fue el caso de los retratistas miniaturistas, muchos de los cuales se tuvieron que reconvertir⁴³⁶ (por ejemplo, Rejlander).

No obstante, no todos los pintores se pasaron al otro lado, aunque se intuye que, de los que se quedaron, muchos recurrieron a la fotografía, un número más elevado de lo que pudiera imaginarse en un principio (por ejemplo, retratistas como Ingres, Degas...). Algunos de ellos lo reconocieron, como el ya mencionado Delacroix o Rossetti, quienes consideraban la fotografía como un aliado y no como un enemigo. Pero la gran mayoría, o lo negaron o simplemente no se pronunciaron, en una postura bastante ambigua. Finalmente, otros que se mostraron reticentes en sus inicios, como Millais, acabaron cediendo a su uso a la hora de pintar retratos –animado en su caso por la misma reina Victoria-. Precisamente, según nos cuenta la ilustradora Beatrix Potter, a

⁴³¹ POHLMANN, U. (2008), *op. cit.*, p. 24.

⁴³² BEYER, A., *op. cit.*, p. 16.

⁴³³ Este último alude a un estancamiento de fórmulas en el campo de la retratística por culpa de la fotografía, cosa que no sucedió en otros géneros durante la época victoriana. STRONG, R., *op. cit.*, p. 27.

⁴³⁴ BERGER, J., *op. cit.*, p. 19.

⁴³⁵ Ése fue el caso del pintor Ford Madox Brown. Por otra parte, el 19 de junio de 1858 apareció en la revista británica *Punch* un dibujo muy ilustrativo de la situación de algunos pintores realizando dichas tareas en los estudios de los fotógrafos. Para todo ello, *vid.* MAAS, J., *op. cit.*, p. 190.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 199; y LÓPEZ, P., *Historia de la fotografía en España*, Barcelona-Madrid, Lunberg, 1997, p. 52.

modo de defensa parece que en 1884 Millais llegó a exclamar: “*all artists use photographs now*”⁴³⁷, confirmando la sospecha de muchos.

Los que criticaron su uso, conscientes de que estaba mal visto, se mantuvieron en la misma línea que Baudelaire, es decir: podía ser señal de artista mediocre. De hecho, el excesivo virtuosismo en el realismo descriptivo de algunos pintores, como en el de los prerrafaelitas ingleses, les ocasionó ser sospechosos de su abuso⁴³⁸. Y por este mismo motivo, algunos artistas, tan pronto vieron que los retratistas fotógrafos tomaban prestados elementos de la pintura, intentaron rehuir de esos mismos efectos para evitar tal asociación⁴³⁹.

III. 1. 3. b Una nueva herramienta para el retratista

En los talleres de muchos pintores del siglo XIX se han encontrado auténticos archivos fotográficos, que nos alertan de la necesidad de estudiar el *modus operandi* del artista decimonónico, de un modo distinto al mantenido hasta ahora por parte de la historia del arte. Dichos espacios recordaban a veces a las antiguas “cámaras de maravillas”, y allá podía haber de todo, desde fotografías utilitarias hasta aquellas realizadas por el mismo artista. De entre las primeras, de uso más documental o científico, principalmente se conseguían a través del floreciente mercado dedicado a ello, esto es, de reproducciones de obras de arte, desnudos académicos, plantas, paisajes y otras razas y culturas –fotografía de tipo etnográfico o antropológico-, o incluso tarjetas de visita. Con todo, a finales del siglo XIX, muchos artistas comenzaron a disponer de un cuarto oscuro y de una cámara, para realizar de forma personal sus propias fotografías y empezar así a dejar de depender del comercio de venta de fotografías⁴⁴⁰.

Entre las ejecutadas por el mismo artista, había las de carácter privado, que se circunscribían a su ámbito doméstico, pero también aquellas que documentaban su modo de trabajar (utensilios, modelos, estadios de consecución de una obra, control del catálogo de la propia obra, etc.). Así mismo, habría que incluir aquí aquellos (auto)

⁴³⁷ Cit. en MAAS, J., *ibidem*, p. 195.

⁴³⁸ La inevitable sospecha venía propiciada porque el principio de reproducción fiel de la naturaleza de los prerrafaelitas, en que se daba igual de importancia a todos los detalles, encajaba con la objetividad que proporcionaba la cámara fotográfica. En su defensa, tuvo que salir Ruskin. *Ibidem*, p. 192.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 202.

⁴⁴⁰ Sobre este mercado de venta de fotografías, *vid.* POHLMANN, U., “La otra naturaleza o los arsenales de la memoria: la fotografía como ayuda para el estudio, 1850-1900”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 48-59.

retratos fotográficos o postales realizadas a partir de pinturas propias, para su comercialización: ambas obedecían a un incipiente programa de promoción del artista y de su obra en el siglo XIX, en ocasiones próxima al narcisismo y que, a veces, podía desembocar en la fama⁴⁴¹. Por lo tanto, el resultado final de todo ello era una visión fragmentada, muy en consonancia con el naciente ritmo acelerado que empezaba a imponer la nueva sociedad industrial, y cuyas consecuencias a veces resonaban en los cuadros finales de estos pintores.

De la misma forma que en el pasado el espejo y la cámara oscura habían sido herramientas fundamentales de trabajo para el artista, ahora la fotografía se convirtió en el nuevo medio auxiliar para el pintor⁴⁴²; incluso existieron artilugios intermedios entre la tradición y la modernidad, como el llamado *photo-peinture*, híbrido de cámara fotográfica y linterna mágica, inventado a mediados de la década de 1850, que se empleó fundamentalmente a la hora de retratar⁴⁴³. Era común también que los artistas pintasen retratos pictóricos a partir de retratos fotográficos previos⁴⁴⁴: así, el papel que durante siglos había desempeñado el grabado como base para la pintura⁴⁴⁵ fue sustituido, paulatinamente, por el invento decimonónico, gracias a la posibilidad de obtener diversas copias a partir de un mismo negativo.

III. 1. 3. c Usos y consecuencias de la fotografía en el retrato pictórico

Las razones por las que los retratistas recurrieron a la fotografía fueron muy diversas, entre ellas aligerar las sesiones de pose, para que todo fuera más cómodo para el modelo. Pero también por el motivo contrario, pues con frecuencia se daba el caso de que sus modelos se encontraran lejos del hogar; o que incluso se tratara de retratos póstumos. Otro motivo fue que la fotografía permitía capturar, de forma perdurable y más definida, aquellos detalles que a simple vista podían haber pasado desapercibidos al ojo humano. Junto con esta información más gráfica, la fotografía aportó igualmente al

⁴⁴¹ Gracias a esta industria de distribución masiva de reproducciones fotográficas, algunos artistas llegaron a ser populares entre el público o, al menos, algunas de sus pinturas. De hecho, algunos de ellos casi obtenían más beneficios de este modo que mediante la obra pictórica original, permitiéndoles llevar en consecuencia en algunos casos un nivel de vida casi de lujo, impensable en siglos anteriores. Es el caso, por ejemplo, del pintor William Powell Frith. Vid. MAAS, J., *op. cit.*, p. 208. Igualmente, se menciona el tema de esta fama en CHILDS, E. C. (2000a), *op. cit.*, p. 34.

⁴⁴² POHLMANN, U. (2008), *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴³ POHLMANN, U. (2000), *op. cit.*, p. 55.

⁴⁴⁴ WARNER, M., “Retratos sobre el retrato”, en ALARCÓ, P.-WARNER, M. (eds.), *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2007, p. 22.

⁴⁴⁵ FRANCASTEL, P. y G., *op. cit.*, p. 151.

retrato pictórico nuevos encuadres o todo un repertorio gestual y de expresiones⁴⁴⁶, gracias a que el nuevo medio era capaz de fragmentar y congelar el tiempo y el movimiento⁴⁴⁷ de una manera como nunca se había hecho. De esta forma, al combinar estos elementos, muchas de las nuevas efigies daban el aspecto de instantánea: esto es lo que pasa con algunos retratos de Sargent o Degas, por ejemplo, si bien cada uno de un modo diferente.

Sargent ejemplificó un tipo de retratística muy en boga en el *fin-de-siglo*, que interiorizaba en cierta forma los modos de hacer del retrato fotográfico y los importaba a la pintura, dando lugar a un producto mixto siempre a favor de la segunda (de ahí la necesidad de los grandes formatos y de una técnica rica, prestada de la tradición pictórica). Pintores como Sargent o Boldini pusieron de moda un tipo de retrato elegante pero “rápido”, cuya principal cualidad radicaba en una pincelada ágil, que transmitía a la perfección la sensación de fugacidad, la sensación de que el pintor había sabido capturar “*cette apparence qui a été nous, à une seconde de notre vie*”⁴⁴⁸, como si hubiera posado el sujeto en un momento, tal y como debía de ser, en un estudio fotográfico⁴⁴⁹. De esta forma, hubo una clientela que valoró la rapidez de ejecución – aliado con el talento del artista, su experiencia condensada casi de forma intangible⁴⁵⁰–, frente a la burguesía de antaño, que valoraba el preciosismo y el tiempo invertido por el pintor en ejecutar una pequeña tablita a lo Fortuny. El caso de Degas, en cambio, es diferente: se acercó a la fotografía precisamente gracias a la atracción que siempre había sentido hacia el género del retrato. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de sus coetáneos dedicados al mismo, Degas se mostró perspicaz evitando la reproducción

⁴⁴⁶ CHASTEL, A., *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004 (2001), pp. 24-25.

⁴⁴⁷ La fotografía permitió la realización de formatos panorámicos, pero también la captación del movimiento, que a partir de entonces entró en la consciencia artística de un modo diferente. MAAS, J., *op. cit.*, p. 208.

⁴⁴⁸ *The British Portrait...*, *op. cit.*, p. 360: así fue como un periodista de mediados de los años 90 se imaginó estos retratos.

⁴⁴⁹ “[...] la secularización del retrato lo democratiza, apuesta por su expresividad bajo la especie de lo fugaz e instantáneo. En realidad, la dinámica retratística contemporánea merece ser llamada “instantánea”, término, como es sabido, tomado de la fotografía, como lo es la complementaria de la acción del retratar, que, muy adecuadamente, recibe la denominación de “disparo”. ALARCÓ, P.-WARNER, M. (eds.), *op. cit.*, pp. 4-5.

⁴⁵⁰ Aquí podemos recordar las palabras que Karl Krauss expresó en 1907, “*el progreso es una fotografía instantánea*”, que si bien hablaba de fotografía, bien se podría aplicar a esta pintura que quería ser moderna, importando modos de hacer del nuevo medio. *Cit.* en POHLMANN, U. (2000), *op. cit.*, p. 58.

superficial e intentando apresar lo auténtico escondido en lo fortuito, lo accidental, que una cámara podía atrapar⁴⁵¹.

No obstante, el buen empleo de la fotografía no estaba al alcance de todos, y los artistas más mediocres se delataron al descuidar algunos de estos aspectos: así, no era extraño toparse con retratos donde al lado de un buen trabajo descriptivo se echaba en falta, sin embargo, una buena entonación cromática; o de aquéllos en los que las poses resultaban artificiosas o envaradas, o el modelo no conseguía transmitir nada al espectador, al haberse contentado su autor con la simple transcripción de lo que tenía ante sus ojos, esto es, la fotografía y no la vida agazapada en un modelo de carne y hueso.

Todas estas características que acabamos de ver eran fáciles de encontrar en el retrato a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en cuadros que no parecían pintados, sino más bien fotografías hechas a mano: esto se puede comprobar especialmente en el arte academicista de entonces, que apostó por una especie de hiperrealismo idealizado *avant la lettre*, en un ejercicio de virtuosismo agradable para el gran público y la crítica más conservadora.

Su huella también estuvo presente en el Realismo, aunque su aproximación a la cámara fue radicalmente diferente a la de los pintores de la Academia, en general de un modo más sincero y sin filtros, en su ideal de capturar el mundo que les rodeaba. Era evidente que pronto la crítica estableció paralelismos entre el nuevo invento y los objetivos de dicho movimiento y, como señaló el poeta Paul Valéry, la consecuencia más flagrante fue que “*en el instante en que apareció la fotografía, el género descriptivo empezó a invadir las Letras. Tanto en verso como en prosa, la decoración y los aspectos exteriores de la vida adquirieron una preponderancia casi excesiva... Con la fotografía... el realismo se pronuncia en nuestra literatura*”: si parafraseáramos a Valéry, esta reflexión tendría que hacerse extensible también al mundo del arte, algo que, por otra parte, ya insinuó la historiadora Linda Nochlin⁴⁵². Y de hecho, el retrato del Realismo se distinguió fundamentalmente por este matiz: el mercado se empezó a llenar de efigies detallistas hasta la exasperación en su descripción, esto es, arrugas de rostros, pliegues de vestidos, texturas de materiales, entonaciones, etc.

⁴⁵¹ Su interés por la fotografía comenzó de joven y, de hecho, como ya hemos indicado antes, fue coleccionista de *cartes de visite*. Posteriormente, se pasó a la acción e hizo retratos fotográficos de sus amigos, entre 1895 y 1896. Vid. CHILDS, E. C. (2000b), *op. cit.*, pp. 77-81.

⁴⁵² Cit. en NOCHLIN, L., *op. cit.*, p. 38.

Mantenerse fiel a este realismo, que la fotografía parecía nada más que alentar, resultó la vía que la gran mayoría siguieron. Sin embargo, hubo quien consideró que el retrato había de optar por otros caminos, si quería sobrevivir⁴⁵³. Reaccionó e intentó buscar alternativas, unas prestando más atención a la interiorización del modelo mediante la psicología, y otras, casi negándolo y convirtiéndolo en mera excusa para indagar en experimentos técnicos, a veces más decorativos, incluso rozando la abstracción⁴⁵⁴. Algunos, como Sargent o Degas, sin negarle ese realismo, intentaron ofrecer una mirada intermedia pero fresca, teniendo en cuenta también las novedades que poseía el invento de la fotografía. En efecto, ésta podía aportar cosas nuevas a la pintura y, en concreto, al retrato, si uno iba más allá de la ecuación fotografía = realismo. Y todo esto es lo que llegó con el Simbolismo.

III. 1. 4 Situación en España y Cataluña

Todavía hoy, la relación entre fotografía, pintura y (auto) retrato en España y Cataluña continúa siendo un tema pendiente de investigación⁴⁵⁵. Así pues, nos limitaremos a apuntar los rasgos más generales, desde la introducción y evolución del nuevo invento hasta las características principales del género más importante, esto es, el retrato, tal y como ya sucedía en todo el mundo. Así mismo, señalaremos los vínculos que desde sus inicios se establecieron entre la pintura y la fotografía.

III. 1. 4. a Breve historia del invento:

apuntes de los principales rasgos del retrato fotográfico y su recepción

Su desarrollo fue paralelo al de otros países europeos y gozó de una tremenda popularidad. Cataluña jugó en ese sentido un papel clave: Barcelona fue el primer sitio de España donde se tomó un daguerrotipo, gracias a la figura de Felip Monlau i Roca, que lo presentó a sus paisanos en el marco de la Reial Acadèmica de Ciències i Arts de la ciudad condal. También presentó a Ramon Alabern i Cases, el primer fotógrafo

⁴⁵³ "[...] Linda Nochlin regards the variety of solutions to portraiture found in French painting circa 1875 to be a response to the strictures on pose and position imposed in the photographic medium so as 'to reconfigure human identity by means of representational innovation'.". SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 87.

⁴⁵⁴ MCPHERSON, H., *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵⁵ Dos de los principales estudios sobre la fotografía española de esta época se deben a P. LÓPEZ, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y Sociedad en España, 1900-1939*, Madrid, Lunwerg Editores-Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, 1992; y el ya mencionado *Historia de la fotografía en España*. Otros historiadores fundamentales en este período son M^ª de los S. GARCÍA, J. NARANJO o N. F. RIUS, quienes han abordado diferentes aspectos de la fotografía del 1800.

catalán, que había realizado su formación con Daguerre. A pesar de la figura de Alabern, en aquel momento aún lo más habitual era la fuerte presencia de fotógrafos extranjeros, sobre todo franceses que, sólo con una progresiva formación, permitió la paulatina aparición de fotógrafos autóctonos⁴⁵⁶. Durante cierto tiempo, esta dependencia de la industria foránea fue un hecho, y así, hasta aproximadamente 1889, para muchos continuó siendo caro adquirir una fotografía, hasta que con el consiguiente desarrollo de una industria propia comenzó a abarataarse, también en parte gracias a la introducción de la cámara doméstica⁴⁵⁷.

A pesar de la existencia de otros temas y áreas, como la fotografía de carácter científico o de reproducción de obras de arte, el retrato se convirtió también aquí en el género más (re) querido, al extenderse entre las diferentes capas de la sociedad y llegando incluso al mundo rural, gracias a la presencia de los fotógrafos ambulantes. Tener un retrato fotográfico pasó a ser signo de distinción social para muchos.

Aunque se cultivaron diferentes variantes de la retratística fotográfica, desde la de difuntos⁴⁵⁸ hasta la tarjeta de visita, su máxima manifestación fue una vez más el llamado retrato de salón, cuya principal clientela era la aristocracia y la burguesía. Como ya hemos visto antes, éste vivió su edad dorada en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, y así pasó igual en nuestras tierras, entre 1860-1880, llegando entonces a su máxima estandarización y masificación⁴⁵⁹. En efecto, la cantidad no vino acompañada siempre de la calidad, ya que se recurrió a modos de hacer prestados de la pintura, y ya rezagados. Ello condujo rápidamente al agotamiento de ciertas fórmulas, lo que obligó a principios del siglo XX, cuando comenzó a entrar en crisis, a buscar nuevas soluciones, como centrarse más en el rostro y abandonar la modalidad de cuerpo entero.

Por otro lado, también surgieron modelos alternativos frente a esta fotografía comercial, en los que se subvertían estándares los de representación fotográfica de

⁴⁵⁶ NARANJO, M., *op. cit.*, p. 321.

⁴⁵⁷ SALA, T.-M.-FREIXA, M., “Temps de família. El model burgès i el mite de la vida privada”, en SALA, T.-M.-ROIGÉ, X. (dirs.), *Àlbum. Imatges de la família en l'art*, Girona, Museu d'art de Girona, 2004, p. 79.

⁴⁵⁸ Ya en Barcelona, podemos mencionar que se trataba de una de las especialidades de la familia de fotógrafos Napoléon. GARCÍA, M^a de los S., *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 2011, p. 23. Otros fotógrafos que le dedicaron una parte de su producción fueron el gallego Maximino Reboredo y el madrileño afincado en Galicia Francisco Zagala. Vid. CRUZ, V. de la, *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*, Madrid, Tempora, 2013.

⁴⁵⁹ CANALS, M., “Retratos. Fotografía española, 1848-1995”, en *Retratos. Fotografía española*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1996, p. 11.

entonces: así, en el ámbito barcelonés destacaron Cric y Cram (pseudónimo del pintor y caricaturista Josep Parera Romero y del editor y librero Inocencio López Bernagossi), Manuel Moliné y Rafael Albareda, y el estudio Fotografía Aérea⁴⁶⁰. No obstante, hacia 1920 casi se extinguió este tipo de retratística, debido también a la democratización creciente de su práctica entre aficionados⁴⁶¹ -con la bajada consiguiente de precios-, así como a la presión fiscal.

El éxito del retrato fotográfico provocó la proliferación de diversos estudios, en el caso de Barcelona muchos situados en las Ramblas, algunos de reconocidos fotógrafos como los Napoléon, Antoni Esplugas o Pau Audouard, quienes incluso llegaron a firmar sus reproducciones, como señal de prestigio⁴⁶².

El mundo cultural español en general recibió con menosprecio la aparición del nuevo medio. Si bien reconocieron su utilidad y lo vieron como un símbolo del progreso de la ciencia, en cambio a nivel artístico le negaron el *status* del que sí gozaba la pintura. En este sentido, cuando la crítica habló al respecto, tildaron a la fotografía con los habituales adjetivos de superficial, mecánica y accidental, de criada de las artes, o de simple pasatiempo. En consecuencia, la mayor parte de los dardos fueron a parar al género del retrato, al ser el que más demanda y desarrollo tenía. Así lo vio en 1880 Ángel Avilés, en las palabras que le dedicó al final de la conferencia que pronunció sobre el retrato en el Círculo de Bellas Artes de Madrid:

“Todo lo que el retrato ha ganado en extensión con la fotografía, lo ha perdido en profundidad y en belleza, porque los fotógrafos, á quien en sus elegantes versos latinos ha llamado el sabio actual pontífice León XIII, “usurpadores de los rayos del sol”⁴⁶³, poco pueden poner de su propio sentimiento artístico –y los menos son verdaderos artistas- en sus obras, producto, al fin, casi meramente mecánico. La fotografía, aunque se obtuviera directamente coloreada, jamás matará á la pintura, porque ésta penetra en el individuo, y aquélla no pasa de la superficie, porque ésta, en

⁴⁶⁰ CABREJAS, M^a C., *op. cit.*, s.p.

⁴⁶¹ Parece que el comienzo de dicha crisis lo tendríamos que situar hacia 1895, ante la paulatina incorporación de la cámara particular. FERNÁNDEZ, H., *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴⁶² FERRER, L., *op. cit.*, p. 98.

⁴⁶³ Este posicionamiento en contra de la fotografía, considerada un invento diabólico de la arrogancia humana contra la voluntad divina, fue habitual en la época. Así, el diario *Der Leipziger Anzeiger* decía: *“Querer fijar fugaces reflejos no es sólo una cosa imposible, tal como ha quedado probado después de una concienzuda investigación alemana, sino que el mero hecho de desearlo es ya de por sí una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el divino artista, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de consagración suprema, obedeciendo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos en los que el hombre se asemeja a Dios”*. Cit. en BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 22-23.

los retratos, puede resumir el sér y la vida toda de una persona, y aquélla sólo presenta un momento, que no suele ser ni el mejor ni el más característico”⁴⁶⁴.

En efecto, su capacidad de registro servil de la realidad, sin la interpretación del pintor, fue igualmente planteada por escritores realistas como Narcís Oller en la misma década⁴⁶⁵.

Unos años más tarde, en el diario *Blanco y Negro*, y con motivo del resurgir del retrato en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1892, se podía leer que “*la fotografía es el retrato democrático y el cuadro al óleo esencialmente aristocrático*”⁴⁶⁶. Así pues, estas palabras resumían un sentir general del que, no obstante, hubo algunas voces divergentes, como las de Miguel Unamuno o Ramón y Cajal, éste último así mismo fotógrafo.

A finales del siglo XIX, se percibe el comienzo de un cambio de actitud hacia la fotografía, como buena prueba dieron no sólo los personajes indicados arriba, sino la aparición de diversas publicaciones y asociaciones fotográficas para su difusión, exposición e investigación; así como su inclusión como otra manifestación artística más, dentro de las secciones de las exposiciones dedicadas a las bellas artes.

III. 1. 4. b Relaciones de ida y vuelta entre el retrato pictórico y el fotográfico

Sobre la influencia que la fotografía pudo ejercer sobre el retrato pictórico de la época en España y Cataluña, continúa siendo un tema bastante ominoso⁴⁶⁷. Federico de Madrazo era el gran retratista en España cuando tuvo lugar la aparición de la fotografía. De ahí que fuera inevitable que la mayor parte de los retratistas de cámara, en busca de algún referente, se fijaran en él en sus inicios como modelo a seguir para los retratos de salón que vendían en sus estudios. De este modo, el estilo de Federico fue traspuesto al daguerrotipo y luego al negativo, influyendo en gran cantidad de aspectos, incluso en fondos y marcos. Por otro lado, curiosamente parece que este mismo pintor fue uno de los primeros en haber hecho uso de la fotografía, aunque en términos generales aún

⁴⁶⁴ AVILÉS, Á., *op. cit.*, pp. 68-69.

⁴⁶⁵ RIUS, N. F., *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de Barcelona-Universitat de Girona-Universitat de Lleida-Universitat Politècnica de Catalunya-Universitat Rovira i Virgili-Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013, p. 157.

⁴⁶⁶ *Cit.* en GUTIÉRREZ, J. (1992), *op. cit.*, p. 29.

⁴⁶⁷ Uno de los escasos apuntes al respecto en el arte español, lo ofrece QUESADA, M^a J., “Segunda parte: Escultura y pintura”, en NAVASCUÉS, P.-QUESADA, M^a J., *Introducción al arte español. El Siglo XIX. Bajo el Signo del Romanticismo*, Madrid, Sílex, 1992, pp. 242-245. De aquí hemos extraído parte de la información que viene a continuación.

siguió supeditado a las pautas habituales de estrecho contacto con sus modelos para poder pintarlos⁴⁶⁸.

Después de él, poco se sabe de algún otro retratista pintor que admitiera la influencia de la cámara, a la que miraban con recelo y con curiosidad, en una postura claramente contradictoria por parte del mundo cultural de la época. De estos años de mediados del siglo XIX podemos reseñar, no obstante, la colección de más de 20.000 fotografías –la mayoría retratos– que atesoró el pintor Manuel Castellano, hoy conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴⁶⁹.

Habría que esperar a finales del siglo XIX para que el debate se recrudeciera, paralelamente a la evidencia mayor de su uso por parte de destacados artistas. Parece que el hijo de Federico, el también pintor Raimundo, recurrió a ella frecuentemente; del mismo modo que se puede advertir su posible influencia, por ejemplo, en los cuadros de Sorolla⁴⁷⁰, quien, en la línea del retrato elegante internacional capitaneado por Sargent, delataría su uso en los formatos o el aire de instantánea⁴⁷¹ que desprenden algunas de sus obras. Sin embargo, fue Ignacio Zuloaga quien se lo planteó de forma más seria, como veremos más adelante, ya en el contexto simbolista.

III. 1. 5 La difícil tarea de verse: el autorretrato fotográfico

III. 1. 5. a Europa

A diferencia del fenómeno del retrato fotográfico, la variante del autorretrato experimentó en el siglo XIX un devenir bastante diferente, al menos numéricamente, ya

⁴⁶⁸ REYERO, C. (1994), *op. cit.*, pp. 27-29.

⁴⁶⁹ A pesar de que ni siquiera se dedicó a la fotografía como aficionado, algunas de las fotografías que integraban su colección fueron usadas por Manuel Castellano para elaborar algunas de sus pinturas. Asimismo, dentro del conjunto se advierten algunas de tipo subversivo respecto al retrato convencional comercial. *Vid.* SÁNCHEZ, D., “El coleccionismo de fotografía en España y la colección Castellano”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, vol. II, nº 74, 2008, pp. 249-272.

⁴⁷⁰ BARÓN, J. (2007), *op. cit.*, pp. 56-57.

⁴⁷¹ Parece que la “instantánea” –o al menos su término– fue invento de uno de los precursores de la fotografía, Herschel (quien también acuñó el mismo de “fotografía”), hacia 1860 (*vid.* SOUGEZ, M.-L. (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 65). En Cataluña, probablemente su difusión se debiera al médico Jaume Ferran i Clua, que era aficionado a la pintura y a la fotografía: en 1879 publicó, junto con su colaborador Innocenci Paulí, *La instantaneidad en fotografía*. Para saber más de las aportaciones de dicho personaje en el campo de la fotografía, *vid.* CLIMENT, F.-CID, J., *Trets biogràfics del Dr. Jaume Ferran i Clua*, Tortosa, Fundació Dr. Ferran, 1995, pp. 10-11 (aunque aquí figura como el inventor del término, algo no posible porque un par de décadas antes ya lo había acuñado Herschel, como acabamos de señalar). Por otra parte, consiguió una de las primeras críticas no sólo positivas, sino incluso de superioridad del retrato fotográfico respecto al pictórico en nuestras tierras, por parte del científico y colega Émile Roux, al recibir éste la efigie que le había hecho: “*He rebut les fotografies que m’heu tramès i amb sinceritat us dic que són admirables i molt superiors a tots els retrats que m’han fet Edelfeld [sic] i, darrerament, Zo [sic]. Mai no hauria pogut creure que la fotografia donés una impressió semblant dels caràcters fisonòmics. Ara comprenc perquè esteu tan amatent amb la pose i amb la il·luminació. Sou un gran artista!*”

que su cifra fue claramente inferior. En este sentido, tampoco se puede comparar su suerte con su equivalente pictórico del mismo período, que fue mucho más prolífico.

¿Por qué esta diferencia tan espectacular? Se han aducido diferentes motivos. Cid Priego alude a razones técnicas que hacían que autorretratarse fuera algo “engorroso”⁴⁷². Si tradicionalmente las autorrepresentaciones se habían venido realizando gracias al uso del espejo, mediante el cual el artista podía ir pintándose y rectificando lo que veía ante sí, ahora con la cámara resultaba mucho más complejo. Frente a la pintura, el nuevo medio no admitía correcciones, sino que convenía dejarlo todo muy preparado, consciente de que la imagen final sería la que habría delante del objetivo. Para ello, se podía colocar un espejo tras el trípode de la cámara y controlar así la imagen prevista. Pero no resultaba suficiente: un leve movimiento podía resultar fatal. De ahí que, en muchas ocasiones, los primeros autorretratos no fueran exactamente eso, puesto que se realizaban en colaboración con alguien más. Hubo que esperar a la aparición del disparador automático, a finales de siglo, para que todo empezara a cambiar y la posibilidad de la autorrepresentación fuera más factible y, por ende, más corriente; de ello, hablaremos más adelante. A sí pues, los límites entre este tipo de “autorretrato” y el retrato de artista resultaban especialmente difusos en este período. Igualmente, habría que diferenciar entre los autorretratos de los mismos fotógrafos y los autorretratos fotográficos realizados por los pintores.

A pesar de las dificultades técnicas antes reseñadas, el deseo de tener la imagen de uno mismo, entre vanidad y curiosidad, podía más, de forma que nos han llegado algunas excepciones. Al americano Robert Cornelius le debemos el primer autorretrato conocido de la historia, tomado en el otoño de 1839 (Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington)⁴⁷³. Poco después aparecieron otros, como los de David Octavius Hill (1843) (Museum Ludwig, Colonia) o Daguerre (1844) (Colección particular).

El propósito escondido en cada uno de estos autorretratos podía deberse a motivaciones diversas, desde personales hasta estrategias comerciales, pasando por experimentaciones técnicas que podía ofrecer ya el medio o que estaban aún por descubrir. Por esta razón, hubo quien se captó en diversos momentos de su vida,

⁴⁷² CID, C., *op. cit.*, p. 200.

⁴⁷³ Se ha discutido si realmente éste fue el primer autorretrato fotográfico de la historia, o si por unos meses se le adelantó Bayard con sus estudios para su autorretrato conocido como *El ahogado*. “Le premier (auto) portrait photographique”, en *La boîte verte*: <http://www.laboiteverte.fr/le-premier-autoportrait-photographique/>. Consultado el 13 octubre 2011.

maravillados de la capacidad de la cámara de registrar el paso del tiempo (Nadar); en poses más distendidas y lejos de la parafernalia del retrato de estudio, cansados de las imposiciones de los clientes, incluso bajo los ropajes de diferentes *alter egos*, con su correspondiente puesta en escena (Charles Nègre, Antoine Samuel Adam-Salomon, Nadar...).

Hubo algunos casos realmente únicos en los que el autorretrato se convirtió en un arma necesaria, indispensable en la que ofrecer no sólo una imagen personal, sino también cargada de simbolismo. Sólo esto puede explicar un autorretrato tan prematuro como el de Hippolyte Bayard en 1840, sólo un año después de la aparición del de Cornelius (si no tenemos en cuenta sus estudios preparatorios). A diferencia de éste, que era un simple registro de su físico, la intencionalidad de la autorrepresentación de Bayard era más profunda, como dejaba bien claro su título, *Autorretrato como ahogado* (o simplemente, *El ahogado*) (Société Française de Photographie, París). En dicha obra, su autor denunciaba la situación de ingratitud y olvido hacia su persona, puesto que sus investigaciones y resultados en la obtención de imágenes fijas no habían sido reconocidos como sí en el caso de Daguerre o Nièpce. Es por ello que se autorrepresentó metafóricamente como un ahogado. En su reverso, escribió lo siguiente:

*"El cadáver que ven ustedes es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban de presenciar [...]. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas, le prestaron atención durante mucho tiempo, sin embargo ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido o reclamado. Damas y caballeros, será mejor que pasen de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero han comenzado a descomponerse"*⁴⁷⁴.

Si bien Bayard se vio "obligado" por las circunstancias a autorretratarse –aunque luego continuó registrándose en más fotografías-, esto no fue lo más usual, como hemos dicho. Recordemos que la gran mayoría se dedicaba al mundo del mercado fotográfico, y en estos momentos eran más bien profesionales antes que artistas y, por lo tanto, no estaban preocupados tanto en su imagen como en hacerse con un nombre, a favor del negocio. Es por ello que, en general, carecemos de autorretratos de estas figuras y/o nos resultan anónimas, puesto que casi todos buscaban satisfacer al cliente antes que

⁴⁷⁴ Cit. en AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 33. También citado en SOUGEZ, M.-L. (coord.), *op. cit.*, p. 228.

preocuparse por veleidades reivindicativas estéticas; y si lo hicieron, tampoco dejaron constancia de este acto. A pesar de desconocer en algunos casos su nombre, sabemos de la existencia de algunos autorretratos porque aparecen posando junto a su máquina de trabajo, la cámara. De otros, afortunadamente sí que conocemos el nombre, siendo uno de los más antiguos el de Walter Woodbury (*En el estudio*, c. 1853-1857, The Royal Photographic Society Collection, Bath).

Sin embargo, hubo quien pensó que, junto a la vanidad, había la necesidad de prestigiar su trabajo, pero al mismo tiempo de seguir una estrategia comercial... y en ello podía intervenir la imagen que se construyera en torno a uno mismo. Presentarse abiertamente como fotógrafo, como Woodbury, no resultaba suficiente, pues en dichas imágenes se presentaban simplemente como buenos profesionales en el manejo de la cámara, pero a veces era necesario distinguirse y sobresalir; por lo tanto, había que tener en cuenta otras vías.

Si retomamos los autorretratos antes mencionados, es decir, los de Hill o Daguerre, éstos fueron realizados por fotógrafos reconocidos, procedentes del mundo de la pintura, y conscientes del nombre que poseían en el sector. Es como si se hubieran visto en la obligación moral de dar literalmente “la cara”. Otros fotógrafos expresaron de modo más explícito la relación de la fotografía con el arte como modo de legitimar su trabajo. Así, Étienne Carjat se registró en una tarjeta de visita no como fotógrafo, sino como caricaturista (c. 1861-1865) (Colección particular), faceta por la que también era reclamado y tradicionalmente considerada algo más artística; de este modo quería figurar, o tal vez esperaba que ésta acabara revirtiendo en su trabajo como fotógrafo. Un punto de vista mucho más altivo y paradigmático lo ofrece el excepcional autorretrato de Hippolyte Lazerges de 1865 (Colección particular): apoyado sobre una columna clásica, adopta la pose clásica de la melancolía, asociada al artista y su creatividad, con un libro en su mano. Por si no fueran suficientes dichas referencias, éstas resuenan en el aparatoso marco con el que se presenta, más adecuado para un cuadro, y donde se advierten de nuevo alusiones a los orígenes del arte. Arte, cultura y mundo clásico como pátinas de *qualité* para el oficio de fotógrafo.

Algunos de estos fotógrafos decimonónicos resultan singulares por la variedad e imaginación de registros que emplearon a la hora de autorretratarse, como sucede con el sueco de nacimiento Oscar Rejlander, que no se olvidó ninguna de las tipologías antes mencionadas, que además enriqueció. En algunos de ellos, observamos guiños a la tradición pictórica del *alter ego* (por ejemplo, bajo la piel del filósofo Demócrito, c.

1865, George Eastman House, Rochester); demostraciones de virtuosismo en el dominio de los trucos técnicos de la fotografía (un autorretrato doble en *Rejlander el fotógrafo presentando a... Rejlander el voluntario*, c. 1865, The Royal Photographic Society Collection, Bath); reivindicaciones de la fotografía como obra de arte; estudios de las emociones, etc. En relación con esto último, no le importó convertirse en el modelo accidental para un fin superior, en muchas ocasiones científico. Es el caso de las imágenes que ilustraron el estudio de Charles Darwin *Las expresiones de las emociones en el hombre y los animales* (1872), donde Rejlander se prestó para fotografiarse en expresiones varias, pues seguramente era consciente de la oportunidad que se le brindaba para investigar un terreno afín al arte. Como diez años antes había pasado con los retratos de pacientes tomados por Adrien Tournachon para la obra *Mecanismo de la fisonomía humana*, del médico Duchenne de Bologne, el (auto) retrato científico y el artístico acortaban distancias⁴⁷⁵.

Con respecto a los autorretratos fotográficos realizados por pintores, resultan aún más escasos que los primeros, y en ellos fue frecuente la colaboración con fotógrafos profesionales, quienes aportaban el conocimiento del medio al artista, el cual indicaba su idea. Así sucede con uno de los primeros autorretratos fotográficos de la historia, precisamente el de Delacroix de 1842, ejecutado por su primo Léon Riesener (Musée d'Orsay, París). Fue necesaria la aparición de la cámara doméstica para darles por fin la autonomía soñada y convertirse así en fotógrafos. Como Degas⁴⁷⁶, hubo más pintores que se sintieron también atraídos por el nuevo medio y las oportunidades que les ofrecía para experimentar y de mirar de un modo diferente. Así lo ha expresado Ernst Rebel:

*“Desde que existe la fotografía, los pintores, escultores y arquitectos se autorretratan de un modo distinto de antes. Se entusiasman con una precisión material insólita, calculan con una velocidad distinta del ver y del captar, experimentan con los cambios de perspectiva, los recortes aleatorios y la manipulación de temas. La fotografía es el nuevo espejo, mecánicamente independizado, del arte y los artistas. La documentación se sitúa en el mismo nivel que la ficción. Por otro lado, el ‘ver’ del pintor se desplaza a regiones del mundo y del cuadro todavía desconocidas”*⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, pp. 46 y 60-61. En un apartado posterior de este mismo capítulo, profundizaremos en estas obras.

⁴⁷⁶ CHILDS, E. C. (2000b), *op. cit.*, p. 82.

⁴⁷⁷ REBEL, E., *op. cit.*, p. 22.

Muchas de estas posibilidades fueron desarrolladas, tanto en fotografía como en pintura, precisamente a partir de la aparición de esa cámara doméstica que coincidió con las propuestas simbolistas a finales del siglo XIX.

III. 1. 5. b Cataluña y España

La situación fue pareja a la que tuvo lugar en Europa, es decir, una cifra ínfima, si se compara sobre todo con lo que estaba sucediendo respecto al retrato fotográfico o incluso el autorretrato pictórico. Pareja a estas cifras fue la autoconsideración y lucha que llevaron estos fotógrafos respecto a su profesión, estando más interesados en sus inicios por alcanzar una buena posición económica que por un reconocimiento artístico, situación que fue cambiando de manera paulatina conforme nos acerquemos al fin de siglo⁴⁷⁸. Sin embargo, su influencia se dejó sentir en las autoimágenes que algunos pintores nos dejaron, sobre todo a finales del siglo XIX, como Sorolla, cuyos autorretratos de formato apaisado sugieren la posibilidad del uso de alguna reproducción fotográfica.

En el caso de los fotógrafos retratistas, hubo casos en los que a través de un modo de vestir diferente, cercano al de los bohemios, quisieron equipararse a los artistas del momento y diferenciarse de su público, en cierta manera dando a entender así su pertenencia al bando de la creatividad: se pueden citar los casos de José Martínez Sánchez o José Albiñana. Esto fue llevado más lejos mediante el recurso del disfraz por parte de Pau Audouard, sin lugar a dudas uno de los personajes más interesantes de entonces: en un baile de disfraces que tuvo lugar en 1891 en Barcelona, Audouard, junto a Emilio Fernández Napoleón (es decir, los dos fotógrafos de más prestigio en aquellos momentos en la ciudad), estuvieron invitados a asistir junto con las personalidades más relevantes del momento, y no dudaron en vestirse como pintores (de van Dyck y Rubens, respectivamente), en un evidente guiño al referente estético al que aspiraban⁴⁷⁹.

Sin abandonar este mundo de los *alter egos*, Audouard fue, de hecho, quien se adentró de un modo más interesante en el terreno del autorretrato fotográfico, tan poco explorado también en Cataluña por entonces. De este modo, concibió una serie de

⁴⁷⁸ A través de la dinastía de los Napoleón, podemos apreciar bien esta evolución: el padre Antonio pretendía ser un buen burgués, mientras que el hijo Emilio se codeaba con los artistas en busca de reconocimiento. *Vid.* GARCÍA, M^a de los S. (2011), *op. cit.*, p. 41.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 46.

autorrepresentaciones en las que aparecía encarnando diferentes papeles y cuestionando así ciertos estereotipos sociales⁴⁸⁰. Como ha sostenido Marta Canals,

*“Audouard realizó –paralelamente a su actividad comercial- una serie de autorretratos con una visión personal, creativa, que traslucen una sutil ironía. El autor aparece retratado bajo el disfraz de militar o de cura. Cansado de permanecer y trabajar siempre detrás de la cámara retratando parejas de novios o niñas de primera comunión, decide adoptar él mismo diversos personajes, con un tono crítico y satírico frente a su propio trabajo. Incorpora una ficción al realizar imágenes verosímiles que no se corresponden con la realidad. En otra serie encarna al papel de un pintor que acaba por los suelos, completamente borracho frente a sus creaciones”*⁴⁸¹.

Por otro lado, también nos encontramos con experimentaciones como el retrato más antiguo de Antonio Fernández Napoleon, en una tarjeta de visita (c. 1865) (Colección particular), donde se autorretrata de manera doble -como fotógrafo y cliente-, en un truco visual, sin lugar a dudas de tipo promocional, al que otros fotógrafos recurrían por entonces (recordemos el autorretrato doble de Rejlander, ya citado)⁴⁸².

Conforme nos vayamos acercando al final del siglo XIX, los avances técnicos permitieron una mayor familiarización con el medio y, por lo tanto, una mayor práctica por parte de un público más amplio. Así, hemos dejado aparte para estas últimas líneas el caso del científico Santiago Ramón y Cajal, cuya obra fotográfica resulta reveladora y, ya en concreto, sus autorretratos: solo, inmerso en sus investigaciones en el laboratorio, o en compañía de su familia. Desgraciadamente, éste sigue siendo un tema pendiente de estudio.

⁴⁸⁰ CABREJAS, M^a C., *op. cit.*, s.p.

⁴⁸¹ CANALS, M., *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸² Posteriormente, de hacia 1900 es otro retrato doble (Colección particular), pero no de la misma persona: es el de los hijos de Antonio Fernández, esto es, Emilio Fernández y Antonio Fernández Soriano, continuadores del negocio familiar y que se representan de perfil, mejilla contra mejilla, a la manera de las medallas de los emperadores romanos. Si en este caso y con estos referentes se quería plasmar el prestigio ya alcanzado -como perpetuadores de la dinastía familiar-, en el caso del autorretrato doble del padre, la indumentaria que lleva como fotógrafo y como modelo nos indica, respectivamente, las aspiraciones del pionero en este mundo, como fotógrafo –reputación como buen profesional-, y como humano –ser como el burgués que sería el cliente ideal-. *Vid.* GARCÍA, M^a de los S. (2011), *op. cit.*, pp. 24, 50, 68 y 69.

III. 2 La fotografía en el Simbolismo

III. 2. 1 Más allá del realismo y hacia lo invisible:

redefinición y reformulaciones finiseculares de la naturaleza fotográfica

Desde diferentes puntos de vista, historiadores como Heilbrun⁴⁸³, D’Hooghe⁴⁸⁴, Kosinski⁴⁸⁵, Nickel⁴⁸⁶, Miraglia⁴⁸⁷ o Bordini⁴⁸⁸ coinciden en señalar en que, paralelamente al auge del retrato de galería, a finales del siglo XIX se produjo una serie de avances técnicos que vinieron acompañados de un replanteamiento de las características tradicionales de la fotografía.

Desde su nacimiento, se había considerado que su única función posible era la aprehensión de la realidad, y de ahí su utilización en el retrato comercial. Sin embargo, a partir de 1880 se observa por parte de algunos intelectuales, artistas y fotógrafos la necesidad de superar esa visión reduccionista, pero que prácticamente ya había sido asumida e interiorizada por la mayoría. Esta visión había tenido mucho que ver la concepción decimonónica de equiparar el conocimiento con lo que se veía⁴⁸⁹. Pero la fotografía comenzó a adquirir visos nuevos y aproximaciones inéditas en torno a la percepción, el tiempo y el espacio. Se vio que el manido acercamiento a la realidad presentaba sus limitaciones y, por lo tanto, se repensó la ecuación fotografía = veracidad, y se abrió el diálogo a la relación entre verdad y visión. En aquella época, el teórico italiano Massimo Tortelli apostó por el nuevo rol que podía desempeñar el medio: de instrumento de reproducción a instrumento de interpretación⁴⁹⁰, de manera que se levantaba la veda a la subjetividad.

Algunas prácticas manifestaron, de hecho, ese deseo de superación del realismo. Como ya hemos ido señalando puntualmente en los apartados anteriores de este mismo

⁴⁸³ HEILBRUN, F., *Figures et portraits*, París-Milán, Musée d’Orsay-Continents Éditions, 2006, p. 17.

⁴⁸⁴ HOOGHE, A. d’ (2004b), *op. cit.*, p. 86.

⁴⁸⁵ KOSINSKI, D. (2000a), *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴⁸⁶ NICKEL, D. R., *op. cit.*, pp. 40 y 43.

⁴⁸⁷ MIRAGLIA, M., “Modernité de la photographie”, en PIANTONI, G.-PINGEOT, A. (dirs.), *Italiens. L’art italien à l’épreuve de la modernité 1880-1910*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 69-72.

⁴⁸⁸ BORDINI, S., “Rêve et réalité. Morbelli, Previati et Sartorio, sur la photographie”, en PIANTONI, G.-PINGEOT, A. (dirs.), *Italiens. L’art italien à l’épreuve de la modernité 1880-1910*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 80.

⁴⁸⁹ “Showing” had become very close to “knowing” by the mid-nineteenth century, and a scientific methodology of observation and experience marked all attempts to provide information and knowledge to enlightened opinion as much as to the wider society”. HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹⁰ BORDINI, S., *op. cit.*, p. 80.

capítulo, el agotamiento de ciertas fórmulas condujo a algunos fotógrafos a subvertir los modos de representación habituales dentro del retrato de galería, en muchas ocasiones a través de la psicología, de la deformación del cuerpo a modo de los espejos de feria (recordemos los autorretratos anamórficos del pionero de la fotografía en color, Louis Ducos du Hauron, 1888-1889, Sociéte Française de Photographie, París; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), o de la ocultación de partes del cuerpo o del rostro, como ya vimos anteriormente. El deseo de navegar hacia el interior, de penetrar esa realidad, se materializó también en el éxito de la fotografía de espíritus, que no hacía sino reflejar la fascinación que dicho tema despertó entre ciertos círculos en el siglo XIX, en su anhelo de acceder a realidades superiores.

Las aportaciones que la ciencia y la técnica trajeron en aquellos años fueron fundamentales, por otra parte, para la confirmación de ciertas sospechas, pero también posibilitaron desarrollar nuevos enfoques en el medio fotográfico. Por un lado, en los años 80 y 90 se asistió a un perfeccionamiento de los aparatos de fotografía instantánea, que los hicieron más manejables y asequibles. La culminación de ello fue la presentación en 1889 de la cámara de mano con mecanismo de carrete, la llamada Kodak número 1⁴⁹¹, que podía adquirirse en el mercado. Con ello se daba inicio a la era de los fotógrafos aficionados, de entre los cuales hubo numerosos artistas. Así, esta variante *amateur* comenzó a imponerse a la comercial realizada en estudio, dando pie a una fotografía más familiar, espontánea e íntima, pero también más personal y subjetiva, puesta al servicio de los intereses, también estéticos, de los artistas.

Estas mejoras de la cámara fotográfica también tuvieron sus repercusiones en el mundo científico, ya que permitió reducir el tiempo de exposición, refinar la potencia de alcance y nitidez de la imagen, y registrar, por lo tanto, formas que antes no se hubieran podido captar. Así sucedió con los experimentos cinéticos de Eadweard Muybreage y Étienne-Jules Marey, pero también con el descubrimiento de la fotografía de rayos X, o radiografía, por Wilhelm Conrad Röntgen en 1895, que permitía ver nuestro interior. A todo ello había que añadir el maravilloso y terrorífico universo de los microorganismos (microbios, bacterias...), recién descubiertos y visibles mediante fotografías microscópicas, mientras en una escala opuesta deberíamos ubicar el descubrimiento de la gran nebulosa de Orión en 1883, posible también gracias a la observación fotográfica del cielo. Así pues, todo esto indicaba la existencia de un mundo fuera del alcance de la

⁴⁹¹ CHILDS, E. C. (2000a), *op. cit.*, p. 33.

vista, desconocido hasta entonces, pero que siempre había estado allí. La fotografía tomó conciencia de que lo real no se reducía a lo visible y relativizaba, por consiguiente, lo que siempre se había considerado como realidad; en consecuencia, se cuestionó la naturaleza –y el papel- que había desempeñado la fotografía hasta entonces, pero también el que podría desempeñar en el futuro:

“Aún más que la fotografía del movimiento, la fotografía de rayos X (y la radioactividad en general) se entendió como la revelación de una nueva realidad fuera del ámbito de lo visible. Algunos artículos en publicaciones periódicas de circulación masiva llevaron títulos como “Fotografiar lo oculto”, “El mundo invisible a nuestro alrededor”, y “El mundo más allá de nuestros sentidos”, dando a entender una asociación con el mundo de los espíritus. La correspondencia visual entre radiografías y descripciones de “auras” psíquicas predispuso a algunos a considerar que los rayos X de Röntgen pronosticaban la confirmación científica de la clarividencia, los espíritus y otros fenómenos extrasensoriales”⁴⁹².

De hecho, la prensa de la época llamó a estas radiografías la “fotografía de lo invisible”, y esta serie de revoluciones en la percepción hizo que muchos imaginaran que lo próximo que podría verse mediante una cámara serían las emociones y los pensamientos⁴⁹³. De ahí, pues, la relación de esta fotografía con el mundo del ocultismo.

Lo objetivo y lo subjetivo, lo analítico y lo sintético, lo visible y lo invisible... todo se cuestionó en este momento de crisis y de nuevos hallazgos, también por parte de los artistas. Ello conllevó a una alteración de las prácticas fotográficas, pero también de los modos de percepción, observación y representación. Como acabamos de ver, pronto se establecieron conexiones entre dos universos tan opuestos como el científico y el ocultista, gracias al factor de la invisibilidad pero que la fotografía, como un mago, podía relevar ante las limitaciones del ojo humano⁴⁹⁴. La cara industrial y mecánica de este invento dejó paso a su naturaleza mágica. Poco después de su nacimiento, una publicación periódica de Francia y Estados Unidos de 1853 ya lo había advertido: *“There is something about the daguerreotype that bespeaks a hand not of this world. Surely to punish us for penetrating her mysteries, Nature touches us with the shadowy*

⁴⁹² NICKEL, D. R., *op. cit.*, p. 43.

⁴⁹³ CHÉROUX, C., “Voies de l’invisible”, en *Traces du sacré*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 112: en este artículo, se habla en detalle de la relación de la fotografía con lo visible y lo invisible.

⁴⁹⁴ KOSINSKI, D. (2000a), *op. cit.*, p. 21: en este ensayo se indica que Linda D. Henderson ha explorado la importancia de los rayos X en las nociones espiritistas y del más allá.

hand of death in revealing them!”⁴⁹⁵. Unos años más tarde se llegaría incluso a confirmar –incidiendo, por lo tanto, en la visión misteriosa de la fotografía-, cuando se descubrió que la manipulación de algunos materiales fotográficos, o ciertos procedimientos, podían ser nocivos para el organismo, o incluso venenosos, lo que dotó de un aura de romanticismo maldito a los practicantes de este “arte oscuro”⁴⁹⁶.

Así pues, este nuevo panorama que se abría fue fundamental para que artistas de la órbita simbolista pudieran aproximarse desde la curiosidad, sobrepasando su vinculación con el realismo y entusiasmados por su relación con otras dimensiones inexploradas, no siempre visibles, pero que incidían en el ser humano. De esta manera, mediante la cámara, el ojo podía ser “*redirigido desde lo visible a lo visionario*”⁴⁹⁷.

III. 2. 1. a Precedentes

A continuación procederemos a estudiar, con un poco de más profundidad, algunas de aquellas variantes fotográficas aún propias del siglo XIX, pero que por afinidades se anticiparon al Simbolismo. En este preámbulo, podemos recordar la fotografía vinculada con la ciencia, en los estudios sobre la frenología, fisonomía o psicología, y que permitían acceder a una dimensión más psicológica o emocional; el retrato fotográfico de difuntos, a modo de puente entre este mundo y el más allá; y finalmente, la referida a aquellas realidades superiores, esto es, la ligada con el ocultismo. Nos centraremos en aquellos rasgos que interesaron a fotógrafos y pintores relacionados con el Simbolismo, pero que también les influyeron a la hora de concebir sus retratos.

III. 2. 1. a. a El retrato fisonómico en fotografía⁴⁹⁸

Si bien ya lo apuntamos al repasar las diferentes modalidades del retrato fotográfico en el siglo XIX -subgénero científico-, simplemente nos referiremos a que el

⁴⁹⁵ Cit. en HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, pp. 28-29. Sobre la consideración de la fotografía como una invención diabólica que podría causar la ira divina, *vid.* nota nº 463 de este mismo capítulo.

⁴⁹⁶ “[...] *the fixing of the collodion negative required cyanide of potassium, a lethal poison which, once ingested, attacked the nervous system. ‘Doors opened to the absorption of cyanide’, wrote one medical advisor in 1874, ‘are doors opened to death’. The catalogue of maimings, burnings, madness, disease and death amongst practitioners of ‘the dark art’ in this period makes for alarming reading –a sobering counter-point to the image of the romanticised chancer*”. *Ibidem*, p. 43.

⁴⁹⁷ KOSINSKI, D. (2000a), *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹⁸ El libro que ha estudiado con mayor profundidad la relación de dichas especialidades desde la ciencia y el retrato fotográfico es el de HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth-Century Photograph*. De aquí hemos extraído gran parte de la información para este apartado.

entusiasmo decimonónico por estudiar las pasiones y emociones humanas, se tradujo a través de la fisonomía, la frenología y, finalmente, la psicología. La ciencia de la mente se puso de moda en la época, y se buscó su reflejo en el cuerpo y rostro del ser humano. De ahí que la fotografía se convirtiera en un instrumento fundamental para su estudio y diera pie a un tipo de fotografía más documental, de base científica.

Introducirse en la mente humana y acceder así a sus pensamientos y sentimientos, algo tan intangible y misterioso, fue uno de los sueños de muchos artistas simbolistas, y de ahí que sintieran atracción por dichas reproducciones. Sobre las posibilidades que brindaba al respecto la fotografía, habló también Schopenhauer, un filósofo cercano al modo de pensar de muchos de estos artistas. En su libro *Religión: un diálogo y otros ensayos*, dedicó un capítulo a la fisonomía, y así reconocía la importancia de la fotografía:

*“That the outer man is a picture of the inner, and the face an expression and revelation of the whole character, is a presumption likely enough in itself, and therefore a safe one to go by; borne out as it is by the fact that people are always anxious to see anyone who has made himself famous by good or evil [...]; photography, on that very account of such high value, affords the most complete satisfaction of our curiosity”*⁴⁹⁹.

Los estudios que Charles Bell, Duchenne de Boulogne y Charles Darwin realizaron al respecto se beneficiaron del trabajo de sus colaboradores fotógrafos. Con ellos, fue posible plasmar todo un nuevo repertorio de gestos y expresiones, que pusieron al día la teoría que ya se había enunciado y tratado en época moderna. Como dijo Bell, *“expression is to emotion what language is to thought”*⁵⁰⁰.

Uno de los ejemplos clásicos de la fascinación que esta tipología ejerció sobre los pintores simbolistas fue el conjunto de fotografías realizado primero por Paul Régnard y luego por Albert Londe, a petición del doctor Charcot, sobre sus pacientes histéricas del Hospital de la Salpêtrière. En dichas imágenes, se captaba el carácter repetitivo de los síntomas de la histeria y, a causa del desconocimiento de su origen, dichas enfermas aparecían envueltas en un aura de misterio, a ojos de pintores como Alphonse Osbert en *La visión* (1892) (Musée d’Orsay, París) o Alexandre Séon en su

⁴⁹⁹ Cit. en SOBIESZEK, R. A., *Ghost in the shell. Photography and the Human soul, 1850-2000. Essays on Camera Portraiture*, Los Angeles-Cambridge (Massachusetts), Los Angeles County Museum of Art-MIT Press, 1999, pp. 18-19.

⁵⁰⁰ Cit. en HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 65.

Juana de Arco (1891) (Colección particular)⁵⁰¹, que recurrieron a las mismas para intentar transmitir la idea de lo inefable.

De estas escrituras de las emociones, aparte de su evidente utilidad, quizás fue la de Duchenne la que presentó un mayor interés artístico. A su concepción de que el rostro humano, convertido en mapa de expresiones y sentimientos, era obra de Dios, habría que añadir la importancia de sus referentes artísticos y teatrales, que lo llevaron a valorar el papel de la iluminación a la hora de presentar sus modelos: por ejemplo, advirtió que las pasiones siniestras podían ganar energía bajo el claroscuro y de ahí que el modelo fuera Rembrandt; mientras que las fotografías que recogían muestras de asombro, admiración o felicidad, presentaban una iluminación más brillante. En el prefacio de su obra clásica *Mecanismo de la fisonomía humana, o Análisis electrofisiológico de la expresión de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas*, lo explicaba, citando en primer lugar a Buffon:

“When the spirit is roused, the human face becomes a living picture where each movement of the spirit is expressed by a feature, each action by a characteristic, the swift, sharp impression of which anticipates the will and discloses our most secret feelings’ [Buffon, Histoire de l’homme].

The spirit is thus the source of expression. It activates the muscles that portray our emotions on the face with characteristic patterns. Consequently the laws that govern the expressions of the human face can be discovered by studying muscle action.

*I sought the solution to this problem for many years. Using electrical currents, I have made the facial muscles contract to speak the language of the emotions and the sentiments. ‘Experimentation’, said Bacon, ‘is a type of question applied to nature in order to make it speak’ [...]*⁵⁰².

De esta forma, en su obra se entrelazaba lo científico, lo divino y lo artístico, un enfoque que, sumado a la información que proporcionaba, pudo ser del interés de algunos artistas simbolistas.

Junto a Duchenne, quizás la otra gran aportación, en esta interrelación entre ciencia y arte, fue la creación de la fotografía compuesta, ideada por Francis Galton como método para sus teorías de “darwinismo social”, y que vio la luz en 1880 con su publicación *Inquiries into Human Faculty and its Development*. Dicha tipología, basada

⁵⁰¹ Entre los numerosos estudios que se le han dedicado al tema, *vid.* por ejemplo: RAPETTI, R., “From Anguish to Ecstasy: Symbolism and the Study of Hysteria”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 224-234.

⁵⁰² *Cit.* en HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 68.

en la superposición de diferentes fotografías para encontrar un tipo social, gozó de tanto éxito que tuvo seguidores que lo perfeccionaron, como Arthur Batut en Francia. De hecho, parte de sus obras se exhibieron en la sección de ciencias antropológicas de la *Exposición Universal de París* de 1889, donde pudo ser ampliamente conocida. Con dicho procedimiento, Batut se aproximó, desde otro punto de partida y con metas a veces no tan lejanas al modo de hacer de los retratistas pictorialistas, e incluso de ciertos retratistas pintores simbolistas, en esa confusión, nunca mejor dicho, entre la imprecisión provocada por las superposiciones, su vaporosidad, y la poética de las nieblas, propia del mundo del arte y puesta de moda por Carrière. Así mismo, no han faltado los vínculos de esta fotografía con la de tipo psíquico, al recurrir a mismos procedimientos fotográficos -basados en una imagen licuada-, frente a la compacta del retrato de estudio, que buscaba la mayor información a través de la nitidez⁵⁰³.

La obra de Francis Galton y Arthur Batut tenemos que relacionarla con el positivismo y la obsesión decimonónica por la categorización, en este caso social. De hecho, parte de los hallazgos de la ciencia desde la fotografía revirtieron en otra fotografía de tipo judicial o policial, para un mayor control de la sociedad. Como ya mencionamos en uno de los primeros apartados de este capítulo, no ha de extrañar que Alphonse Bertillon viera en la cámara la perfecta aliada para la identificación de sujetos y tipos. De hecho, el sistema que ideó, a partir de la antropometría y diferentes tarjetas fotográficas -frontal, de perfil- que proporcionaban la mayor información visual, resonó, quizás inconscientemente, en los modos de hacer de algunos artistas ligados con el Simbolismo. Así, su modo de capturar al individuo interfirió en los modos de hacer de algunos retratistas. Podemos recordar, por ejemplo, el *Retrato de Paul Verlaine* (1892) (Musée des Beaux-Arts, Metz) de Edmond Aman-Jean, cuyas características formales y de ejecución nos remiten a las de la fotografía documental de Bertillon: frontalidad, inscripción del nombre del modelo, fecha y lugar de realización (Hospital de Broussais, donde estaba interno a causa de la sífilis contraída). De hecho, cuando el cuadro se expuso aquel mismo año en el *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts*, el médico y escritor Max Nordau lo tomó como claro ejemplo de artista degenerado de

⁵⁰³ A su vez, este tipo de fotografías de Batut fueron apreciadas por los pictorialistas: a modo de ejemplo, el retrato tomado en 1894 que superponía la imagen de Frederick Holland Day con la de Herbert Copeland, como manifestación de la compenetración existente entre estos dos socios editores pero sobre todo amigos del alma. Vid. FAIRBROTHER, T., *Making a presence. F. Holland Day in Artistic Photography*, Andover, Addison Gallery of American Art, 2012, p. 28, donde se reproduce.

su tiempo, al analizar a Verlaine según las coordenadas de la fisonomía, a partir de la información sustraída por el retrato de Aman-Jean⁵⁰⁴.

Para acabar podemos decir que esta tipología interesó especialmente a los artistas del Simbolismo por el caudal de información que podía proporcionar a la hora de plasmar expresiones o emociones. A partir de una premisa típicamente naturalista, subyacente en estas fotografías, los pintores finiseculares lo llevaron a su terreno para indagar en el alma. A modo de resumen, podemos traer a colación aquí los retratos, tanto fotográficos como pictóricos, del polaco Witkacy:

*“what makes Witkiewicz’s photographic portraits so easy to recognize is the fact that, in spite of their very diverse personalities, all his models bear similar facial expressions. Their faces never express ‘everyday’ emotions and attitudes, and they never assume affected or unnatural postures”*⁵⁰⁵.

III. 2. 1. a. b El retrato fotográfico póstumo⁵⁰⁶

Si bien hoy día nos puede sorprender esta práctica fotográfica, en el siglo XIX fue bastante habitual desde sus inicios –en 1839, poco después de la aparición del daguerrotipo, ya nos encontramos con la primera imagen de un fallecido-. Realmente heredaba una costumbre que en el pasado había sido reservada a través de la pintura y la escultura a las altas personalidades y estamentos sociales privilegiados, para ahora, con la fotografía y como pasó con el resto de modalidades retratísticas, extenderse al resto de la sociedad, democratizándose su uso. Sin embargo, incluso dentro del mercado del retrato mortuario, existían diferencias: los fallecidos importantes solían ser fotografiados por retratistas conocidos, mientras que el común de los mortales recurría a profesionales anónimos. Con todo, no siempre gustó a los que habían de capturar dichas imágenes. Así lo reconocieron nombres de prestigio como Nadar (*“S’il est un devoir pénible dans la photographie professionnelle, c’est l’obligée soumission à ces appels funéraires –qui ne se remettent pas...”*); o Disdéri (*“Nous avons pour notre part fait une*

⁵⁰⁴ THOMSON, R., *Art of the actual. Naturalism and style in early Third Republic France, 1880-1900*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2012, pp. 122-123.

⁵⁰⁵ OKOŁOWICZ, S., “Metaphysical Portraits”, en CZARTORYSKA, U.-OKOŁOWICZ, S., *Witkacy. Metaphysical portraits. Photographs by Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, Leipzig, Connewitzer Verlag, 1997, p. 36.

⁵⁰⁶ Hasta la fecha, el mejor estudio al respecto –tanto fotográfico como pictórico- lo ofrece el catálogo de la exposición *Le Dernier Portrait*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002. Es de aquí de donde hemos extraído gran parte de la información que viene a continuación.

multitude de portraits après décès; mais, nous l'avouons franchement, ce n'est pas sans répugnance")⁵⁰⁷.

Frecuentemente, este retrato mortuorio se convertía en la única y última oportunidad para poseer una imagen de los seres queridos. Al respecto, la fotografía fue usada en muchas ocasiones por una causa sentimental que, en el siglo XIX, fue al alza: a veces, ésta radicaba en la distancia, pero en otras, como estamos hablando ahora, llegaba a ser el único modo de conservar el rostro de aquéllos que se fueron para siempre. No ha de extrañar, pues, que con motivo de fotografías familiares fuese común, por ejemplo, que algún miembro sostuviese una fotografía del difunto, en honor a su memoria, y que actuara a modo de sustituto⁵⁰⁸.

La muerte era un elemento profundamente interiorizado en la sociedad decimonónica, cuya presencia era corriente en la vida cotidiana. Y es por eso que este tipo de fotografía no sólo certificaba una defunción, sino que pronto pasó a ser integrada como un elemento más dentro del mismo ritual de la muerte en el siglo XIX: por ejemplo, la prensa de entonces estaba llena de anuncios tipo “se retratan difuntos a domicilio”⁵⁰⁹. Esto condicionó que en estos retratos se hiciera posar al fallecido con la mayor naturalidad, lo que daba a dichas imágenes un aura macabra de ambigüedad. Así, a menudo se les presentaba como si estuvieran descansando, o incluso durmiendo... o más bien lo contrario, abriéndoles los ojos, para dar una mayor sensación de vida, posando con el resto de la familia. En el caso de los niños, si eran muy pequeños se recomendaba sentarlos en el regazo de la madre; por el mismo motivo, se les podía acompañar de objetos preciados o familiares, como muñecas o caballitos de madera. Asimismo, era frecuente introducir símbolos sobre el tiempo, la muerte y la vida, procedentes de la tradición de las *vanitas*, como el péndulo o el reloj, un libro cerrado, el tambor –que se asociaba al deceso–, o incluso una flor cortada depositada entre las manos, que actuaban a modo de pistas para diferenciar al vivo del muerto.

En otras ocasiones, en cambio, se dio la vuelta a este equívoco de vida y muerte, potenciando hasta una situación casi hiperrealista la situación de defunción del retratado. En este sentido, podemos recordar las imágenes macabras creadas por Alphonse Bertillon, conocidas popularmente como *cercueils* o ataúdes: se trataba de una tarjeta donde se presentaba el rostro o el cuerpo del cadáver enmarcado en forma de

⁵⁰⁷ Cit. en BOLLOCH, J., “Photographie après décès: pratique, usages et fonctions”, en *Le Dernier Portrait*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 116.

⁵⁰⁸ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰⁹ LÓPEZ, P. (2006), *op. cit.*, p. 23.

caja, dando la sensación de que se miraba dentro de un ataúd y donde el marco creaba el ilusionismo de que se trataba de sus paredes internas⁵¹⁰.

Sobre la relación entre este tipo de fotografías y el retrato pictórico simbolista, aún no ha sido investigado en profundidad. Sin embargo, la tradición de realizar pinturas a partir de fotografías suministradas por los familiares del difunto fue una tradición que se mantuvo, como lo demuestra el *Retrato póstumo de Marguerite Landuyt* (1896) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas) de Fernand Khnopff. No obstante, frente a las habituales representaciones fidedignas cuyo objetivo era simplemente ofrecer un registro, el pintor belga supo trascender las limitaciones habituales del género, otorgando a la fenecida una apariencia de vida. Algo parecido sucedió en el –evidentemente por razones naturales– autorretrato (o realizado en colaboración) póstumo (?), oxímoron en sí mismo. En realidad, las escasas muestras al respecto, como el famoso de *Sarah Bernhardt durmiendo en su féretro* (1878-1879) (Colección particular) de Achille Melandri, pretendían navegar en la confusión morbosa entre el sueño y la muerte, a veces con una lectura más poética o, tal vez, más sarcástica. De toda esta relación, hablaremos más en el capítulo dedicado precisamente a la muerte.

Esta ambigüedad mórbida entre la vida y la muerte, que acabamos de mencionar, actuaba a modo de negación de esta última, y la fotografía, con la posibilidad de fijar los recuerdos, permitía dar una apariencia de vida e inducir al engaño voluntarioso de la memoria. Esta contradicción, como reclamo de la vida tras la muerte, fue lo que probablemente pudo llamar la atención de los artistas simbolistas. Como ya hemos indicado, los temas escatológicos y trascendentes fueron de su agrado; y si bien las diferentes etapas de la vida fue uno de ellos, en especial el de la muerte, por ser terreno también ignoto y fuera del ámbito de control de los seres humanos y aún inexplorado, pudiera ser de su



Achille MELANDRI, *Sarah Bernhardt durmiendo en su féretro*, 1878-1879
Colección particular

⁵¹⁰ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 107.

interés. Asimismo, su rasgo de “pseudo-presencia” o “marca de ausencia”, como dijo Susan Sontag, la paradoja de algo muerto que parecía vivo o viceversa, probablemente influyó en los modos de acercarse a la muerte en su obra, en esos límites movedizos entre el Naturalismo y el Decadentismo. Como dijo Roland Barthes en 1980 en su obra *La chambre claire*,

*“dans la photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n’est jamais métaphorique; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres; et encore: si la photographie devient alors horrible, c’est parce qu’elle certifie, si l’on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre: c’est l’image vivante d’une personne morte”*⁵¹¹.

Por supuesto, al jugar en tierra de nadie, esta fotografía mortuoria tenía relación con la que se realizaba sobre realidades superiores, esto es, la relacionada con el mundo de los espíritus. Y por lo tanto, este tipo de fotografía acabó condicionando una nueva visión sobre la muerte en el arte simbolista, también en el retrato.

III. 2. 1. a. c Fotografía y ocultismo⁵¹²

Hemos visto cómo las anteriores modalidades del retrato decimonónico tenían puntos de conexión entre ellas, pero también con la fotografía relacionada con el mundo del ocultismo. No obstante, a diferencia de las anteriores, esta última variante no sólo se dio en el campo del retrato, puesto que su abanico de intereses resultaba mucho más amplio. Lo que es cierto, empero, es que una parte importante de la fotografía dedicada a capturar efectos paranormales estuvo centrada en torno al ser humano, al ser el agente que los provocaba y depender de él; por lo tanto, el género del retrato tuvo una presencia destacable.

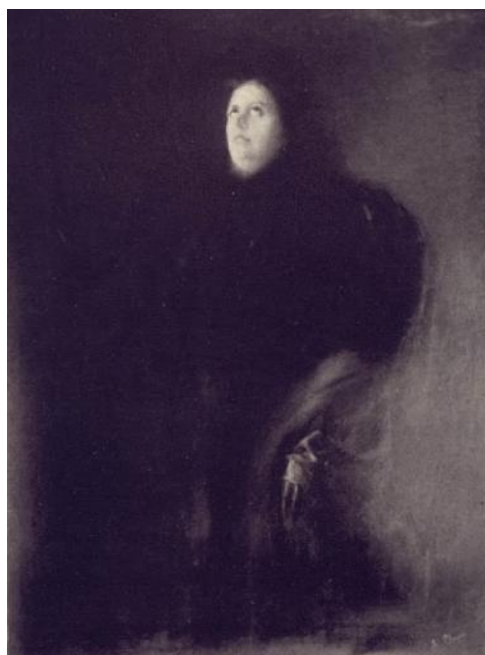
Si el fenómeno del ocultismo gozó de gran predicación a finales del siglo XIX, con el anhelo de trascender esta realidad mundana, el descubrimiento en 1895 de los rayos X por el físico alemán Röntgen fue crucial para afianzar la existencia de un mundo más allá. Como ya hemos indicado antes, esto dio alas a los que creían que el siguiente paso podría ser fotografiar los estados emocionales interiores, o incluso los movimientos de los espíritus. Si bien existía desde antes de dicho descubrimiento, es en estos momentos cuando tomó más fuerza y se constituyó la llamada “fotografía

⁵¹¹ Cit. en BOLLOCH, J., *op. cit.*, p. 122.

⁵¹² Entre la numerosa bibliografía dedicada al tema, *vid.* el catálogo de una de las últimas exposiciones sobre el tema, *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, Nueva York-New Haven-Londres, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2005 (2004).

psíquica” o “del pensamiento”, que pretendía ir más allá de los experimentos realizados por fisonomistas o psicólogos y no buscar su reflejo en el rostro humano, sino sus formas reales. Ello dio pie a la aparición de un numeroso grupo de fotógrafos⁵¹³ que pretendieron captar dichas emanaciones, como Louis Darget, Edouard-Isidore Buguet, Eugène Thiébault, Miss Georgiana Houghton o Saint-Edme. Igualmente, existieron científicos y parapsicólogos como Hippolyte Baraduc, Enrico Imoda o Albert Freiherr von Schrenck-Notzing⁵¹⁴ –éste último amigo del pintor Keller- que se volcaron en ello, si bien en sus casos, aparte de las fotografías, escribieron ensayos que refutaran sus hipótesis.

Dentro de esta fotografía, se podían distinguir dos variantes: la que captaba la “energía” del cuerpo humano, conocida como “fotografía fantasmática” –cuyos orígenes habría que situarlos a finales de los años 50-; y la representación de espectros o almas de muertos⁵¹⁵ –ésta última nos permitiría ligarla con la variante del retrato póstumo-. En la mayoría de los casos, dichos espectros o apariciones compartían espacio con algún ser humano; incluso a veces, surgían como intrusos dentro del aparato del retrato de estudio típico de la época; de ahí la relación del retrato con esta tipo de fotografía. De hecho, algunos de los profesionales especializados en dicha variante



Aleix CLAPÉS, *Retrato de la Señora Viuda de Pere Màrtir Calvet*, c. 1902
Paradero desconocido

fueron retratistas, e incluso se autorretrataron de este modo, caso de Alphonse Poitevin (c. 1861) (Bibliothèque Nationale de France, París). Aunque por entonces y *a posteriori* se ha demostrado la impostura que rodeaba esta fotografía paranormal -al revelarse el uso de sobreexposiciones, difuminados y otros trucos y alteraciones del material y

⁵¹³ *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d'Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, pp. 175-182: algunos de estos nombres aparecen mencionados aquí, con la reproducción de algunas de sus fotografías.

⁵¹⁴ Su obra más importante al respecto fue *Materialisations-Phänomene, ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie* (1914). CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, p. 424.

⁵¹⁵ POHLMANN, U., “The Dream of Beauty, or Truth is Beauty, Beauty Truth. Photography and Symbolism, 1890-1914”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, p. 446.

técnicas fotográficas para acometerla-, ello no obsta a que, en su momento, y siempre en su contexto ideológico, muchos se sintieran fascinados e incluso influidos por estas visiones.

Si bien su peso en la fotografía simbolista y pictorialista, así como en el (auto) retrato pictórico simbolista, continúa siendo otra de las (muchas) asignaturas pendientes en el estudio de la fotografía y sus relaciones con la pintura del período, no podemos soslayar su impacto en diferentes aspectos de la composición, tales como modos de posar o tratamiento de las expresiones y miradas, o así mismo en el tratamiento de los fondos, sugerentes de poseer vida propia. Algo de todo ello lo revelan los retratos ejecutados por pictorialistas como Day⁵¹⁶, o por pintores ligados con el Simbolismo que, a la hora de acometer obras de este género, mostraron su intoxicación de diferentes modos. Así, por ejemplo, el *Retrato de la Señora Viuda de Pere Màrtir Calvet* (c. 1902) (Paradero desconocido) de Aleix Clapés, posee una mirada que nos hace recordar o a alguna de las pacientes de la Salpêtrière, o si no, la aparición de algún espectro⁵¹⁷; del mismo modo que el fondo azafrán que envuelve a *Manuel Dalmau Oliveres* (c. 1915-1919) (MNAC, Barcelona), también de Clapés, también pudiera estar en deuda de las representaciones de las emanaciones de aura. En Polonia, algunos de los modelos que posaron para Witkacy, pintor pero también talentoso fotógrafo, fueron vistos por él como hipnotizados o en trance, de modo que su mirada era subrayada como vía hacia una realidad interior o superior⁵¹⁸.

Otros, en cambio, a veces sacaron partido a su *amateurismo* en el manejo de la cámara y, por tanto, de sus imperfecciones, como en el caso de Degas o Picasso. Considerado el primero un clásico representante de la pintura impresionista, sin embargo en sus fotografías se mostró cercano a la sensibilidad simbolista, en su valoración de las superposiciones, hasta el punto de que llegó a realizar diferentes copias a partir de un original fotográfico: “[sus fotografías] *son evocadoras e inquietantes en su desconcertante dislocación del espacio y en las incoherentes relaciones entre los personajes. Nos recuerdan la doble exposición de las fotografías de*

⁵¹⁶ Parece ser que el ocultismo ejerció una influencia importante en sus retratos, mientras que su cuestionamiento sobre la espiritualidad convencional le llevó a entrar en contacto con formas más alternativas. CRUMP, J., *op. cit.*, p. 25.

⁵¹⁷ Precisamente, cuando la obra se expuso en la Sala Parés, el crítico R. CASELLAS valoró especialmente su semblante, “*ante todo y sobre todo, por la expresión de mística ternura que el pintor ha puesto en los ojos de la retratada*”. CASELLAS, R., “XV Exposición Extraordinaria del Salón Parés”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 21 enero 1898, p. 4.

⁵¹⁸ OKOŁOWICZ, S., *op. cit.*, p. 36.

espíritus del siglo XIX, en las que aparecen efluvios en un mundo por lo demás racional”⁵¹⁹. En este sentido, su fotografía más valorada y comentada es el *Autorretrato con Mallarmé y Renoir junto a un espejo* (1895) (Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, París)⁵²⁰, donde establece un sinuoso juego entre los dos, pero también con él mismo y la cámara (que aparecen reflejados en el espejo del fondo), de un modo en que se tensa la proyección y usurpación entre modelo y creador.

Con respecto a Picasso, hemos de mencionar aquí también un autorretrato, donde igualmente se vale de las transparencias fantasmales, y que además pudo influir en otras obras, concretamente algún autorretrato pictórico, y de lo que ya hablaremos en un apartado posterior de este mismo capítulo.

III. 2. 2 Pictorialismo y (auto) retrato

La fotografía como si fuera un cuadro. Así es como trataron sus creaciones los fotógrafos pictorialistas, teniendo como referente la pintura de diferentes períodos y estilos. Sin embargo, fue la realizada en su época, la simbolista, la que más les influyó y cuya presencia se detecta más fácilmente. Ya por entonces se advirtió de dicho impacto, como lo ejemplifican las palabras que el fotógrafo Robert Demachy pronunció con motivo de la primera muestra de Day en París, en 1901: *“It is new, in a sense, but only new as a school of photography, for it reflects clearly the style of a well-known school of painting, and that is why it has been accepted without the least difficulty by the enlightened portion of the French public...”*⁵²¹. De hecho, los especialistas actuales han confirmado frecuentemente dicha dependencia del Pictorialismo respecto al Simbolismo, especialmente pictórico; aunque el camino inverso, esto es, la influencia de la fotografía sobre la pintura simbolista, sigue siendo en cambio un tema pendiente de investigar.

En este apartado nos centraremos fundamentalmente en estudiar las características del retrato en dicho movimiento, la mejor manifestación del Simbolismo

⁵¹⁹ CHILDS, E. C. (2000b), *op. cit.*, p. 84.

⁵²⁰ Este ejemplar perteneció precisamente a Paul Valéry, quien anotó en el margen de la fotografía lo siguiente: *“Cette photographie m’a été donné / par Degas, dont on voit l’appareil et le / fantôme dans le miroir. Mallarmé est debout / auprès de Renoir assis sur le divan. Degas leur / a infligé une pose de 15 min à la lumière de / neuf lampes à pétrole. La scène se passé au / 4me étage Rue de Villejust no. 40. Dans le miroir / on voit ici les ombres de Madame Mallarmé / et de sa fille. L’agrandissement est dû à / Tasset. / Paul Valéry”*. Vid. MALCOLM, D., *Edgar Degas, Photographer*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, Inc., 1998, p. 130, por otra parte, el principal estudio sobre esta faceta de Degas.

⁵²¹ *Cit.* en DENNEY, C., “The role of subject and symbol in American pictorialism”, en *History of Photography*, vol. XIII, nº 2, abril-junio 1989, p. 110.

en fotografía... aunque no única; porque no todo la fotografía simbolista fue pictorialista. Evitaremos, por lo tanto, esta monopolización, para no ofrecer una visión parcial ni sesgada, que excluya la existencia de otro tipo de fotografía de rasgos simbolistas, como la realizada por los pintores de este movimiento. Ahora destacaremos, pues, los rasgos principales en el Pictorialismo, en especial en el retrato, para en el siguiente apartado centrarnos en cómo fue recibido e influyó, así como otras manifestaciones fotográficas, en las maneras de los retratistas del Simbolismo.

III. 2. 2. a Características generales del movimiento

El nombre más famoso con el que se conoce actualmente a este grupo de fotógrafos, Pictorialismo, hace referencia de hecho a la pintura (“*Picture-ism*”), aunque en su época se les llamó también con otras expresiones como “fotografía esteticista”, “fotografía impresionista”⁵²², etc., expresiones que, de cualquier forma, curiosamente remitían a estilos poco antes desarrollados en pintura. No obstante, hay que reconocer que si bien desde sus orígenes la fotografía siempre había tenido a la pintura en su punto de mira, el enfoque varió ostensiblemente en este *fin-de-siglo*: frente a la posibilidad de siempre de ofrecer lo mismo que la pintura pero “mejorado” -en su capacidad de reproducción de la realidad-, ahora más bien se prefería negarle ese don y acercarse a aquellos rasgos que hacían de la pintura una de las bellas artes (por este motivo recibió igualmente el nombre de “fotografía de arte”). En este sentido, los pictorialistas no fueron los únicos, pues anteriormente ya hubo algún intento radical, aunque aislado, como el del inglés Henry Peach Robinson, puesto que en 1869 ya había acuñado la expresión “*pictorial photography*”⁵²³.

Considerado el primer movimiento fotográfico con entidad propia, su repercusión fue internacional. En 1893, se constituyó en Londres la *Linked Ring*

⁵²² “*Pictorialism, which means ‘picture-ism’, is the term most often used to describe the movement today. However, over time it has had a variety of names. It has been called the Aesthetic Movement in photography, because of its loose association with the Aesthetic Movement in painting, also known as Art Nouveau. But [...] the Pictorialists drew from a wide range of sources in addition to Art Nouveau, including Romanticism, Symbolism, and early modern art. For many years Pictorialism was also known as Photographic Impressionism, not because of its association with French Impressionist painters such as Monet or Renoir (who began painting a generation before Pictorialism was born) but because Pictorial photographs convey artistic impressions of the things they depict*”. PRODGER, P., “Introduction”, en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, p. 10.

⁵²³ Robinson se acercó a la fotografía negando características que, en teoría, le eran naturales, como el de su serialidad a favor de la obra única, así como temas y estilos prestados de la pintura. FORMIGUERA, P., “Joaquim Pla Janini: La Fotografía Apasionada”, en *Joaquim Pla Janini*, Barcelona, Fundació “la Caixa”-Lunwerg, 1995, p. 15.

Brotherhood, creada a imitación de la Hermandad Prerrafaelita, y pronto aparecieron formaciones similares en otros países europeos, como Bélgica, Francia, Austria o Alemania. Aproximadamente una década más tarde surgieron manifestaciones pictorialistas en los Estados Unidos (en 1902, se creaba en Nueva York la *Photo-Secession*), que acabó convirtiéndose en uno de los más importantes exponentes de este estilo fotográfico. Su esplendor duró más o menos hasta un poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. Después del conflicto bélico, algunos evolucionaron a estilos más modernos, mientras que otros abandonaron su práctica. Esto se debió porque entre sus miembros había en general individuos cultos, procedentes de las altas clases sociales, que cultivaron la fotografía como aficionados, aunque reivindicando su consideración de arte elevado. Pero junto a éstos, otra parte importante lo constituyeron auténticos profesionales, a veces formados en el mundo de las artes, siendo el perfil mayoritario el del fotógrafo con formación, de extracción social privilegiada, elitista y *dandy*, ejemplificado en Day.

Su aparición en las últimas décadas del siglo XIX coincidió con el clima de crisis finisecular, del que ya hablamos anteriormente (y en el que profundizaremos en el capítulo siguiente): los avances técnicos y científicos permitieron una reflexión teórica del papel que había jugado hasta entonces la práctica fotográfica. El crítico y poeta italiano Enrico Thovez confiaba en la capacidad intelectual de la fotografía, de la que dijo que “*elle est bien autre chose qu’une image fidèle du vrai / moins esclave de la réalité qu’il n’y paraît de prime abord*”⁵²⁴.

Dichas voces disonantes también se dejaron sentir por algunos fotógrafos, que se conformaron en grupos con personalidad propia, dando a luz de esta manera al Pictorialismo. En este sentido, este movimiento fue realmente vanguardista porque su objetivo fue claro desde su nacimiento, esto es, enfrentarse a la fotografía tradicional – que incluía el retrato de galería, pero también a la de tipo documental o científica-, basada en la reproducción ilusionista de la realidad. Frente a la aparente verdad que ésta defendía, el Pictorialismo priorizó la interpretación que el artista podía ofrecer detrás de la cámara, así como a su subjetividad: “*the subject is nothing, interpretation is all*”, decían Puyo y Demachy en *Les procédés d’art en photographie* (1906)⁵²⁵. Por este mismo motivo, se reivindicó la figura del fotógrafo artista frente a la general desidia

⁵²⁴ Cit. en BORDINI, S., *op. cit.*, p. 79.

⁵²⁵ Cit. en POIVERT, M., “An Avant-Garde without combat. The French Anti-Modernists and the Pre-Modernism of the American Photo-Secession”, en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, p. 31.

anterior, que apostaba por el profesional al servicio del cliente. Se reclamó una consideración pareja a la del pintor, y de ahí que la pintura se convirtiera en el modelo que había que seguir, tanto a nivel estético como programático o en modos de actuación.

Se organizaron de este modo en asociaciones o grupos secesionistas, como habían hecho sus colegas pintores más radicales, y difundieron sus ideales a través de exposiciones (la titulada *The New School of American Photography*, organizada por Day, fue la primera demostración del importante peso del Simbolismo en la fotografía), y revistas (podemos recordar aquí la famosa *Camera Work*, revista dirigida por Alfred Stieglitz). Desde un principio, su relación con el Simbolismo fue inequívoca: se relacionaron con escritores (Maeterlinck) y artistas de dichas tendencias (Rodin), a veces expusieron conjuntamente, siguieron las mismas doctrinas e ideales y, por lo tanto, no ha de extrañar que en la prensa y publicaciones de la época fuera común que se refirieran a ellos como fotógrafos simbolistas.

Además del conocimiento de las teorías ligadas con dicho movimiento, las influencias pictóricas en su concepción fotográfica eran irrefutables. Si bien Philippe Jullian no especifica que estuviera hablando de Pictorialismo sino simplemente de la fotografía en el Simbolismo, podríamos aplicárselo cuando señala que Whistler fue el modelo para el paisaje, Carrière para el retrato, y Rodin para el desnudo⁵²⁶. Como podemos ver, sus referentes estéticos pertenecían de pleno al movimiento simbolista y esteticista; y, efectivamente, así sucede en general, cuando uno hace repaso a las creaciones de la fotografía pictorialista.

A diferencia de lo que había pasado durante gran parte del siglo XIX, su abanico genérico fue mayor que el habitual cultivado por los profesionales de la cámara, lo que recordaba igualmente más a la manera de hacer de los pintores que a la de sus homólogos previos: si bien el retrato siguió ocupando un puesto de honor, el paisaje, el desnudo y los interiores o escenas de género también tuvieron su cuota de representación. A través de ellos, pudieron tocar temas afines a los simbolistas, como los ligados a la sexualidad, esto es, el dualismo femenino (mujer ángel *versus* mujer fatal... aunque con preponderancia de la primera y de maternidades), el andrógino, o la oposición carne *versus* alma (en el desnudo); la idea de misterio o atemporalidad, muchas veces a través de interiores en claroscuro o paisajes crepusculares, donde a la influencia de Whistler, había que añadir la de otros tantos pintores como Klimt,

⁵²⁶ JULLIAN, P. (1973), *op. cit.*, p. 53.

Khnopff, Stuck...; el papel otorgado a estados anímicos, esto es, a la contemplación, soledad, ensimismamiento, así como a la vida interior, a la psicología y a la imaginación; o referencias espirituales, que podían ir desde la religión católica hasta el paganismo, la mitología o el ocultismo.

De entre todos los géneros, el retrato continuó siendo uno de los grandes favoritos, aunque con un acercamiento renovado. Compartió con el resto una serie de características comunes, de las que el uso del *flou* y el empleo de difuminados probablemente fue su rasgo más distintivo, ya que reforzaba la interpretación subjetiva y misteriosa que perseguían. De hecho, muchos pictorialistas admiraron a fotógrafos previos como Lewis Carroll o Julia Margaret Cameron⁵²⁷, cultivadores de un estilo personal, en que se valieron de las deficiencias que aún tenía la fotografía de su época, para rehuir de la nitidez buscada por la mayoría y centrarse en los desvaídos obtenidos. De hecho, algunos pintores como Delacroix apreciaron esas mismas sugestivas imprecisiones de la cámara (por otro lado, en sintonía con su defensa del color por encima del dibujo...).

Si bien estos nombres se han considerado como precedentes, o por intenciones o por modos de hacer, el uso del *flou* en el Pictorialismo pareció fundamentarse en el libro del fotógrafo Peter Henry Emerson *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1889)⁵²⁸, que ya había influido en pintores impresionistas. Basándose en las teorías científicas de Hermann von Helmholtz, según Emerson la nitidez que la fotografía tradicional ofrecía en toda su superficie no se ajustaba a la realidad de la mirada humana, pues cuando la retina se centraba en un punto determinado, si bien éste se veía claramente no sucedía lo mismo con el resto del campo de visión, el cual se iba desdibujando conforme se iba alejando de ese punto. La ilusión de una imagen visual completa y exacta procedía del recorrido gradual que hacía nuestra vista. Ello justificó su afrenta al modo tradicional de la fotografía y defendieron el uso del *sfumato* que, más allá de esta explicación científica, recordaba igualmente y en particular la pintura de Carrière, al que ya hemos mencionado anteriormente como el modelo pictórico para los retratos y cuya influencia fue considerable: así, podemos recordar los realizados por Steichen, en concreto las diversas efigies de Rodin, escultor que era a su vez amigo de

⁵²⁷ Day estimaba la fotografía de Cameron y coincidía con ella en su consideración de la belleza física como un trasunto de la espiritual. CRUMP, J., *op. cit.*, p. 20.

⁵²⁸ Así se ha sostenido tradicionalmente. *Vid.*, por ejemplo POHLMANN, U. (1995), *op. cit.*, p. 433; o PRODGER, P., *op. cit.*, p. 11.

Carrière⁵²⁹. Para conseguir este efecto de *flou*, la manipulación resultaba clave: cada artista tenía su propio método, y mientras unos se aprovecharon del tratamiento de la luz a base de desenfoces, mediante obturadores especiales para la cámara, otros recurrieron a modos más artesanales, como colocar gasas ante el objetivo.

Estos procedimientos eran sólo una parte de los empleados en la meta de alejar sus creaciones de la fotografía convencional y aproximarse a las técnicas pictóricas: se distanciaron del modo mecánico tradicional, que confiaba todo el proceso en la cámara, para introducir la intervención humana a través de la manipulación, que podía ser de tipo técnico o manual⁵³⁰, y que podía darse en cualquier momento del proceso creativo. Sin embargo, no se puede generalizar en su descripción pormenorizada, ya que cada fotógrafo pictorialista tenía sus propios métodos; aún así, la idea de control en la alteración artística sí fue algo compartido y primordial.

Para comenzar, algunos de estos fotógrafos escogieron como soporte el papel de grano grueso, utilizado frecuentemente para acuarela, de manera que ese granulado proporcionaba una textura más pictórica; a ello ayudaba, además, escoger a veces un formato grande, más propio de un cuadro que de una fotografía.

Por otro lado, en una fecha ya algo tardía como 1907 se dio a conocer el procedimiento autocromo, el primero en experimentar con el color⁵³¹ y superar así la visión monocromática de la fotografía. Contra todo pronóstico, su aparición no fue del agrado de todos. Unos lo recriminaron por las dificultades que entrañaba su empleo y por potenciar aún más la capacidad mimética de la fotografía; los que sí lo utilizaron, defendieron una aplicación no literal de los colores tal y como existían en la realidad, sino un empleo más subjetivo y vibrante, en concordancia con las sensaciones buscadas, a favor de la subjetividad⁵³². Fuera como fuera, el referente en ambos casos resultó ser

⁵²⁹ POHLMANN, U., "Symbolism and Pictorialism. The influence of Eugène Carrière's Painting on Art Photography around 1900", en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, pp. 87-92: este artículo habla precisamente de dicha influencia.

⁵³⁰ En la *Exposición Universal* de París de 1855 ya se había dado a conocer la técnica del retoque, que sorprendió a todos y que se extendió a partir de 1860. Si bien la intención y objetivo eran diferentes –en este caso, a favor de un realismo idealizado–, se le puede considerar como un precedente. ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 2001 (1987), p. 402.

⁵³¹ POHLMANN, U. (1995), *op. cit.*, p. 434.

⁵³² Para saber más de este tema, *vid.* los artículos de N. BOULOUCHE: BOULOUCHE, N., "Les pictorialistes et le procede autochrome", en *Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900*, París, Musée Rodin, 1993, pp. 35-40; y BOULOUCHE, N., "Autochrome and Pictorialism. An Element of Color in a Monochrome Universe", en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, pp. 269-273. En este último, se explica dicho debate sobre el uso del color que, al final, parece que se resolvió favorablemente a favor de la fotografía en blanco y negro... al menos durante unos cuantos años más, tal

pictórico, es decir, Whistler. De hecho, la alteración de los colores, tonos o brillos podía llevarse a cabo en el cuarto oscuro, momento en que tenía lugar la mayor manipulación del negativo, también mediante el empleo de la punta seca o de la goma bicromatada en el proceso de su positivización: la consecuencia fue que la nitidez sólida de la fotografía se descomponía en unos trazos que recordaba en ocasiones a técnicas pictóricas, o a la presencia de la pincelada, cercana a la manera sentida por los simbolistas. El germanoamericano Frank Eugene fue un maestro al respecto y, de hecho, sus coetáneos se referían a su método como “*unphotographic photography*”⁵³³.

El resultado final de todo este proceso fue una fotografía, por lo tanto, de apariencia más bien pictórica, en la que se podía adivinar la intervención de la mano humana, lo que la particularizaba y la alejaba igualmente de la imagen obtenida en serie⁵³⁴. Es por ello que historiadores y fotógrafos posteriores como Helmut Gernsheim acusaron a dichos artistas de “hacer” y no de “tomar” fotografías⁵³⁵ que, por otra parte, tenían un estilo próximo al Simbolismo.

Este movimiento les ayudó perfectamente, con sus características de misterio y huida de la realidad, en poder emprender el mismo camino y negar, pese a su aparente contradicción, el realismo inherente a la fotografía. El pictorialista Demachy ya previó las posibilidades de ser defenestrados por ello (“*perhaps we shall be accused of making photography lose its character? That is precisely our intention*”⁵³⁶); y, en efecto, recibieron el varapalo de críticos y colegas, algunos de los cuales incluso los calificaron de “escuela de Oscar Wilde”⁵³⁷. Asimismo, pintores simbolistas como Khnopff, si bien defendieron el uso documental de la fotografía, no aceptaron las pretensiones artísticas de los miembros de este movimiento, como veremos más adelante.

En el extremo opuesto, en cambio, y por estos mismos motivos que los vilipendiaron, hubo quienes admiraron su obra, como el escultor Rodin, y otros, como Robert de La Sizeranne, que vieron una auténtica revolución en el campo de la fotografía y lucharon para que fuera reconocida como una de las bellas artes. Al respecto, éste dejó varios escritos donde defendió una fotografía más imaginativa, como

como dejó por zanjado en 1908 la revista *The Studio*, al hacer un estudio sobre dicho tema: “*Photography’s true sphere... must always be the world of monochrome*”.

⁵³³ POHLMANN, U. (1995), *op. cit.*, p. 434.

⁵³⁴ Otro ejemplo lo da Day, quien daba mucha importancia al valor táctil de sus obras, al *flou* e incluso a cómo iban a ir enmarcadas. *Vid.* CRUMP, James, *op. cit.*, p. 11.

⁵³⁵ LÓPEZ, P. (1997), *op. cit.*, p. 103: lo dice en concreto al hablar de Cameron.

⁵³⁶ *Cit.* en DAUM, P., “Unity and Diversity in European Pictorialism”, en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, p. 17.

⁵³⁷ POHLMANN, U. (1995), *op. cit.*, p. 432.

la pictorialista, revelada como espejo del alma, e ir más allá de la simple transcripción detallista y mecánica de la realidad. Así lo expresaba desde las páginas de *La Revue des deux mondes* en 1897⁵³⁸, para pocos años más tarde, en 1904, dedicarle un capítulo de su libro *Les Questions Esthétiques contemporaines*. “La Photographie est-elle un art?”⁵³⁹, se preguntaba en él, haciéndose eco de un sentir general de la época. Sizeranne intentó dar aquí con una respuesta, al menos en relación con el Pictorialismo. Para ello, ofreció toda una serie de razones por los que sí podía ser considerada un arte como la pintura: así, hacía un repaso a sus características, como el *flou* (frente al *net* de la fotografía científica y comercial, ya que “*le flou est justement au net ce que l’espoir est à la satiété*” y “*l’indéfini, au contraire, est le chemin de l’infini*”); los métodos de trabajo; o su relación con otras artes, como la música o la pintura. Todo ello le permitió expresar las siguientes palabras: “*Avoir introduit le sentiment et la pensée dans une opération autrefois automatique; avoir transformé en un art ce qui était une industrie; avoir décidé que l’esprit devait diriger la matière, au lieu de se laisser enseigner par elle; avoir inventé la photographie dirigeable, c’est déjà une entreprise idéaliste*”.

III. 2. 2. b Características específicas en el retrato

Aparte de estos rasgos más generales, presentes en todos los géneros que trataron, los pictorialistas introdujeron otros más específicos en el retrato. En contraposición al realizado en estudio, el retrato pictorialista no siguió los cánones acostumbrados de representación ni de idealización o de *status*, sino que en general el fotógrafo supo imponer su estilo e intereses, combinando perfectamente sus posibilidades pecuniarias con las estéticas: en este sentido, quizás fue Edward Steichen quien mejor lo consiguió, pues gracias a sus dotes para el género y a una personalidad muy acusada, pudo escalar socialmente y ganarse así un prestigio (como el de sus colegas pintores), gracias a su inteligencia en el medio y sin tener que traicionarse ni un ápice.

Si el retrato comercial tradicional buscaba el halago combinado con la captación realista del modelo, en el retrato pictorialista el cámara intentó ir más allá y ofrecer una interpretación personal del sujeto. Su objetivo ya no era la semejanza física. Así lo expresó Day en 1899 en *Portraiture and the Camera*, cuando dijo que “*a likeness and a*

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 433.

⁵³⁹ SIZERANNE, R. de La, *Les Questions Esthétiques contemporaines*, París, Hachette, 1904, pp. 147-212: las citas que vienen a continuación proceden de este texto.

*portrait are far from being one and the same*⁵⁴⁰: ahora interesaba más adentrarse en su mente, en su vida interior, en su psicología o, al menos, poder transmitir alguna emoción o estado de ánimo: “*the natural essence of man, wether bad or good*”, exclamó el fotógrafo Loescher⁵⁴¹.

Con dichos fines fue usado, por ejemplo, el *flou*, para acentuar mediante los esfumados, a veces más intensos o no, en toda la superficie o en ciertas partes del cuerpo del modelo, el terreno movedizo del yo interior. En este sentido, las manos y, sobre todo, el rostro y la mirada fueron los puntos a los que más atención prestaron, identificados como las vías donde esta personalidad se manifestaba de manera más diáfana, y lo que provocaba que el resto del cuerpo fuera reducido a veces a una simple silueta o llevado al terreno de las sombras, minimizando su presencia. Con el uso de estos difuminados en claroscuro, a veces el fotógrafo buscaba justamente lo contrario, es decir, se ocultaban parcialmente, para recrear una idea de misterio que obligaba al espectador a imaginar lo ausente: una vez más, nos remitimos a los retratos de Steichen, con el recuerdo estilístico de Carrière o incluso de Whistler, en algunos de los cuales un haz de luz aparecía de repente, de entre las tinieblas, y circunvalaba el rostro del retratado a la manera de un halo, una idea de lo sacro transpuesto a una elegancia profana, preámbulo de lo que sería el *glamour* del siglo XX⁵⁴². En otras ocasiones, su maestría en el manejo de los claroscuros permitía recrear con gracia elementos considerados intangibles o etéreos, así como los pensamientos de los personajes representados, como sucede en algunos retratos de Frank Eugene. De esta manera, se producía una puesta al día en la tradición de la fotografía ocultista.

No obstante, lo más común fue el deseo de lograr una imagen certera del sujeto representado, lejos del estereotipo y rigidez del retrato de galería, y captar su vida. Para ello, fue de suma importancia el establecimiento de una relación más estrecha con su modelo. Así lo declararon fotógrafos como Loescher, en su libro *Die Bildnis-Photographie* (1903) (“*the tools are basically the same; on the one hand they [los fotógrafos comerciales] are used to produce a boring and superficial copy of a momentary natural phenomenon -on the other, to create an inspired picture, pulsing with life*”); o Alvin Langdon Coburn:

⁵⁴⁰ CRUMP, J., *op. cit.*, p. 19.

⁵⁴¹ Cit. en SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 102.

⁵⁴² “*In a word, he was inventing glamour, by its nature an unavailable quality, specific to its possessor*”. SMITH, J., *Edward Steichen. The early years*, Nueva York, Princeton University Press-The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 26.

“A photographic portrait needs more collaboration between sitter and artist than a painted portrait. A painter can get acquainted with his subject in the course of several sittings, but usually the photographer does not have this advantage. You can get to know an artist or an author to a certain extent from his pictures or books before meeting him in the flesh, and I always tried to acquire as much of this previous information as possible before venturing in quest of great men, in order to gain an ideal of the mind and character of the person I was to portray... To take satisfactory photographs of people it is necessary for me to like them, to admire them, or at least to be interested in them. It is rather curious and difficult to explain exactly, but if I take a dislike to my sitter it is sure to show in the resulting portrait. The camera naturally records the slightest change of expression and mood, and the impression that I make on my sitter is an important as the effect he has on me”⁵⁴³.

De esta manera pretendieron alejarse del retrato fotográfico convencional, cuyo resultado era una visión superficial, al ser ejecutado en una rápida sesión en la que no se daba pie a intimar con el sujeto, puesto que entre éste y el fotógrafo se interponía además el aparatoso equipo fotográfico de la época, que privaba del contacto visual entre ambos⁵⁴⁴. Ahora, sin embargo, el retrato apostó por un tipo de comunicación que había sido tradicional en pintura, pero no en fotografía. De esta manera, esa cercanía se podía traducir en una obra en que, además de reflejar una visión más interiorizada del sujeto, a su vez el fotógrafo podía llevarlo a su terreno (estético) y así no traicionar su personal poética con la cámara.

Los mejores retratos del Pictorialismo acostumbraron a ser, por lo tanto, de amigos, de familiares o de personas próximas a los fotógrafos, al poder aplicar plenamente dichos objetivos: comunicaban una sensación de relajación, de familiaridad mediante la pose, dando a entender cierta coparticipación de la imagen final junto al fotógrafo⁵⁴⁵... pero a su vez, transmitían cierto distanciamiento, al verse como seres de otro mundo e irrepetibles, por la particularización llevada a cabo. Las fronteras entre autor y modelo en la fotografía final resultaban tan difusos como el *flou* que había sido aplicado. El papel de la subjetividad tan buscada por los pictorialistas dio lugar a niveles elevados de proyección del fotógrafo en su modelo. Al respecto, la historiadora Soussloff habla de una “intersubjetividad” en el retrato pictorialista, conseguida, como

⁵⁴³ Cit. en SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, pp. 102 y 96, respectivamente.

⁵⁴⁴ WOODALL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 125; y WEST, S. (2004), *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴⁵ Así se reconoce en el caso de Steichen en SMITH, J., *op. cit.*, p. 27.

decíamos, sobre todo mediante el trabajo de los claroscuros, pero también de estos difuminados⁵⁴⁶.

Además de esto, otros elementos fueron cuidados, como la elección de la pose y el fondo. Nos solemos encontrar ante unas poses que huían del estereotipo y preferían o la informalidad o la excepcionalidad, con una cuidada puesta en escena; algo que podríamos suscribir al hablar del emplazamiento en el momento de la toma fotográfica. El resultado era una mezcla entre naturalidad y artificialidad, porque si bien es cierto que liberó al retrato de los encorsetamientos tradicionales, en ocasiones se prefirió una impostura nueva, en sintonía con el Simbolismo, reforzado por la manipulación a la que era sometida la fotografía. Esto se percibe en una renovación gestual, procedente de otras expresiones artísticas. Así, por ejemplo, al famoso cuadro *Composición en gris y negro, Retrato de la madre del artista* (1871) (Musée d'Orsay, París) de Whistler, le debemos la proliferación de retratos en perfil, a veces incluso reduciendo la figura a lo esencial, esto es, el rostro (*Retrato de Janet Burnet*, 1901, Colección particular, de James Craig Annan). En otras ocasiones, los préstamos procedían del teatro y, en estas fotografías, se priorizaba la sensación de inmovilidad del modelo, en actitudes hieráticas que recordaban a los *tableaux vivants*: así, podríamos comparar el semblante enfático del *Retrato de Ellen Terry como Lady Macbeth* (1889) (Tate Britain, Londres) de Sargent con la pose y mirada congeladas de *Melpómene-Landon Rives* (1904-1905) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) de Steichen⁵⁴⁷. Era un modo de romper con el verismo de espontaneidad de las nuevas cámaras instantáneas y provocar un efecto estático y más sugerente.

Este mismo efecto fue el perseguido a la hora de la puesta en escena. En este sentido, el encuadre resultaba clave para subrayar la intención o psicología del personaje que se registraba. Los picados-contrapicados o primeros planos-planos más

⁵⁴⁶ "In pictorialist portrait photography, this may be characterized in the following ways: 1) the faces of the figures are obscured, lost in shadow, with lowered gazes; 2) the outlines of the figures merge with the background or into the other figures; 3) the delineation of superficial effects of skin and features remain subsidiary to the overall effect of luminosity, reflections off the hair of the figures, and softness of flesh; 4) the figures are enclosed by light and color in a shared space or world; 5) the scale of the print is large, and often, the format is tableau. These effects define a subjectivity that depends on the whole composition for articulation. / The kind of subjectivity found in the art photographer's portraiture must be considered new to photography". SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 101.

⁵⁴⁷ Se trataba de un entretenimiento de raíz pictórico-teatral de tipo doméstico, de gran éxito en países como Inglaterra o Francia durante el II Imperio. Un artículo que profundiza en la relación entre Pictorialismo y teatro es el de POIVERT, M., "Aux origines de l'image performée: la mise en scène photographique au XIXe siècle", en HOOGHE, A. d' (dir.), *Autour du Symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe siècle*, Amberes-Bruselas, Fonds Mercator (Bozar Books)-Palais des Beaux-Arts, 2004, pp. 23-32.

generales, se aliaban a superposiciones, transparencias y variaciones de luz, para magnificar o reducir a sus modelos, dotarlos de una gran personalidad o dejar que fueron engullidos por su entorno. Una lectura psicológica con matices singulares, casi ausente o más simple en el retrato comercial del siglo XIX, intentando ir más allá del típico plano frontal.

Por esta misma razón, y en relación con lo anterior, se cuidaba la elección del fondo. Para ello, fue fundamental liberarse del antiguo estudio donde habían tenido lugar los habituales retratos comerciales, con aquellos telones pintados de cartón piedra. Ello condicionó la búsqueda de lugares reales, misteriosos, que podían ser interiores (salones), pero también exteriores (jardines), en los que los pictorialistas modulaban las luces y sombras de forma vaporosa. No obstante, a veces sí que se tomaron en el estudio del fotógrafo, ahora completamente renovado y despojado de parafernalia fútil que, como bien señaló Gisèle Freund años más tarde, no había sido sino un modo más de enmascaramiento por parte de los modelos, en busca de signos y estereotipos sociales con que ser reconocidos y admitidos, en contra de la expresión de su propia singularidad⁵⁴⁸. El fotógrafo Loescher fue consciente de la necesidad de ese cambio:

*“The old atelier, bound to accessories, achieved the continual reproduction of a mass of uniform images more than the making of personal works. It is there that one finds that division of work, which, in our times, kills genius and makes of man a machine... The portraits made in these conditions may well be identifiable and correct, but they are not personal works of art”*⁵⁴⁹.

La consecuencia fue que, hacia 1910, la práctica totalidad de los estudios sufrieron una mutación considerable, a favor de una apariencia más sobria y desnuda⁵⁵⁰. Así pues, gracias a la importancia de escoger el lugar idóneo, se alcanzó una interpenetración entre fondo y figura como nunca hasta entonces se había conseguido... una interpenetración a veces tan literal, que no se sabía dónde comenzaba una y acababa lo otro⁵⁵¹. En esto tenía mucho que ver el tratamiento de la luz tamizada, pero también

⁵⁴⁸ LÓPEZ, P. (1997), *op. cit.*, p. 122.

⁵⁴⁹ *Cit.* en SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 102.

⁵⁵⁰ LÓPEZ, P. (1997), *op. cit.* p. 120.

⁵⁵¹ En la obra *Hermanos-Elegía* (1901) (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo), nos hallamos ante un auténtico díptico fotográfico de Theodor y Oskar Hofmeister, y Heinrich Wilhelm Müller. Autores respectivos de cada una de sus partes, aquí se jugaba a la identificación total entre fondo y forma, pero por separado, gracias al préstamo de su composición tomada de un retablo medieval: de este modo, y de un modo sintético, se procedía a un asociacionismo entre el género del retrato y el del paisaje, que fue bastante corriente en el Simbolismo. *Vid.* el capítulo VII de esta tesis –centrado en iconografía–, en concreto los epígrafes en los que se habla del uso del paisaje en los retratos.

las manipulaciones que, posteriormente y en el cuarto oscuro, se llevaban a cabo con la goma bicromatada, para realzar el efecto pictórico de estos fondos. De esta manera, se acentuaba su profundidad, o más bien se rebajaba, dando una sensación de planitud, de manera que el modelo parecía solaparse con su fondo. Esto es corriente, por ejemplo, en algunos retratos de Frank Eugene, pero también en algunos sobre artistas por parte de Imogen Cunningham en su etapa pictorialista. En ellos, Cunningham los hacía posar frente a sus obras, que ocupan todo el fondo y con el que parecían fundirse, autor y obra indisolublemente unidos.

Con todo, los accesorios no desaparecieron completamente, pues a veces, en lugar de posar con muchos objetos o alguno típico, se prefirió simplemente escoger uno, cargado de misterio y donde concentrar toda la simbología buscada. Una vez más, el Simbolismo fue el que les proporcionó toda una iconografía procedente del mundo de la mente y de los sueños. Un lugar especial lo ocupó la esfera, bajo formatos diferentes, como la bola de cristal, espejos circulares, aros, discos dorados o incluso gongs, cuya interpretación variaba, desde símbolo del eterno femenino hasta símil del alma o de la escucha interior, presente en desnudos, representaciones de mujeres o retratos; así mismo, se le dotó de una lectura sacra, como veremos al hablar de los autorretratos. Hemos dicho que la esfera fue especial, porque en su caso la apropiación fue tal que casi fue más importante para el Pictorialismo que para el arte simbolista, hasta convertirse en el emblema del movimiento: un ejemplo lo ofrece el disco de oro, símbolo de la luz y de la verdad, en el cartel que diseñó Steichen hacia 1905 para la *Photo-Secession* (Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, Múnich), y que pasó a ser el emblema de este grupo⁵⁵².

III. 2. 2. c La relevancia del autorretrato en el Pictorialismo

Hemos querido dejar para el final el autorretrato en el Pictorialismo, en cuyo seno también habría que contemplar el colateral tema de la imagen del artista, y ver qué sitio ocupó en dicho movimiento. A continuación, nos centraremos sobre todo en el caso de dos pictorialistas americanos, Steichen y Day (que no exclusivamente), para hacer un repaso a sus diferentes variantes.

⁵⁵² NAEYER, C. de, “Le pictorialisme à l’aune du symbolisme”, en HOOGHE, A. d’ (dir.), *Autour du Symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe siècle*, Amberes-Bruselas, Fonds Mercator (Bozar Books)-Palais des Beaux-Arts, 2004, p. 115.

En sintonía con la reivindicación pictorialista hacia el resto de los géneros tradicionales de la pintura, el autorretrato también fue de su interés, en contraposición a lo que había sido más corriente durante el siglo XIX, en que las autorrepresentaciones fotográficas no ocuparon un puesto relevante⁵⁵³: ahora su número aumentó, hasta el punto de que casi todos sus miembros dejaron una o varias muestras de sí mismos. Obviamente, las motivaciones que los llevaron a interesarse por este tema divergían de las que los movían a tomar la fotografía de un paisaje o de un interior. Del mismo modo que los pintores del Renacimiento o incluso las pintoras de su siglo, el autorretrato se convirtió en una necesidad de autoafirmación de su propia figura, tan válida como la de cualquier otro artista, y se transformó en una herramienta para legitimar lo que hacían y cómo lo hacían. Esta necesidad de autorreconocimiento lo podemos percibir igualmente en el cuidado que pusieron a la hora de autentificar sus creaciones, pues un gran número de sus fotografías estaban firmadas, frecuentemente en forma de monograma personalizado y autógrafo.

A diferencia de lo que podían haber hecho los pintores del pasado, no fue suficiente figurar con los útiles de trabajo reivindicando su profesión, sino que intentaron ir más allá, compartiendo los mismos intereses que pudieran tener sus compañeros simbolistas de pintura. De esta manera, según la personalidad de cada uno de ellos, la manera en que aparecieron en sus autorretratos o en las representaciones que hicieron sus compañeros, podía ser múltiple: se podía cargar más las tintas en su papel de fotógrafo como artista, en pleno acto creativo, o ahondar en una visión más humana o psicológica, cuando no narcisista, cercana a la divinización. En algunos casos, incluso pasó a ser la obra más ambiciosa de su producción, la que sintetizaba sus ideales, o por la que hoy en día son más recordados. Así sucede con Day, pero también con la pictorialista americana Jane Reece, cuyo autorretrato de 1907 (*La muchacha de la poinsetia*) (The Dayton Art Institute) resulta ser su obra más conocida. Aunque no fue la única mujer fotógrafa entre el grupo pictorialista -recordemos a Gertrude Käsebier, Imogen Cunningham, Alice Boughton o Anne W. Brigman, por ejemplo-, Reece tuvo el mérito de que fuera precisamente un autorretrato su obra más famosa, esto es, la imagen de una mujer fotógrafa...aunque no como fotógrafa. Si nos fijamos en la imagen, observaremos que la fotografía cumple con todas las características del Pictorialismo, es decir, *flou*, formato estilizado resiguiendo la talla de la planta, imagen de la muchacha

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 114.

asociada al mundo floral, etc. Pero es precisamente este último detalle el que, si por un lado conecta perfectamente con el imaginario simbolista sobre la mujer como objeto pasivo del arte, por otro lado le impide ir más allá y presentarse también como creadora.

Por razones análogas, no sólo el autorretrato proliferó entonces, sino también la imagen general del fotógrafo como artista. Ya hemos señalado anteriormente que el modelo desempeñaba un papel bastante activo en el resultado final en el retrato pictorialista, papel potenciado en el caso de que éste fuera precisamente algún colega suyo, o alguien perteneciente al ámbito creativo, como pintores o escultores. La colaboración amistosa entre ellos, a la manera de un gremio, les fortalecía en su lucha para ser reconocidos como artistas, pero también en su particular visión de la fotografía. De esta manera, tanto en las autorrepresentaciones propias como en las ajenas, pudieron desarrollar creaciones plenamente libres y experimentales, en las que, además, pudieron ofrecer una imagen de sí mismos como realmente se veían o querían ser vistos. La “intersubjetividad” es donde alcanzaba sus cotas más altas, ya que aquí resultaba mucho más fácil llevar a cabo esa proyección, proceso por otro lado que subrayaba la elevada autoconsideración en que se tenían. Buenos ejemplos de todo ello nos los ofrecen Steichen o Coburn que, además de dejarnos numerosos autorretratos, ellos mismos fueron fotografiados en multitud de ocasiones por sus compañeros, bajo diferentes puntos de vista. Así mismo, son responsables de una considerable galería de imágenes de artistas y de fotógrafos pictorialistas, de gran inventiva y capacidad analítica.

III. 2. 2. c. a La imagen del fotógrafo pictorialista como artista:

una reivindicación con entidad propia

En el caso de Steichen, parece que su objetivo fue bastante claro una vez llegó a París para visitar el Pabellón de Rodin: es decir, hacerse amigo de los principales artistas que por entonces se encontraban allí -en especial, por los que sentía admiración- y fotografiarlos, convirtiéndose a su vez en un modo de ascenso en el camino hacia la fama. De hecho, los días parisinos de Steichen se caracterizaron por una vida rodeada de artistas y de arte, a los que estudiaba para construir su propia personalidad y a los que captaba en su taller del boulevard de Montparnasse. De esta manera, consiguió fotografiar en diferentes ocasiones a Rodin, en pleno proceso creativo o en momentos más contemplativos, en unas imágenes que lo consagraron como el fotógrafo de los artistas. Así, el crítico Camille Mauclair habló de sus obras como “*pages visibles de*

psychologie”, al haber sabido penetrar en el alma de sus modelos⁵⁵⁴. Sin embargo, no siempre pudo retratar a todos los que quiso, caso de Whistler⁵⁵⁵, sin lugar a dudas su principal modelo de inspiración fotográfica... y pictórica.

Steichen representó el paradigma del “*peintre-photographe*”⁵⁵⁶, como se le llamó en más de una ocasión, el fotógrafo pictorialista que había estudiado para ser pintor. De hecho, aún en aquellos años en torno a 1900 se debatía entre la pintura y la fotografía⁵⁵⁷. Ya hemos señalado en líneas anteriores el gran peso que tuvo la pintura en el momento de la concepción de este movimiento, y por ende, también en Steichen. Pero no sólo a nivel estético, sino también a la hora de presentarse a sí mismo. Su producción pictórica muestra en los inicios un interés hacia pintores clásicos como Rembrandt, en el manejo de la luz, pero así mismo hacia pintores contemporáneos como Carrière, por su técnica hecha de aire y sombras. Sin embargo, el artista por el que mayor atracción sintió fue Whistler, cuya innegable deuda se percibe en las formas acuosas y formatos estilizados de sus paisajes y retratos. Así nos lo dejó ver en un autorretrato al carboncillo de 1901 (Colección particular), donde se presentaba como un *dandy*, casi una paráfrasis del retrato que realizara su admirado pintor del conde de Montesquiou diez años antes (*Composición en negro y oro, Retrato del conde Robert de Montesquiou-Fezensac, 1891-1892, The Frick Collection, Nueva York*). Ambos coincidían en el juego de blancos y negros, en la disolución de las formas, aunque en Steichen con la sorpresa de encontrarnos con un rostro sin rostro, el artista enmascarado.

Algunos de estos mismos rasgos, como la combinación de fondo y figura, los espacios vacíos o el formato estilizado, lo encontramos en algún otro autorretrato de entonces, lo que manifestaba el flujo constante e intercambiable de soluciones entre fotografía y pintura. Esto se puede confirmar en un autorretrato fotográfico de tres años antes (The Royal Photographic Society Collection, Bath), donde ofrecía una imagen de sí mismo menos refinada y más informal, donde jugaba con su figura espigada a modo de columna vertebral de la composición. El tratamiento de la pared blanca como papel virgen, los rasgos angulosos del pequeño marco que se aprecia en el fondo, así como de su cabello y vestido, nos trae incluso a la memoria ciertos autorretratos de Schiele. Sin embargo, los referentes estilísticos de su autor provenían del mundo francés o

⁵⁵⁴ POHLMANN, U. (1995), *op. cit.*, p. 441.

⁵⁵⁵ SMITH, J., *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁵⁷ PINET, H., “Rodin et les photographes américains”, en *Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900*, París, Musée Rodin, 1993, p. 15.

anglosajón: fotógrafos como Frederick Hollyer, o pintores y dibujantes como John White Alexander, Will H. Bradley, Charles Danna Gibson, Sargent o, especialmente, Whistler. De hecho, esta influencia fue advertida en su momento en este autorretrato de 1898 (“*a curious kind of dandy, half Lincoln, half Whistler*”⁵⁵⁸), mientras que al crítico londinense R. Child Bayley en la publicación *Photography* recriminaba, no sin sorna, la audacia compositiva de Steichen, impropia de los modos habituales de representación en la fotografía comercial de la época: “*Self-Portrait! We do earnestly hope that the phrase will not become current over here. Imagine half a young man, clothed only in shirt and trousers, standing before a light wall, quite bare, save for a black picture frame that he could easily swallow at a gulp, and you have a self-portrait. It is probable that his missing half is at the next door neighbor’s, for we notice that his address is 342½ Seventh Street, Milwaukee*”⁵⁵⁹.

A partir de esta bifurcación de intereses, debemos a Steichen un autorretrato capital, precisamente en estos años centrales del Pictorialismo y que el mismo Rodin tachó de obra maestra⁵⁶⁰. En él se representaba como un atildado pintor, con una especie de paleta y pincel en la mano, como sugiere su título (*Autorretrato con paleta y pincel*, 1902, The Art Institute of Chicago), aunque capturado en una fotografía, alterada no obstante según los procedimientos habituales de la goma bicromatada: así, la nitidez natural del medio ha cedido a una apariencia difuminada y granulosa, como la de su autorretrato pictórico de antes, como si en lugar de luz hubiera aplicado pinceladas a la manera de Carrière. Sin embargo, precisamente la técnica esfumada conduce a la ambigüedad y podría ser que, en realidad, el Steichen que parecía querer presentarse como pintor en realidad lo esté haciendo como fotógrafo pictorialista, es decir, justo en el momento de aplicar con el pincel la goma sobre el negativo. De esta manera, recurriendo al modo tradicional del pintor actuante –al que algunos fotógrafos del siglo XIX ya se habían acercado–, Steichen lo actualiza de forma rotunda en la reivindicación de su posicionamiento como fotógrafo, y ya en concreto, de fotógrafo pictorialista (no debe extrañarnos, por lo tanto, su intención de figurar como un *dandy*, equiparando su visión elevada del arte con una apariencia refinada).

En esta misma estrategia de elevar la fotografía a la categoría de arte, nos encontramos la voluntad de dotar de misterio al acto creativo del fotógrafo, en su

⁵⁵⁸ Cit. en SMITH, J., *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ “*What Steichen had sought [...] was an effect that brought the two realms together, suggesting that life and art were one –and that photography was both*”. *Ibidem*, p. 20.

conversión de la ciencia en arte, en una imagen rayana a la de la alquimia. Ya en 1889, en la portada del libro *Die Künstlerische Photographie* de C. Schiendl, se insistía en una visión de la fotografía como medio que unía arte y ciencia: de esta forma, sobre esa cubierta y entre el título, se podían ver detalles del laboratorio de un químico, con su material e instrumental, en concreto unos tubos que conectaban un matraz a una cámara fotográfica, imagen bastante gráfica de la capacidad transformadora del Pictorialismo, de la química en arte⁵⁶¹.

Si a esto respondía el concepto de la práctica fotográfica, la imagen del creador como una especie de mago y de su taller como un laboratorio misterioso la podemos encontrar en un autorretrato de Armand Deriaz de 1896 (*En el taller*, Colección particular), así como en la fotografía que Coburn concibió de su amigo Day en 1900 (The Royal Photographic Society Collection, Bath). Un precedente de todo esto nos lo ofreció, precisamente, Robert Cornelius, el autor del primer autorretrato fotográfico de la historia (*Autorretrato con instrumentos de laboratorio*, c. 1843, George Eastman House, Rochester).

III. 2. 2. c. b Los príncipes de la fotografía:

la figura del fotógrafo pictorialista como *dandy*

Si estas imágenes se centraban en la visión del fotógrafo pictorialista como un creador de idiosincrasia propia, en cambio nos encontramos con otras representaciones intercambiables con la imaginería del artista, propias de la pintura simbolista. Aparte de la importancia de la subjetividad, a través de la plasmación de la psicología o de estados de ánimo, hubo dos aspectos en los que se focalizó especialmente: el fotógrafo como *dandy*, así como una visión divinizada del mismo. Si bien de ambas seguiremos hablando en capítulos posteriores, aquí apuntaremos algunos rasgos concretos pertinentes al área fotográfica.

⁵⁶¹ "The full-page frontispiece for the series of publisher A. Hartleben's Chemical Library depicts the apparatus of a chemist's laboratory with the title of the book displayed in an open window at the top center of the image. To the lower left of the center of the image a portrait camera stands surrounded by and incorporated into the tubes, chemicals, and instruments of the chemist's laboratory. Symbolically indicated, artistic photography and chemistry, for example, art and science, are married by the medium of photography. This marriage transforms chemical substances into new forms, symbolized here by the stiller that fills the center of the lower part of the composition. / In the institutions founded to promote the technology and processes of photography a constant tension exists between the artistic and the scientific and industrial, or functional, aspects of the medium". SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 85.

Anteriormente, hemos señalado que muchos procedían de una extracción social privilegiada, lo que les permitió dedicarse a la fotografía libremente, sin ataduras económicas especialmente fuertes. Para ser respetados, cultivaron asimismo su imagen, en un narcisismo que los llevó a presentarse como auténticos *dandies*. Algunos, de hecho, se hicieron miembros de clubs selectos, como el *Linked Ring* de Londres, el más elitista de entre todos los pictorialistas, donde se cultivaba el arte de la diferencia⁵⁶². Ya en el siglo XIX, nos habíamos podido topar con algún ejemplo, como el autorretrato del conde Olympe-Aguado posando junto a su hermano (c. 1853) (Bibliothèque Nationale de France, París); pero ahora fue moneda corriente entre los pictorialistas. Si uno repasa los autorretratos o representaciones que se hacían entre ellos, era muy común que se les plasmara bajo este aspecto, con su sombrero de copa o su traje de gala, con el cabello bien atusado y en el esplendor de su juventud, en poses estudiadas en su afectación o elegancia. Así pasa con los autorretratos antes mencionados de Steichen, o con los del barón Adolph de Meyer, así como con las numerosas imágenes que tenemos del mismo de Meyer, pero también de Coburn o Day, tomadas por sus compañeros.

Como podemos suponer, el punto de partida para tales creaciones venía de la pintura, en especial –como ya hemos visto antes con Steichen-, de Whistler, pero también de otros pintores asiduos a estos estereotipos, como Blanche o Boldini. Curiosamente, en contraposición, si la figura del *dandy* no fue muy cultivada como autorretrato por parte de los pintores, sí sucedió en cambio entre los fotógrafos del Pictorialismo. No obstante, ambos medios tienen en común que el número de representaciones de artistas como *dandies* es similar, puesto que en muchos casos recurrieron a la ayuda de compañeros para ser plasmados de esta guisa, como si necesitaran la presencia de otro para confirmar su personalidad y presencia.

En el Pictorialismo, la iconografía del fotógrafo como *dandy* no difiere en general de la creada con anterioridad por los pintores, aunque nos encontramos con excepciones, como el peculiar autorretrato de Day acompañado de un modelo afroamericano (1902) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

Si hacemos un repaso a sus plasmaciones, habitualmente se les solía representar de modo individual, o a lo sumo acompañados por otros *dandies* o gente de su elite (aunque tampoco fuera lo más corriente esto último). Por lo tanto, en su autorretrato, al introducir la figura del modelo negro -un elemento ajeno en la representación aislada y

⁵⁶² NAEYER, C. de, *op. cit.*, p. 115.

solitaria del *dandy*-, se desestabilizaba en algunos de sus rasgos más clásicos, hablándonos del tema del doble, de la alteridad y del inconsciente⁵⁶³. Dicha línea fue la seguida por White cuando decidió captar a su amigo Day, optando igualmente por plasmarlo en el momento creativo: con una elegante pero amplia túnica blanca de trabajo, que sirve de contraste a un fondo oscuro, de donde emerge, o se hunde, la figura de otro de sus modelos afroamericanos, utilizado para algunas de sus creaciones más conocidas (c. 1902) (Norwood Historical Society, F. Holland Day House, Norwood). Una vez más, el modelo permanece en el fondo, como una alusión no sólo a la obra del artista, sino como metáfora de su inconsciente –de ahí que, en este caso, el claroscuro nos impida percibir con claridad el rostro de ese cuerpo-.

III. 2. 2. c. c Los dioses de la luz: la imagen divinizada del fotógrafo pictorialista

No satisfecho con esta visión elevada de sí, Day fue uno de los fotógrafos que se atrevieron a ir más allá y ofrecer una imagen de sí mismos ligada con lo sacro. Junto a sus colegas pintores, éstos compartieron unos mismos objetivos en su uso de la iconografía religiosa tradicional, ahora traspuesta a sus intereses personales, especialmente aplicados a su visión del artista en el *fin-de-siglo*. De esta manera, no dudaron en presentarse bajo los ropajes de santos, mártires, sacerdotes, o incluso de Cristo. Así, por ejemplo, en 1905, Coburn representó a su amigo White bebiendo de un cáliz, mientras elevaba su mirada hacia el cielo y su traje blanco de pureza se confundía con el fondo del mismo color (The Royal Photographic Society Collection, Bath).

De entre toda la iconografía religiosa, la recreación del aura en torno a la cabeza fue, sin lugar a dudas, una de las obsesiones más recurrentes. Para ello, se valieron de uno de sus símbolos favoritos, la esfera, con cuya forma podía asimilarse. Con su simbolismo, fácilmente podía prestarse a esta lectura. Pero por otro lado, el tratamiento difuso y subrayado de la luz, característico de estos fotógrafos, se podía combinar perfectamente con lo anterior y potenciar dicho mensaje. Halos refulgentes o más sutiles se reprodujeron con bastante frecuencia, a veces de manera explícitamente religiosa, otras simplemente con el objetivo de dotar de una visión superior al modelo en cuestión,

⁵⁶³ CRUMP, J., *op. cit.*, p. 27. Cierta ambigüedad rodea aún la autoría de esta fotografía, puesto que si bien en la mayoría de fuentes se nombra a White como autor, en otras se cita como “*autorretrato*” y/o Day como copartícipe (*vid.* por ejemplo, la confusa ficha museográfica en “[Portrait of F. Holland Day with Male Nude]”, en *The Metropolitan Museum of Art*: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/283251>. Consultado el 03 julio 2012). Este obra es, por lo tanto, el mejor ejemplo para demostrar la “intersubjetividad” y la coparticipación en el campo del autorretrato y la imagen del artista.

en ocasiones el mismo autor. De esta manera, se inició un proceso de singularización del modelo, o más acertadamente –si existiera el término-, de “aurealización”⁵⁶⁴. Así lo podemos advertir, por ejemplo, en el retrato que Steichen hizo de Stieglitz y de su hija (1905) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York); en el retrato de Ralph Adams Cram (c. 1890) (Boston Public Library), el de Coburn (c. 1905) (George Eastman House, Rochester) o el de Pepita (1900) (The Royal Photographic Society Collection, Bath) por Day; el del pintor John Marin (1910) (The Art Institute of Chicago) por Stieglitz y Steichen, con un gong al fondo; o incluso en el autorretrato que la fotógrafa Imogen Cunningham se hizo en sus inicios (*Autorretrato con vestido de 1863*, 1909, The Imogen Cunningham Trust, Berkeley), donde se aprovechaba del formato del bonete para realzar su cara y atraer nuestra mirada sobre ella.

Exaltación, pureza, vida interior, fortaleza, creatividad o inteligencia eran algunos rasgos que podían subrayarse mediante estas alusiones áuricas. En este sentido, aquí debería figurar también la presencia de la bola de cristal, otro objeto esférico habitual en los retratos pictorialistas, y en especial de los de artistas, como el del músico Richard Strauss por Steichen (1904) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), o el del poeta y dramaturgo Maurice Maeterlinck por Day (1901) (The Royal Photographic Society Collection, Bath). Con estos artefactos, se aludía a su poder creativo y clarividente, capaces de ver allá donde el resto de los mortales no alcanzaban a hacerlo. Por lo tanto, no ha de extrañar que también figure en algunos autorretratos para investirse de este poder: es el caso del checoaustríaco Josef Anton Trčka, quien firmaba como Antios y que se representó en más de una ocasión en su compañía (*Autorretrato con bola de cristal*, 1912, Albertina, Viena), mientras que en otras autorrepresentaciones, si bien aparecía simplemente con una cámara, el objetivo brillante y translúcido de ésta recordaba, sin lugar a dudas, a una bola de cristal que, situada frontalmente al espectador y junto a la mirada fija de Trčka, parecían ejercer un poder divino e hipnótico sobre éste (*Me Ipsum Feci*, 1912, Neue Galerie, Nueva York).

Haciendo uso o no de estos símbolos, la culminación de todas estas identificaciones era, por supuesto, Cristo. Así sucedió con Day, autor de *Crucifixión y Las siete últimas palabras* (1898) (Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington), fundamentales para la comprensión del resto de su

⁵⁶⁴ Así se proponía en JURKOVIĆ, H., “Aura and Horror. Essay on the Typology of the Self-Portrait in Symbolist Painting”, en HUSSLEIN-ARCO, A.-WEIDINGER, A. (eds.), *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, Viena, Belvedere, 2013, p. 89. Sobre este tema, y ya en relación a la pintura, *vid.* el apartado correspondiente del capítulo IX de esta tesis

producción⁵⁶⁵ y consideradas unas de sus obras maestras. No obstante, Day no fue el único en llevar a cabo este proceso de usurpación, pues otros fotógrafos, no necesariamente pictorialistas, también lo hicieron, caso del barón Wilhelm von Gloeden hacia 1895 (Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, Múnich), František Drtikol (1913) (Uměleckoprůmyslové museum, Praga) o Josef Váchal (c. 1909) (Moravská galerie, Brno).

A pesar de que Day procedía del unitarismo, a lo largo de su vida mostró interés hacia diferentes creencias y religiones: de esta manera, se acercó a la cábala, entró en contacto con la teosofía, y practicó el ocultismo. Por ello, no ha de extrañarnos que la figura de Cristo le resultara especialmente atrayente. Ya en 1896, había escenografiado una *Mañana de Pascua* (Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington), en la que aparecía él mismo recurriendo a dicha alteridad; y así también lo hizo en las fotografías anteriormente mencionadas. Sin embargo, su identificación descansaba en una óptica alejada de la promulgada por la Iglesia, más interesado en la incomprensión hacia su figura, su mensaje y obra en aquellos primeros años del cristianismo, así como de la vida entendida como una prisión, de un Jesús que se debatía entre su deber divino y su lado humano. En este sentido, la figura de Cristo se erigía como el supremo ejemplo del individualismo, figura compleja y llena de complejos, lejos de cualquier gregarismo cargado de moral, como alguien que se hizo a sí mismo y brilló entonces y posteriormente. Así pues, Day hizo suyo dicho personaje, y en una especie de giro, Cristo acabó adaptándose a sus intereses, convertido en una variedad de *dandy* maldito, por no decir bohemio.

A la hora de acometer ambas creaciones, Day recurrió a su bagaje literario –la *Biblia*, Platón, Wilde, etc-, pero también llevó a cabo ciertos sacrificios para acercarse físicamente a la figura consumida de Jesús, como dejar de comer durante varias semanas. El resultado fue un par de obras veristas que escandalizaron a la sociedad bostoniana cuando se presentaron. Desacostumbrada a que la fotografía pudiera sorprender de ese modo, se encontraron ante unas piezas que utilizaban la religión de modo autobiográfico, donde al dolor inherente al tema se le añadía una cierta sensualidad por la práctica desnudez del cuerpo de Day/Cristo, actitud que fue acusada de blasfema. De hecho, si bien a los pictorialistas se les criticó de alterar la fotografía

⁵⁶⁵ Una obra fundamental para comprender la trascendencia de tales obras en su *corpus*, se puede ver en CRUMP, J., *F. Holland Day. Suffering the ideal*. De aquí hemos extraído la información concerniente a Day que ofrecemos a continuación.

para que pareciera “menos realista”, en este par de obras más bien sucedía lo contrario y, ciertamente, sabemos que Day no recurrió a tantas manipulaciones como en otras obras suyas. El resultado fue, por lo tanto, chocante, sobre todo en un momento en que se planteaba la conveniencia de plasmar temas religiosos a través de este medio, visto como demasiado realista para asuntos que debieran mantenerse dentro de un cierto *decorum*, esto es, con un aura especial que invitara a la fe y no a aumentar el creciente secularismo.

Aprovechándose de la naturaleza propia de la fotografía, Day consiguió, por lo tanto, unos autorretratos inquietantes. Al verismo de la *Crucifixión*, se le tendría que añadir la desconcertante autorrepresentación múltiple de *Las siete últimas palabras*, especie de predela de retablo de altar, donde el pictorialista consiguió insuflar aire nuevo y dinamismo al manido tema del *Ecce Homo*. El resultado fue una obra inusual, iconográficamente: primeros planos del rostro sufriente, que intensificaban el dolor de Cristo; la sucesión de las siete palabras a través de siete autorretratos, que casi le oímos susurrar, en un efecto precinematográfico; repertorio gestual sensual, más cercano a la expresividad del orgasmo que a la del dolor, etc. De esta forma, Day consiguió aunar en una misma obra lo personal y lo religioso y, por otro lado, vincular diferentes manifestaciones artísticas (fotografía, pintura, literatura, e incluso cine), consiguiendo una obra muy física, por su exacerbación de los sentidos representados y aludidos...

Tanto la figura del *dandy* como la cristológica, pero también la anterior del alquimista e incluso la simple como fotógrafo pictorialista, tuvieron en común la voluntad de promocionar (se), de cara al público, una imagen elevada, refinada, aislada y/o excepcional del fotógrafo como artista, así como de su acto creativo. No fueron las únicas alteridades por parte de estos fotógrafos: Day se presentó bajo otros ropajes, por ejemplo. No obstante, fueron estas tres las más corrientes por parte de estos artistas, en la mayor parte de los casos con deudas procedentes de la pintura, si bien en algunas ocasiones llevándolas más lejos o con aportaciones en la iconografía del artista dentro del Simbolismo.

III. 2. 3 Recepción e incidencia de la fotografía

en el (auto) retrato de los pintores del Simbolismo

A finales del siglo XIX, la fotografía era un elemento corriente y asimilado en la cultura visual de cualquier artista. Si bien la mayoría de los pintores vinculados con el Simbolismo hicieron uso del nuevo medio, también es cierto que no todos lo

reconocieron públicamente, puesto que aún se estigmatizaba. Uno de los ejemplos clásicos fue el de Khnopff, quien nunca reveló su forma de trabajar para mantener intacto el misterio de su obra, puesto que si Dios nunca lo explicó, según expresó en alguna ocasión, ¿por qué debería hacerlo él? No fue hasta los años 60 del siglo XX que se produjo el feliz hallazgo de parte de su archivo fotográfico, zanjando la duda que siempre había sobrevolado en torno a su método de trabajo⁵⁶⁶. A partir de entonces, cualquier estudio sobre este pintor belga habla del importante uso que tuvo la fotografía en su pintura, y de ahí que Khnopff se haya convertido en un paradigma a la hora de evaluar su consideración y peso en el Simbolismo. En torno a su figura girarán la mayoría de referencias en este apartado.

A pesar (o precisamente a causa) de los cambios acaecidos en el medio en los años 80, en general la fotografía siguió siendo mal vista en los círculos artísticos de este *fin-de-siglo*, sin solución de ruptura con el posicionamiento más común del siglo XIX. De hecho, se convirtió en un tema aún más candente por diversos factores, tales como los avances técnicos, la aparición de la cámara *amateur*, y el hecho de que el retrato fotográfico pareciera amenazar seriamente la existencia del ejecutado en pintura. Así, por ejemplo, el escritor Ibsen calificó a los fotógrafos de “*profanadores del arte*”⁵⁶⁷, por las pretensiones estéticas de muchos de ellos. De ahí que proliferaran encuestas en la prensa para calibrar la importancia de este medio.

En 1893, la revista *The Studio* quiso saber si la cámara había sido beneficiosa o perjudicial para la evolución del arte. De los quince artistas ingleses preguntados, siete se mostraron a favor mientras que ocho en su contra. Algunos de estos últimos se cuestionaron si era “ético” su uso, puesto que del arte se esperaba creatividad, originalidad, la huella del autor, mientras que una cámara era impersonal, fácil, mecánica..., y utilizarla suponía un atajo discutible y una traición a lo que se consideraba por entonces arte⁵⁶⁸. Seis años más tarde, y también en el mundo anglosajón, la revista *Magazine of Art* dedicó su número de abril al espinoso tema de “*Is Photography among the Fine Arts?*”. En esta ocasión, se preguntó no sólo a artistas, sino también a críticos y fotógrafos, entre los que se hallaban Fernand Khnopff, Robert de La

⁵⁶⁶ MAEYER, C. de, “Fernand Khnopff et ses modèles”, en *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bulletin*, año III, nº 1-2, 1964, pp. 43-56: así se desveló en este artículo.

⁵⁶⁷ GRAPHOS, “La fotografía artística”, en *Hojas selectas*, año II, Madrid-Barcelona, 1903, p. 52.

⁵⁶⁸ CHILDS, E. C. (2000a), *op. cit.*, p. 32.

Sizeranne y Henry Peach Robinson, por citar uno de cada área. Y una vez más, los que rechazaron dicha consideración aludían a su carácter automático e industrial⁵⁶⁹.

No ha de extrañarnos, pues, que la mayoría de los pintores simbolistas siguieran dicha tendencia y negaran cualquier valor estético a la fotografía, en especial a la de carácter más comercial (Witkacy, Strindberg⁵⁷⁰), centrándose en aquellos elementos que entraban en colisión con los ideales del Simbolismo. Es el caso de la supuesta naturaleza realista de la fotografía, que provocó el rechazo por parte de algunos de ellos, llegando incluso a asociarla con el movimiento contemporáneo del Realismo (Khnopff). De hecho, se criticaba que fuera una transcripción, y no una manipulación o intensificación de esa realidad, esto es, sin intervención creativa por parte del artista (Dewing, Pelliza da Volpedo⁵⁷¹). Otros lamentaron las insuficiencias de la cámara, que consideraron incapaz de registrar la subjetividad de la persona que la manejaba (Munch: “*la cámara no puede competir con la pintura, en tanto en cuanto no se puede usar en el Cielo y en el Infierno*”⁵⁷²), ni sus sentimientos o recuerdos (Dewing: “[las fotografías] *do not suggest any emotions or recall any memories of past experiences, of love, poetic thoughts*”⁵⁷³), probablemente a causa de su carácter industrial (Gauguin: “*las máquinas han llegado, el arte ha huido y yo disto mucho de pensar que la fotografía nos pueda ayudar*”⁵⁷⁴).

No obstante, si éste fue el posicionamiento general, no todos se mostraron tan beligerantemente conservadores y hubo quien defendió la fotografía mediante palabras, actos o el uso de sus pinceles. El británico Watts era “*of the opinion... that it ought to help artists considerably in seeing nature truly*”⁵⁷⁵. Así lo debió entender el italiano Sartorio, quien se apasionó tanto por el mundo de la cámara que en 1893 se afilió a la *Associazione Italiana di Fotografia* de Roma y, años después, escribió su novela *Romae carrus navales. Favola contemporánea* (1905), centrada en su *alter ego*, el imaginario

⁵⁶⁹ Esta encuesta ha sido reseñada posteriormente por, entre otros, MAAS, J., *op. cit.*, pp. 1901-193; o KOSINSKI, D. (2000a), *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷⁰ OKOŁOWICZ, S., *op. cit.*, p. 36.

⁵⁷¹ MIRAGLIA, M., *op. cit.*, p. 74.

⁵⁷² Cit. en KOSINSKI, D. (2000c), *op. cit.*, p. 201.

⁵⁷³ Así lo expresó en una entrevista concedida a Sadakichi Hartmann. Cit. en GALLATI, B. D., “Beauty unmasked. Ironic meaning in Dewing’s art”, en HOBBS, S. A., *The Art of Thomas Wilmer Dewing: beauty reconfigured*, Nueva York-Washington-Londres, The Brooklyn Museum-Smithsonian Institution Press, 1996, p. 62.

⁵⁷⁴ Cit. en CHILDS, E. C., “Reconstrucción del Paraíso: Gauguin, fotografía, y Tahiti de fin de siglo”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 123.

⁵⁷⁵ Cit. en BROOKE, X., *Face to face. Three Centuries of Artists’ Self-Portraiture*, Liverpool, National Museums & Galleries on Merseyside, 1994, p. 32.

pintor y fotógrafo Alessandro Brandi⁵⁷⁶. De hecho, la relación entre pintores y fotógrafos no fue siempre tirante, como demuestra el *Retrato del fotógrafo António Novais* (1901) (Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa) de José Malhoa, que testimonia la relación de amistad entre ambos⁵⁷⁷.

El proceso de sofisticación y complejidad que iba transformando paulatinamente el mundo de la fotografía, hizo que cada vez se viera más necesario distinguir entre una fotografía documental o utilitaria (que simplemente registraba unos hechos), y otra más artística, cuyo principal objetivo era la búsqueda de la belleza. En 1901, Caffin abordó el tema en su libro *Photography as a Fine Art*, donde llevaba a cabo dicha distinción e incluso trazaba su paralelismo entre la pintura realista y la simbolista, respectivamente⁵⁷⁸.

La aparición en estos años del movimiento pictorialista no fue más que la plasmación de este debate. A pesar de la intencionalidad artística subyacente en éste, e incluso con unos rasgos que lo acercaban al Simbolismo, los artistas de dicho movimiento no siempre lo apreciaron: una vez más nos remitimos a Khnopff, quien minusvaloró sus veleidades anteponiendo incluso la fotografía más documental y comercial⁵⁷⁹. No obstante, en el otro extremo nos encontramos con el escultor Rodin y sus opiniones entusiastas sobre las fotografías que Steichen, entre otros pictorialistas, habían realizado de su obra y figura⁵⁸⁰. Probablemente, la mejor demostración de la buena connivencia entre los artistas y estos fotógrafos la llevó a cabo el mexicano Marius de Zayas, quien realizó una impresionante galería de caricaturas de personajes de la cultura de su época, entre las que destacaban las de sus amigos fotógrafos americanos Stieglitz, Coburn, Haviland, Käsebier o White: no suficiente con darnos su efigie, nos ofreció una imagen estilizada, a base de blancos y negros saturados y borrosos, en una técnica casi prestada de la fotografía pictorialista⁵⁸¹.

⁵⁷⁶ MIRAGLIA, M., *op. cit.*, p. 74.

⁵⁷⁷ Sabemos además que Malhoa tuvo también una estrecha relación con la familia de fotógrafos portugueses Relvas. Para más información sobre esto y este retrato, *vid.* SALDANHA, N., “Luminismo e ‘Tenebrismo’. Malhoa e o retrato”, en *Revista de História da Arte*, nº 5: “O Retrato”, 2008, pp. 169-187.

⁵⁷⁸ KOSINSKI, D. (2000a), *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷⁹ En su comunicación *À propos de la photographie dite d’art* (8 de junio de 1916), Khnopff arremetía contra la fotografía artística mientras que la otra la defendía por su utilidad. *Vid.* MAEYER, C. de, *op. cit.*, p. 23; y ROBERTS-JONES, P. (ed.), *op. cit.*, p. 206.

⁵⁸⁰ BECKER, J. R., “Auguste Rodin y la fotografía: ampliando el lenguaje escultórico”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 99 y 102.

⁵⁸¹ Algunas de estas obras, realizadas entre 1908 y 1910, se conservan actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. *Vid.* Marius de Zayas. *Un destierro moderno*, México, D.F., Museo Nacional de Arte-INBA- DGE/Equilibrista-Universidad Veracruzana, 2009.

La consideración general de los artistas simbolistas sobre la fotografía, así como en concreto sobre el Pictorialismo, no fue, por lo tanto, muy positiva. No obstante, a pesar o precisamente a causa de sus palabras llenas de desprecio, incluso sarcásticas – como las de Khnopff o Stuck⁵⁸² –, era de esperar que algunos nunca llegaran a reconocer públicamente su uso. De hecho, como anunciábamos al principio de este apartado, sabemos que el primero de los anteriormente mencionados nunca lo confesó, mientras que el segundo fue de los pintores del Simbolismo que más recurrió a ella para sus composiciones pictóricas. Otros, en cambio, si bien no tuvieron problema en hablar del tema, relegaron la fotografía a la categoría de mera herramienta auxiliar para el artista (Previati⁵⁸³). La enumeración de pintores simbolistas que se sabe que acudieron a la fotografía en algún momento podría ser interminable, pero aquí podemos nombrar unos cuantos: Khnopff, Stuck, Munch, Mucha, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Gauguin⁵⁸⁴, Watts⁵⁸⁵, Witkacy⁵⁸⁶, Ensor⁵⁸⁷, Columbano Bordalo Pinheiro⁵⁸⁸, Schiele⁵⁸⁹, Previati, Morbelli, Sartorio, etc.

Ante la omnipresencia de la fotografía, muchos de estos simbolistas se cuestionaron cuál había de ser el destino del arte y cómo se debían de enfrentar ante él, ahora que la cámara había usurpado el tradicional papel de imitación de la realidad que siempre se le había asignado. Se plantearon entonces diferentes posibilidades y, una de ellas, fue la de abogar precisamente por el mundo interior, o subjetivizar lo que se tenía en frente. Ambas fueron precisamente el camino seguido por la mayoría de artistas simbolistas; un camino en el que la fotografía parecía no tener cabida... aparentemente.

⁵⁸² POHLMANN, U. (2000), *op. cit.*, p. 58.

⁵⁸³ BORDINI, S., *op. cit.*, p. 83.

⁵⁸⁴ Vid. los diferentes artículos sobre éste y los artistas anteriores en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000.

⁵⁸⁵ G F Watts *The Hall...*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁸⁶ CZARTORYSKA, U.-OKOŁOWICZ, S., *Witkacy. Metaphysical portraits. Photographs by Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Leipzig, Connewitzer Verlag, 1997.

⁵⁸⁷ TRICOT, X., “Métaphores et métamorphoses de James Ensor”, en *Artstudio*, nº 18, otoño 1990, p. 46; y TODTS, H., *James Ensor. “De noche cartografiaba mis sueños”*. *Obras en las colecciones del Koninklijk voor Schone Kunsten de Amberes (KMSKA) y del Museum voor Schone Kunsten de Ostende (MSKO)*, Salamanca-Sevilla, Caja Duero-Caja San Fernando, 2004, p. 117.

⁵⁸⁸ Podríamos hablar en concreto de su pintura *El grupo de Leão* (1885) (Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa), donde a la influencia de Fantin-Latour, de la pintura holandesa de Rembrandt y Franz Hals del siglo XVII, habría que sumar la de la fotografía, perceptible en la distorsión entre la idea de grupo y la individualidad de cada figura. Vid. LAPA, P., “Columbano Bordalo Pinheiro, uma arqueologia da modernidade”, en LAPA, P.-SILVEIRA, M^a de A. (orgs.), *Arte portuguesa do Século XIX 1850-1910*, Lisboa, MNAC-Museu do Chiado, 2010, pp. 73-74.

⁵⁸⁹ HUSSLEIN-ARCO, A.-WEIDINGER, A., “Egon Schiele: Self-Portraits ‘An eternal dream full of life’s sweet excess’”, en HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011, pp. 11 y 23.

De la misma manera que la fotografía había influido en la manera de trabajar de los pintores afines a otras tendencias, como el Realismo o el Impresionismo, asimismo su huella se dejó notar entre los artistas simbolistas, incluso a pesar de la lejana distancia aparente entre las poéticas de estos últimos y el “realismo” de la cámara. Pese a criticarla, fue una gran mayoría la que recurrió a la fotografía, tanto la de carácter más comercial o documental como la de tipo pictorialista, de forma consciente o no. El nacimiento de la mayor parte de los artistas simbolistas había tenido lugar tras la aparición de este invento, por lo que su manera de mirar estaba ya completamente intoxicada por el nuevo medio. En este proceso de interiorización, lo más normal fue la apropiación de características provenientes de la cámara y traducirlas a un modo pictórico en sus creaciones. En el terreno que nos ocupa, es decir, el del (auto) retrato en pintura, la influencia de la fotografía provino no sólo de fotografías de retratos, sino también de otros temas. Antes de entrar en detalle en qué aspectos de estilo o técnica acabaron por dejar su huella, una primera valoración obedece a términos cuantitativos y a propagador de tendencias.

Hemos señalado anteriormente que el retrato floreció en el siglo XIX ante el triunfo del individuo en la nueva sociedad. Sin embargo, también es cierto que la fotografía, al hacer más fácil y rápida la tenencia de la imagen de uno mismo, contribuyó a ello. Así pues, el autorretrato materializó, más que ninguna otra manifestación de la retratística, este fenómeno, y gozó de un éxito sin precedentes por estas mismas razones. Cuando apareció la fotografía, Baudelaire ya había advertido de que el narcisismo podía convertirse en uno de los grandes temas de la modernidad, ya que *“la subjetividad moderna está secretamente ejercitada hacia la cuestión de la identificación”*⁵⁹⁰. Efectivamente, al aliar el culto al yo con la imagen de uno mismo, el autorretrato fotográfico se multiplicó de forma progresiva en el siglo XIX, especialmente a finales de la centuria cuando apareció la cámara para aficionados, que facilitó la toma por uno mismo y, por ende, el autorretrato. Así mismo, de la misma forma que el espejo en el pasado, el autorretrato fotográfico se convirtió en la base, en un instrumento fundamental a la hora de representarse a uno mismo en pintura, que así resultaba mucho más sencillo y cómodo, permitiendo esta proliferación. A veces incluso propició la creación de unos ciertos estereotipos con los que se identificaron los artistas: por ejemplo, fue la fotografía y no la pintura la que parece que ayudó a la difusión del

⁵⁹⁰ Cit. en ESCOHOTADO, S. (2002), *op. cit.*, p. 127.

modelo bohemio de artista; y, en este sentido, la figura de Nadar fue su principal adalid⁵⁹¹.

III. 2. 3. a Desviaciones del realismo fotográfico hacia la subjetividad simbolista: un análisis de su influencia en el (auto) retrato pictórico

Si el retrato pictórico del siglo XIX empleó fotografías para su realización, lo mismo siguió pasando en el Simbolismo, convertidas en la base de numerosas efigies. Fundamentalmente, desde los inicios se habían utilizado por dos motivos: por un lado, para estrechar aún más la semejanza física entre éste y el retrato pintado, pero asimismo para aligerar las sesiones de posado para el modelo –o a causa de su ausencia-. En el Simbolismo, esta tradición fue reinterpretada a su manera por los pintores, de manera que en lugar de la objetividad la meta era ponerla al servicio de la subjetividad y de la reinterpretación personal.

Es cierto que nos encontramos ante algunos retratos tan hiperrealistas en su detallismo como los que hubieran podido haber ejecutado pintores academicistas. Recordemos a Khnopff⁵⁹², Klimt, Maxence o Vallotton, de cuyas manos salieron rostros de una nitidez fotográfica que, a veces, entraban en contraposición con el resto de la composición, en que junto a detalles u objetos tratados de manera preciosista –que quizás nos hubieran pasado desapercibidos ante un primer vistazo-, nos encontramos con otros más desvaídos.

El énfasis puesto en este verismo, a pesar de parecer en contradicción con el Simbolismo, no seguía las directrices del Realismo decimonónico, pese a una primera suposición. Por una parte, se querían resaltar así ciertos elementos del retrato, como objetos o el fondo, para una posible lectura simbólica. No obstante, la intención principal se focalizaba en el rostro, punto neurálgico de cualquier retrato, cuya realidad se trataba ahora como máscara... o, tal vez, lo contrario, con el deseo de excavar esa máscara y penetrar en su interior: a pesar de esa factura casi fotográfica, y a pesar de invitar a una lectura más fácil, en realidad jugaban con dicho ilusionismo para hacernos topar ante una cortina impenetrable. Por otra parte, un factor habitual que se mantuvo también en el Simbolismo fue el de embellecer a los modelos y, de esta forma, a partir

⁵⁹¹ RUBIO, J. C., *op. cit.*, p. 24: se habla de otros propagadores, como los fotógrafos Pierre Petit o Carjat.

⁵⁹² Se ha dicho que el “realismo” técnico de los retratos de Khnopff unian, en una singular perspectiva moderna, fotografía y la pintura de los primitivos flamencos. De hecho, desde su primera aparición pública en Bruselas, a Khnopff se le calificó del Memling de su época. *Vid.* DRAGUET, M. (2004), *op. cit.*, p. 57.

de las fotografías de base, si se comparan, se suavizaban los rasgos físicos (Khnopff⁵⁹³, Mucha⁵⁹⁴), o incluso se endurecían, como en los autorretratos de Malczewski⁵⁹⁵, en su anhelo de ofrecer una imagen poderosa de sí mismo, como encarnación del hombre luchador polaco.

Como hemos señalado anteriormente, el empleo de la fotografía cubría igualmente la ausencia del modelo. Así, permitía acortar las sesiones de posado, una práctica que había sido habitual en la historia del retrato, lo cual marcó un antes y un después en la relación entablada entre pintor y modelo, desembocando en un conocimiento más superficial de esa persona respecto a lo que siempre había pasado. De este modo, la efigie pasaba a ser esfinge, metáfora de lo inexplicable de la condición humana, o perfecto soporte para la proyección del pintor.

Hubo pintores que aprovechando ese vacío de identidad llevaron a cabo su personal interpretación de cara a otros sujetos: es el caso de Séon, quien seguramente tuvo en mente los autorretratos fotográficos de Gloeden como Cristo cuando tuvo que acometer la efigie del *Sâr Péladan*, para el Salón de los Rosa+Cruz⁵⁹⁶. Esa identificación o usurpación fue realizada a veces de cara a la misma imagen del artista, como cuando Munch hizo su *Autorretrato con cigarrillo* (1895) (Nasjonalgalleriet, Oslo) a partir del autorretrato fotográfico que August Strindberg se había tomado en 1886 (Nordiska Museet, Strindbergsmuseet, Estocolmo)⁵⁹⁷: una vez más, el pintor alteraba el sentido original de la fotografía de partida en provecho propio.

En otros casos, como en el *Retrato de Marguerite Landuyt* de Khnopff –que mencionamos antes en relación al retrato de difuntos–, la fotografía se convertía en imprescindible ante la necesidad de realizar el cuadro de manera póstuma⁵⁹⁸. En lugar de ofrecernos el habitual retrato funerario decimonónico, Khnopff ofreció su particular visión del género. En este caso, jugó con puntos de fácil lectura simbólica, como la presencia flotante de las flores homónimas, pero así mismo trabajó de manera más sutil con otros elementos, como la gestualidad, la entonación cromática, o la disposición fantasmal del personaje en un espacio específico, que no estaban en la fotografía pero sí

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁹⁴ RENERT, J., “Mucha y la fotografía”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 196.

⁵⁹⁵ GIBSON, M. (1988), *op. cit.*, p. 136.

⁵⁹⁶ Sabemos que Séon utilizó varias de las fotografías de Gloeden para algunas de sus composiciones. POHLMANN, U. (1995), *op. cit.*, p. 445.

⁵⁹⁷ KOSINSKI, D. (2000c), *op. cit.*, p. 209.

⁵⁹⁸ MAHIEU, C., *op. cit.*

en el imaginario e intencionalidad del artista. De esta manera, quiso marcar las diferencias entre fotografía y pintura y, por otra parte, transportar a esta modelo a su particular universo, en concreto al del retrato de su otra Marguerite, su hermana, a la que había pintado una década antes: esto queda corroborado si comparamos sus vestidos y fondos con las puertas.

Desde un punto de vista diferente, la ausencia del modelo y este apoyo fotográfico como punto de partida, facilitó puntos de vista no tan frecuentes hasta entonces: hablamos de una mayor existencia de retratos frontales. En las sesiones para el retrato fotográfico, el modelo no solía establecer ningún tipo de contacto visual con su retratista (debido a la interposición de la cámara entre ambos), de manera que aquél podía atreverse a lanzar una mirada penetrante que, al ser captada posteriormente y de forma precisa por el pintor, provocaba un efecto perturbador ante el espectador, reforzado a veces por la proximidad que casi invadía el espacio de éste⁵⁹⁹.

Como parte del proceso creativo, muchos de estos artistas, como el mismo Khnopff⁶⁰⁰ o Rodin⁶⁰¹, fotografiaron sus obras en estadios intermedios, no finalizadas, para así poder reelaborarlas: en su papel de intermediaria, la fotografía ofrecía un distanciamiento para repensar. Así pues, su uso discontinuo y modificado daba pie a disonancias retratísticas en las que, a diferencia de lo que había sido habitual hasta entonces, la fotografía se convirtió en manos de los simbolistas no en vehículo de aproximación hacia la realidad, sino en un camino hacia el desapego de la misma, previa alteración por sus manos.

Remitiéndonos una vez más a Khnopff, muchas de sus composiciones pictóricas, incluidos los retratos, tenían su génesis en una fotografía. Él mismo se encargaba de realizarlas, si bien en lugar de captar instantáneas, sus fotografías se trataban de auténticos *tableaux vivants*, esto es, composiciones bien estudiadas con modelos de gestualidad congelada, preludios de sus composiciones pictóricas finales. De este modo, la fotografía frecuentemente vino a suplir las funciones que tradicionalmente habían ocupado el grabado o el boceto a lápiz sobre papel, un uso en el que también incurrieron otros simbolistas como Stuck⁶⁰². En su afán de huir de la realidad, la fotografía, pese a

⁵⁹⁹ WOODALL, J. (ed.), *op. cit.*, p. 125.

⁶⁰⁰ KOSINSKI, D. (2000a), *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰¹ CHILDS, E. C. (2000a), *op. cit.*, p. 33.

⁶⁰² Stuck daba mucha importancia al contorno en su obra, de ahí que usara para sus cuadros fotografías ampliadas para conseguir un perfilado mucho más perfecto. *Vid.* KOSINSKI, D., “De la cámara al lienzo: el teatro estético de Franz von Stuck”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, p. 220.

su capacidad de registrarla, se convertía en el primer paso para el distanciamiento, al interponerse entre el mundo exterior y el ideal imaginario del artista. Khnopff reconoció que la fotografía le podía ofrecer la “*sensibilité de l’absence*”⁶⁰³, esto es: la vía hacia la interpretación subjetiva e imaginativa a través del vacío emocional que prestaba una cámara. A la negación de la naturaleza fotográfica de captar la realidad (al preparar de manera artificiosa sus propias tomas), habría que añadir que Khnopff las manipulaba, combinaba y despojaba, dando como resultado auténticos *collages* de fragmentos fotográficos con anteriores creaciones pictóricas, en una dislocación que conducía a un mayor cripticismo y a una imagen esencial e icónica de sus modelos⁶⁰⁴.

El ejemplo supremo se puede ver en su obra maestra *Memories*, donde aparece siete veces su hermana, a partir de fotografías previamente tomadas para tal fin, yuxtapuestas entre ellas, e incluso con pinturas propias. El resultado: un mausoleo a la incomunicación, a la ausencia, a favor del mundo interior y del recuerdo. En sus retratos, esta alteración conducía en ocasiones a enfatizar las poses estáticas de sus modelos, así como a arrancarlos del espacio en que fueron fotografiados para aislarlos y siluetear su figura contra un fondo nuevo, el universo interior del artista. En esta descontextualización, se podía llevar a cabo una interpretación personal y no necesariamente realista del sujeto, abogando por una visión introspectiva. En muchas ocasiones, los espacios se presentaban desnudos, de manera que los vacíos del entorno aludían a esa ausencia perseguida por Khnopff, evocadora de una psicología misteriosa. Por lo tanto, en el Simbolismo se siguió haciendo uso del retrato fotográfico como base para la obra pictórica, tal y como había sucedido en el siglo XIX, si bien la intencionalidad y matices diferían completamente de lo realizado hasta entonces.

Además de este uso antinaturalista de la fotografía, a modo de dibujo previo, la pintura simbolista recibió igualmente su influencia desde un punto de vista estilístico, y así lo reflejan los retratos realizados por sus artistas. Quizás uno de los puntos más relevantes fue precisamente el tratamiento cromático, que acusó el impacto del blanco y negro fotográfico. De esta manera, algunos artistas autolimitaron su paleta a favor de una mayor expresividad.

Así, por ejemplo, gran parte de la obra de Spilliaert, entre la que descuellan sus autorretratos en tinta china, se fundamentan en el uso saturado de blancos y negros que

⁶⁰³ Cit. en DELEVOY, R. L.-CROËS, C. de-OLLINGER-ZINQUE, G., *Fernand Khnopff*, Bruselas, Lebeer Hossmann, 1987 (2ª edición), p. 118.

⁶⁰⁴ MAEYER, C. de, *op. cit.*, p. 48; y MAHIEU, C., *op. cit.*

recuerdan incluso a los negativos fotográficos⁶⁰⁵ y que se asocian con lo inquietante, el inconsciente y la muerte en su obra. En esta misma dirección, pero incluso yendo un poco más allá, hay que situar algunas creaciones de Munch, entre ellas su importante litografía *Autorretrato con el esqueleto de un brazo* (1895) (Munch-museet, Oslo), donde emula el poder de los rayos X -descubiertos aquel mismo año-, para penetrar hacia el interior⁶⁰⁶: en este sentido, el blanco y negro litográfico simula el de una radiografía, y a la imagen del esqueleto de su brazo, *memento mori* como algo progresivo y presente ya en el interior del cuerpo humano, se insinúa el tormento interior del artista. De hecho, pocos años después, y a causa de una trifulca con su amante Tulla Larsen, recibió un disparo en la mano, herida por la que se le realizó una radiografía que, de modo perturbador, recuerda a la del brazo de su autorretrato anterior...⁶⁰⁷

En otros casos, como en el ya visto de Marius de Zayas, sus caricaturas remitían al mundo de la fotografía, como un guiño a los retratos de sus amigos pictorialistas, presente también al recurrir a una misma iconografía o puntos de vista y de composición. Por su parte, al recibir en 1895 el encargo de Rémy de Gourmont de realizar retratos de escritores para *La Revue des revues*, Vallotton se sirvió de la fotografía. Realizó un total de 53 “*portraits symbolistes*” en pluma y tinta, publicados entre 1896 y 1898 por el *Mercure de France* bajo el título de *Livre des masques*⁶⁰⁸: así, la huella fotográfica se delataba no sólo en el uso del blanco y del negro, sino también en la síntesis de los rasgos faciales de los modelos, de una gran simplicidad.

Finalmente, y sin escaparnos del blanco y negro, los fascinantes dibujos de Seurat, entre los que destaca el *Retrato de su amigo Aman-Jean* (1883) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), presentado en el Salón de aquel mismo año y verdaderamente revolucionario al marcar el inicio de una nueva modalidad dibujística: el uso del punto y no de la línea como base para sus creaciones supuso una radical ruptura en la historia del dibujo, consiguiendo unas imágenes de una densidad onírica, que nos lleva a replantearnos los vínculos entre Divisionismo, Impresionismo y

⁶⁰⁵ THOMSON, H. B., “De l’autre côté du miroir: les autoportraits de Spilliaert”, en THOMSON, H. B. (dir.), *Léon Spilliaert, vertiges et visions*, Gingins-Paris, Fondation Neumann-Somogy, 2002, p. 43: ya se sugirió aquí esta asociación.

⁶⁰⁶ “Munch exigía esencialmente de la pintura y de la fotografía un arte que llegase no más allá, sino más adentro: ‘un arte que toque y se aferre a la propia sangre del corazón de uno’.”. Vid. KOSINSKI, D. (2000c), *op. cit.*, p. 201.

⁶⁰⁷ Dicha radiografía aparece reproducida en PRIDEAUX, S., “Beneath the skin”, en *RA Royal Academy of Arts Magazine*, n° 88, otoño 2005, p. 46

⁶⁰⁸ SALÉ, M.-P., *op. cit.*, p. 136.

Simbolismo⁶⁰⁹. De hecho, se ha relacionado el granulado sugerente de estos retratos de Seurat⁶¹⁰ con la técnica bicromatada del Pictorialismo, si bien éste no apareció hasta unos pocos años más tarde⁶¹¹. En una línea más sutil, pero probablemente también bajo el influjo de la fotografía, habría que señalar aquí las entonaciones cromáticas restringidas de los retratos de Khnopff⁶¹², o los colores intensos pero planos de los *nabíes*, como en Vallotton. De hecho, la falta de volumetría, el tratamiento simple de las formas, e incluso en la sucesión de planos de Vallotton, podría obedecer a los fuertes contrastes que ofrecían las fotografías⁶¹³.

La aproximación de los *nabíes* al género del retrato mezcló artificiosidad con cierta naturalidad, gracias a la instantaneidad de la cámara. Esto se reveló en composiciones que difuminaban los límites entre el retrato y la pintura de género intimista, protagonizada por amigos o familiares de los pintores. Recordemos también las creaciones de Bonnard o Vuillard⁶¹⁴, donde los modelos aparecían realizando alguna tarea doméstica, espontánea, sin la pose de turno, y donde el espacio acababa confundándose con las propias figuras...

Sobre el espacio, precisamente la fotografía sugirió nuevos tratamientos, donde los fondos o parecían desaparecer en su síntesis pictórica – esto es perceptible en los primeros retratos de Kokoschka⁶¹⁵-, o solaparse con la figura. En este último caso, podemos recordar algunos retratos y autorretratos de Stuck, o el *Retrato de Georges Rodenbach* de Lévy-Dhurmer. Hay que tener en cuenta que este pastel nunca fue realizado realmente en Brujas, puesto que hasta la fecha este pintor aún no había pisado dicha ciudad. Para pintar el fondo, lo concibió a partir de una de las fotografías que habían ilustrado la edición original de *Brujas la muerta*: el resultado final fue que aparecía mucho más nítido que incluso la propia efigie, provocando una sensación de

⁶⁰⁹ Recordemos otro fronterizo retrato puntillista, el fascinante *Opus 217. Contra un fondo esmaltado de ritmos, ángulos, tonos y tintas. Retrato de Félix Fénéon* (1890) (The Museum of Modern Art, Nueva York), obra de Paul Signac.

⁶¹⁰ Él mismo fue retratado en 1883 por Ernest Laurent siguiendo directrices similares (Musée d'Orsay, París), presentes igualmente en otros dibujos de este pintor.

⁶¹¹ DAMISCH, H., "Polka dots and moonbeams", en *Georges Seurat: the drawings*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 120.

⁶¹² DRAGUET, M. (2004), *op. cit.*, pp. 46-47.

⁶¹³ KAHNG, E., "El realismo fotográfico de Félix Vallotton", en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 231-239.

⁶¹⁴ KAHNG, E., "Momentos orquestados en el arte de Edouard Vuillard", en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 257-267.

⁶¹⁵ SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 100.

planitud y extrañamiento⁶¹⁶. Lévy-Dhurmer en esta pintura, pero otros artistas como Khnopff o Gauguin⁶¹⁷, resituaron sus composiciones y sus modelos en espacios donde nunca habían estado, a partir de fotografías, o incluso de tarjetas postales turísticas, que ofrecían una imagen idealizada o icónica de esos lugares. El resultado, entre la realidad del ser humano y la imagen aséptica del lugar, daba como consecuencia una disociación irreal entre ambos.

Algunos artistas se beneficiaron incluso de algunas de las imperfecciones de la cámara, como desenfoques, superposiciones o contraluces –que ya habían sido aprovechadas por fotógrafos como Margaret Cameron o Lewis Carroll-, para crear efectos sugerentes, como en los retratos nítidamente desenfocados de Khnopff; o incluso evocar elementos paranormales o intangibles, como en Morbelli⁶¹⁸ o Munch⁶¹⁹, y que enlazaban con la fotografía ocultista.

Además de innovadoras formas de composición, cortes o encuadres, la fotografía también permitió desarrollar ideas que hasta el momento habían sido prácticamente imposibles a nivel técnico. Al respecto, el autorretrato presentó nuevas variantes en este *fin-de-siglo*: a la abundancia de imágenes estrictamente frontales, como ya hemos señalado anteriormente y que también se dieron aquí, habría que añadir las autorrepresentaciones en primerísimos planos, como varias de Witkacy⁶²⁰; con los ojos cerrados –podemos recordar, por ejemplo, el *Autorretrato como anciano* (1903-1904) (The Watts Gallery, Compton) de Watts-; así como de perfil –un par de Stuck, por ejemplo, *Autorretrato ante el caballete* (1905) (Alte Nationalgalerie, Berlín) o el de *Franz y Mary von Stuck* (1900) (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich)⁶²¹-, ofreciendo perspectivas de uno mismo casi inéditas hasta entonces.

En el pasado, la herramienta auxiliar por excelencia de los artistas a la hora de autorretratarse había sido el espejo. Si bien se siguió usando –podemos recordar casos

⁶¹⁶ JUMEAU-LAFOND, J.-D., “Lucien Lévy-Dhurmer. Portrait de Georges Rodenbach. Portrait ou paysage?”: <http://mucri.univ-paris1.fr/Levy-dhurmer.html>. Consultado el 8 enero 2004.

⁶¹⁷ Sabemos, por ejemplo, que Gauguin recurrió a la fotografía etnográfica de Tahití para seguir anclado en una imagen edénica del lugar que no correspondía plenamente con la soñada. CHILDS, E. C. (2000c), *op. cit.*, p. 144.

⁶¹⁸ BORDINI, S., *op. cit.*, p. 82.

⁶¹⁹ KOSINSKI, D. (2000c), *op. cit.*, p. 204.

⁶²⁰ “... it is the facial close-ups, whose invention presents a major step in the history of photography, which now raise greatest interest”. OKOŁOWICZ, S, *op. cit.*, p. 34.

⁶²¹ Para ello se sirvió de fotografías como las de Adolf Baumann (1898) y Karl Hahn (c. 1895) (Museum Villa Stuck, Múnich). Vid. BRANDLHUBER, M. Th.-BUHRS, M. (eds.), *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, Munich, Villa Stuck-Hirmer Verlag, 2008, pp. 101 y 205.

como el de Schiele⁶²², Gerstl⁶²³ o Ensor⁶²⁴-, el autorretrato fotográfico afianzó el conocimiento de sí mismos. Las autorrepresentaciones de perfil, con los ojos cerrados, o en primerísimos planos frontales, que acabamos de mencionar, ofrecían un medio de aproximación y, a la vez, de distanciamiento, que permitía, por lo tanto, darse con una visión distinta, una visión con la que no siempre uno podía sentirse identificado, a pesar de la teórica neutralidad de la cámara.

III. 2. 3. b Autorretratos fotográficos de pintores simbolistas

Hemos entrevisto que algunos de estos pintores fueron así mismo fotógrafos. Si bien algunos de ellos utilizaron fotografías de profesionales o de tipo documental –la etnográfica por Gauguin-, lo cierto es que muchos de ellos fueron aficionados, una vez que dichas cámaras salieran al mercado en los años 80 y 90 del siglo XIX. Así, por ejemplo, en el estudio de Khnopff se sabe que existía una cámara Stenheil⁶²⁵, mientras que en 1902 Munch adquirió una pequeña Kodak⁶²⁶. De hecho, la Kodak fue la preferida por la mayoría de los que tuvieron acceso a una, como sucedió con el círculo de los *nabíes* (Bonnard⁶²⁷, Vuillard⁶²⁸ y Vallotton⁶²⁹). De esta forma, ellos mismos podían hacer uso de la cámara y realizar fotografías, para uso íntimo y auxiliar en su proceso creativo, y sin ánimo, no obstante, de su exposición pública⁶³⁰.

Entre todo el conjunto de fotografías que llegaron a realizar, no pudieron resistirse, empero, a experimentar con su propia imagen. Y efectivamente, los autorretratos fotográficos de los pintores simbolistas resultan curiosos por su indeterminación *amateur* y una estética próxima a la instantánea y a la experimentación personal, antes que por una previsible asimilación de los planteamientos pictorialistas: como hemos visto anteriormente, muchos de los artistas simbolistas se mostraron

⁶²² Parece que Schiele se apoderó del espejo *psyché* que su madre tenía en casa, instalándolo en su estudio y trabajando a partir de él. FISCHER, W. G., *Egon Schiele 1890-1918. Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*, Colonia, Taschen, 1998 (1994), p. 148; y HUSSLEIN-ARCO, A.-WEIDINGER, A., *op. cit.*, p. 23.

⁶²³ A causa de un desengaño amoroso, este artista acabó con su vida ante el espejo de su estudio, en noviembre de 1908, después de haber destruido la mayor parte de su obra.

⁶²⁴ TODTS, H., *op. cit.*, p. 117.

⁶²⁵ DRAGUET, M. (2004), *op. cit.*, p. 42.

⁶²⁶ KOSINSKI, D. (2000c), *op. cit.*, p. 204.

⁶²⁷ KAHNG, E., “La instantánea como *Vanitas*: Bonnard y su Kodak”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 243-253.

⁶²⁸ KAHNG, E. (2000c), pp. 260-261.

⁶²⁹ KAHNG, E. (2000a), p. 231.

⁶³⁰ Además del ejemplo ya citado de Khnopff, podemos citar el de Witkacy, quien las realizó con carácter privado. Vid. OKOŁOWICZ, S., *op. cit.*, p. 26.

críticos con las pretensiones estéticas de estos fotógrafos. De esta manera, si bien en algunas ocasiones utilizaron la cámara como particular campo de batallas y experimentación para su obra pictórica, en ocasiones las mismas pretensiones y recursos de sus autorretratos pictóricos son empleados a la hora de hacer una toma fotográfica de sí mismos, válida *per se* sin una finalidad ulterior, sin la consideración de intermediaria.

III. 2. 3. b. a El autorretrato compartido:

las colaboraciones entre pintores y fotógrafos

En el terreno de la autorrepresentación fotográfica, aún en este *fin-de-siglo* es necesario hacer una distinción clara: los binomios pintor-fotógrafo profesional, y los autorretratos propiamente dichos. Aunque no muy frecuente, el primer caso se dio puntualmente a lo largo del siglo XIX⁶³¹, y no sólo con la idea de obtener un retrato de sí mismo, sino también para fotografiar su producción y así poder ejercer un control sobre la misma. A falta de aparato fotográfico propio y experiencia, algunos pintores se asociaron con fotógrafos para tener imágenes de sí mismos. En este sentido, lo habitual en estas colaboraciones fuera que los pintores dictaminaran las características, mientras que la ejecución fuese tomada por los fotógrafos. Se suele citar el caso de Delacroix⁶³² como el primero o, al menos, uno de los que iniciaron esta modalidad. Sin embargo, se sabe que a lo largo del ochocientos unos cuantos más lo hicieron⁶³³.

Durante el Simbolismo, el caso de Egon Schiele con Anton Josef Trčka es el más conocido y persistente⁶³⁴. Fotógrafo con entidad propia, hoy en día es recordado fundamentalmente por sus colaboraciones con el pintor austríaco, al que retrató de manera profusa desde comienzos de 1914. Al retomar Trčka el mismo repertorio de poses y gestos que Schiele había plasmado con anterioridad en sus autorretratos, dificulta saber qué influyó sobre qué, si la pintura en la fotografía o viceversa: ¿la gestualidad de los autorretratos de Schiele se exacerbó gracias a la fotografía, que le permitiría una mejor visibilidad de su mímica..., o más bien ésta simplemente actuó a modo de prolongación de lo ya expresado en pintura? Las fotografías de Trčka son deudoras en ocasiones del espacio claustrofómicamente geométrico pero sobre todo vacío de las autorrepresentaciones de Schiele. Así mismo, también lo retrató junto al

⁶³¹ “[...] *collaborations entre un peintre et un photographe restent exceptionnelles au milieu du XIXe siècle*”. Vid. HOOGHE, A. d’ (2004), *op. cit.*, pp. 77-89.

⁶³² *Ibidem*, p. 77.

⁶³³ *Ibidem*, p. 80.

⁶³⁴ HUSSLEIN-ARCO, A.-WEIDINGER, A., *op. cit.*, pp. 28 y 40.

espejo, manifestando la importancia de este objeto en su universo y en su manera de trabajar; e igualmente fotografió sus pinturas, en ocasiones junto a su artífice, rizando el rizo de la autorrepresentación al convertir el artista en obra dentro de la obra. De esta forma, Schiele consiguió que las fotografías de Trčka se imbuyeran de su personalidad y pasaran a ser una extensión de su creatividad, pero también consolidaran la imagen que quería ofrecer de sí mismo como artista⁶³⁵.



Josef Anton TRČKA, “ANTIOS”, Schiele de pie frente a su pintura “Abrazo (Autorretrato con un santo)”, 1914. Colección particular

También hubo más asociaciones, aunque quizás no tan estrechas. Otro pintor como Stuck⁶³⁶, por ejemplo, se rodeó de diferentes fotógrafos prestigiosos (Steichen, Eugene), en un afán de rendir culto a Narciso y a la fama, a la vez que supervisaba la imagen de sí mismo. No obstante, si los anteriores nombres lo retrataron con sus cámaras como reconocimiento a su talento –así, Eugene se inspiró en su *Autorretrato ante el caballete* de 1906 para componer su particular retrato del artista un año después (Münchner Stadtmuseum, Múnich)-, no así pasó con la obra

de otros profesionales del sector, cuya obra fue utilizada por Stuck de manera auxiliar para con su trabajo⁶³⁷.

La relativa facilidad a la hora de tomar una fotografía permitió que personalidades relevantes de otros ámbitos y de las clases sociales privilegiadas se valieran de manera continuada o esporádica de fotógrafos, para poner en escena y

⁶³⁵ Olvidado durante muchos años, se trata de un artista en vías de recuperación, del que, por otra parte, habría que plantearse la inflexión que supuso para su carrera como fotógrafo su encuentro con Schiele. Así, parece que toda la retórica gestual de éste le acabó influyendo a la hora de retratar a sus modelos e incluso temáticamente, pues se interesó por el mundo de la danza de vanguardia.

⁶³⁶ KOSINSKI, D. (2000d), *op. cit.*, p. 220.

⁶³⁷ Vid. nota nº 621 de esta tesis.

materializar sus ideas de cómo querían ser vistos, supliendo así sus carencias artísticas. La fotografía se convirtió, por lo tanto, en una herramienta clave para la construcción del yo, de modo que ejercer su control en ella era ejercer el control en la imagen proyectada entre el público. De esta manera, podemos decir que estos individuos ayudaron a engrosar, con sus ideas y fotografías, el número de autorretratos de finales del siglo XIX y principios del XX.

La condesa de Greffulhe y la de Castiglione, la marquesa Casati, el conde de Montesquiou, la actriz Sarah Bernhardt, etc., son sólo una muestra de personas enamoradas de sí mismas, de modo que la fotografía vehiculó y permitió compartir su autoentusiasmo de forma pública, alcanzando o acrecentando la celebridad. De hecho, fotógrafos como Otto Wegener se pusieron a disposición de los caprichos de sus ricos clientes, ayudándoles en consecuencia a visualizar sus delirios narcisistas, próximos a veces a los ideales finiseculares. Así, podemos recordar el inquietante



Pierre-Louis PIERSON, *El baile de la ópera (La condesa de Castiglione)*, 1863-1866
Colección particular

retrato que realizó para la condesa de Greffulhe (1899) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), inquietante por diversos motivos, tales como figurar por duplicado y con los ojos cerrados, más chocante si cabe al haberla captado en el contexto del más tópico retrato elegante de sociedad. Esta condesa se trataba de una de las grandes bellezas de los salones parisinos de la segunda mitad del siglo XIX y, en consecuencia, su principal obsesión radicaba en su imagen, asimilada como identidad. Ello la llevó a fomentar pero también a vigilar las representaciones en torno a su figura, e incluso aprendió nociones básicas de fotografía junto a Nadar, ejemplificando de este modo al fotógrafo aficionado entre las clases altas de la época. Otto Wegener también fotografió a Sarah Bernhardt, y de nuevo acatando órdenes, esto es: representarla con su tocado en

forma de murciélago (1880) (Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Cambridge, Massachusetts). El dominio que la actriz ejerció en torno a sus efigies de cara a admiradores y público en general es una postura muy anticipatoria de lo que acabaría pasando en la cultura de masas del siglo XX: en este sentido, su fotografía de hacia 1878-1879 en el ataúd (Colección particular), realizada por otro profesional, Achille Melandri, suscitó multitud de comentarios en la época, con el consecuente auge en popularidad de la actriz, así como consolidación de su extravagante personalidad.

Sin embargo, en este tipo de colaboraciones uno de los ejemplos más fascinantes y espectaculares en este *fin-de-siglo* lo ofreció la condesa de Castiglione⁶³⁸. Amante de Napoleón III, como la Greffulhe su belleza física fue su principal obsesión, en una relación de dependencia adictiva hacia la misma sociedad que la había encumbrado por este mismo motivo y, de ahí, que la imagen fotográfica fuera una de sus herramientas de promoción. En su caso, recurrió a los servicios del estudio preferido por las clases altas, el de Mayer & Pierson. Si bien desde principios de la década de 1860 comenzó a pausar sus apariciones públicas y a llevar una vida más retirada, el hecho de tener de vecino a Pierre-Louis Pierson hizo que se estrechara la relación entre ambos. Así, desde 1861 se convirtió en su fotógrafo de confianza, aunque fue a partir de 1867 en que decidió recrear los grandes momentos de su vida. De esta forma, la Castiglione, encerrada en su mansión, escogía qué evento reconstruir, el vestido que lució en tal velada, en montajes propios de un *tableau vivant*, en un autohomenaje realizado desde la memoria, para evitar así el olvido de la sociedad. Esta relación fotográfica perduró hasta 1895, siendo quizás una de las más longevas y fructíferas –un total de 700 negativos generados-, y nos sirve como muestra suprema de cómo desde las clases más acomodadas, sin ser propiamente artistas, podían emularlos gracias a la fotografía.

La Castiglione representa un ejemplo interesante del modo en que la aparición de la cámara condicionó una nueva visión del yo, a través del tiempo y de la decadencia: sin ser consciente de lo que realmente estaba llevando a cabo, la condesa profundizó en el carácter poliédrico de la personalidad humana, abriendo una brecha sin precedentes en la creación de un verdadero *corpus* autobiográfico a través de su narcisismo, yendo más allá de lo que había podido proporcionar tradicionalmente el retrato pictórico. Esta nueva percepción es la que acabó por influir, precisamente, entre

⁶³⁸ Un buen resumen de su figura lo ofrece SEGADÉ, M., *op. cit.*, pp. 279-286.

los pintores de esta época, como anteriormente hemos visto con Schiele (aun sin llegar, evidentemente, a escenificaciones tan aparatosas, con excepción quizás de Stuck).

III. 2. 3. b. b Autorretratos autónomos

Además de estos binomios, que propiciaron que la aristocracia y la burguesía se sintieran por un momento artistas, los propios pintores llegaron a ser autónomos y realizaron auténticos autorretratos fotográficos, sin ayuda de ningún profesional del sector. Una vez más, los avances técnicos lo hicieron posible, de modo que algunas de estas máquinas *amateurs* se accionaban gracias a un disparador automático remoto. Tales aparatos se conocían con el nombre de “cámara de espía”, o incluso como “cámara de artista”, debido a que fueron sobre todo éstos los que hicieron uso de ella⁶³⁹. Éste fue un factor fundamental para que el número de autorretratos fotográficos se acrecentara en la época del Simbolismo.

En algún u otro momento la mayoría cayeron en la tentación de verse a través del objetivo, incluso reiteradamente como Munch, Strindberg, Stuck o Witkacy, para saciar sus ansias de autoconocimiento, o para resarcir simplemente su ego en una postura narcisista. En sus primeros autorretratos de juventud, algunos sucumbieron al deseo de verse como *dandies*, donde siguieron en cierta manera los parámetros del retrato profesional de galería: podemos recordar aquí a un joven Degas⁶⁴⁰ o a August Strindberg.

Sin embargo, a la hora de tomarse una fotografía, fue moneda corriente preferir el amateurismo y la experimentación a la profesionalidad (ya fuera la tradicional de estudio, o la innovadora propuesta de los pictorialistas). De esta manera, se aprovecharon precisamente de las imperfecciones que tenían aún las cámaras, e incluso incentivaron dichos errores, en busca del hallazgo fortuito y sugerente; de ahí la fascinación que algunos sintieron por la fotografía de espíritus o la de difuntos⁶⁴¹. Las superposiciones, dobles exposiciones, desenfoques o desencuadres fueron del gusto de Munch o de Degas, por ejemplo, subyugados por el poder evocador que podía desprender una fotografía, más allá del tópico que se le había asignado de máquina registradora de la naturaleza en clave realista. Aprovechándose de estas características,

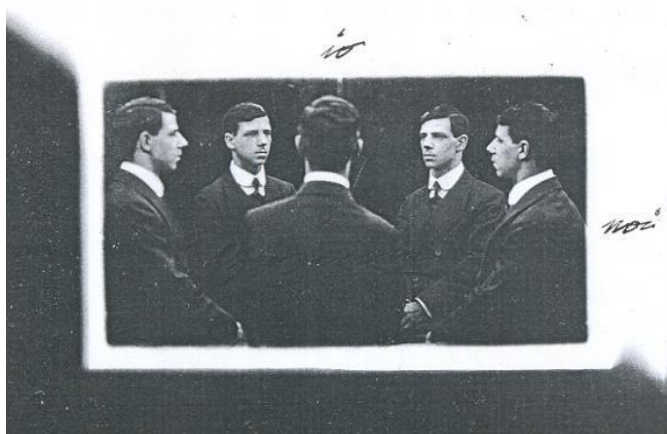
⁶³⁹ POHLMANN, U. (2000), *op. cit.*, p. 57.

⁶⁴⁰ CHILDS, E. C. (2000b), *op. cit.*, p. 78.

⁶⁴¹ Podemos recordar, por ejemplo, el retrato que Degas hizo de su amiga *Louise Halévy reclinada* (1895) (The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles), donde además de la postura, habría que añadir la atmósfera, el tratamiento vacío del espacio, así como los ojos cerrados; unas constantes de gran parte de otros retratos de amigos, conocidos y familiares. *Vid.* MALCOLM, D., *op. cit.*, lámina 5.

podía resultar más sencillo hablar del terreno inestable del yo, plasmar el mundo interior o realidades paralelas. Además, en algunas de estas imágenes advertimos también la destacada presencia de los espejos, otra herramienta fundamental de trabajo para el artista, pero asimismo en la lectura e interpretación del mundo.

De entre este grupo, destacan los autorretratos desnudos de Munch, reflejo de una etapa de crisis existencial y que acabaron dando lugar a algunos de sus autorretratos pictóricos más importantes del momento –*Inferno* (1903) (Munch-museet, Oslo)-. De Degas, podemos señalar su *Autorretrato con Mallarmé y Renoir junto a un espejo* -del que ya hablamos anteriormente-, así como de otros, como el *Autorretrato con su ama de llaves Zoé* (1895) (Bibliothèque Nationale de France, París)⁶⁴². De hecho, el impresionista Degas se acercó más que nunca al Simbolismo justamente a través de estos retratos fotográficos. Ojos cerrados, tratamiento irreal del espacio, reflejos o plasmación fantasmagórica de sus modelos (que, a veces, parecían sonámbulos flotando entre sombras o, en otras, mantenían una relación distante, de incomunicación entre ellos, como si estuvieran encerrados en su mundo), fueron una constante en sus negativos: así, en la imagen junto a su ama de llaves, llama la atención el primer plano de él y casi la superposición, sin referentes espaciales o de perspectiva, con su criada, vista como una especie de reflejo o aparición espectral.



Umberto BOCCIONI, *Yo-nosotros-Boccioni*, 1907
Colección particular

Estas posibilidades expresivas hicieron que el autorretrato fotográfico se presentase, ocasionalmente para algunos de estos artistas, más revelador incluso que el pictórico. Las posibilidades inmediatas y de repetición fueron aprovechadas, por ejemplo, por Witkacy, que dejó una abundante serie de ellos,

donde explotó las posibilidades técnicas de la fotografía, e incluso las forzó, para alcanzar el fondo del pozo de su ego⁶⁴³. De ahí la riqueza de propuestas de su obra, desde la proyección en el retrato ajeno hasta aludir al subconsciente mediante las

⁶⁴² *Ibidem*, lámina 22.

⁶⁴³ El mejor estudio sobre Witkacy como fotógrafo lo ofrece el catálogo de esta exposición, CZARTORYSKA, U.-OKOŁOWICZ, S., *Witkacy. Metaphysical portraits. Photographs by Stanisław Ignacy Witkiewicz*, que hemos ido mencionando.

imperfecciones de la cámara, pasando por la exploración de las diferentes facetas de uno, a través de poses y expresiones extremas, como en Schiele. De este modo, Witkacy incitaba a la deconstrucción del yo, no siempre de un modo sincero, sino más bien histriónico, o tal vez buscaba un *alter ego*, empapado incluso de referencias literarias (*El retrato de Dorian Gray*, c. 1913, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane).

III. 2. 3. b. c El yo desdoblado y el autorretrato múltiple

Los recursos técnicos de la cámara permitieron desarrollar experimentaciones sin fin. Uno de ellos fue el de la múltiple exposición. En 1897, Albert A. Hopkins publicó en Nueva York su libro *Magic*, donde hablaba de los métodos para obtener fotografías de este tipo⁶⁴⁴, gracias a los reflejos de los espejos: sobre una misma superficie, un individuo se presentaba repetidamente, mediante retratos dobles, triples, o incluso hasta el infinito. De hecho, la quintuplicación fue el número más corriente, pues unos pocos años antes de la publicación de aquel libro, en torno a 1893, ya se había iniciado su comercialización bajo el nombre de “Photo-Multigraph”, por parte de diferentes compañías fotográficas, como modo de tentar a los clientes para que se acercaran a sus estudios⁶⁴⁵.

Esta atracción de feria pronto despertó el interés de artistas e intelectuales, que la vieron como una metáfora perfecta del individuo en los albores del siglo XX: así, desviaron su efectismo hacia el terreno psicológico, de modo que la reproducción de uno, más que la multiplicación del yo, era su fragmentación. Ya hemos visto que fotógrafos como Rejlander u Otto Wegener, lo habían llevado a cabo –otro ejemplo que podríamos citar sería el de *Toulouse-Lautrec como artista y modelo* (c. 1890) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) de Maurice Guibert-, pero a finales del siglo XIX y principios del XX proliferó de forma significativa y, además, con características similares: yos inexpressivos y replicantes cerrando ese círculo/pentágono, el de la personalidad del pintor. Así lo atestiguan los ejemplos de Boccioni (*Yo-nosotros-Boccioni*, 1907, Colección particular), Waclaw Szpakowski (*Autorretrato múltiple*, 1912, Muzeum Sztuki, Łódź), Duchamp (1917, Centre Georges Pompidou, París), Francis Picabia (*Striped dark suit y Light jacket*, 1917, The University of Texas, The Harry Ransom Humanities Research Center, The Carlton Lake Collection, Austin), pero

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁶⁴⁵ Un fascinante blog dedicado exclusivamente a este tema es el de LAWOW, H.-W., “Uneinsamkeiten / Unsolitudes. Fivefold-portraits – Photo-multigraphs – Multiple-photos”, <http://uneinsamkeiten.blogspot.com.es/>. Consultado el 11 noviembre 2013.

también Witkacy (*Autorretrato múltiple con espejos*) (c. 1915) (Muzeum Sztuki, Łódź), entre otros.

En esta retahíla de nombres, observamos artistas simbolistas, pero también vanguardistas –cuyos primeros pasos los habían dado, precisamente, en el Simbolismo–, de manera que todos llegaron a coincidir en algunos temas, como podía ser el de la crisis del sujeto y del arte, solapándose en esta fragmentación compartida. Algunos, como el belga Henri Evenepoel, llegaron incluso a retratarse cámara en mano frente al espejo, desvelando estos trucajes aunque con el mismo objetivo de plasmar la descomposición de la identidad (*Autorretrato en un espejo de tres hojas, taller del artista*, 1897, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Bruselas).

Finalmente, y en relación con el tema de la proyección, quizás tendríamos que contar con el hecho de que algunos pintores fotografiaran sus creaciones –por su cuenta o con la ayuda de algún fotógrafo–. Aparte de la típica funcionalidad de supervisión de la obra generada, ello podía obedecer igualmente a un modo de autorretrato simulado, al proyectarse el mismo pintor sobre sus cuadros, cerrando de esta manera otro círculo y erigiéndose en su más perfecta encarnación.

III. 2. 3. c Situación en Cataluña y España

III. 2. 3. c. a Aceptación y rechazo del medio fotográfico en el *fin-de-siglo*

El reconocimiento del papel que jugó la fotografía a finales del siglo XIX en España y, en concreto, en la Cataluña modernista por parte de los pintores de la época, es una cuestión aún por investigar, como así ha sido señalado⁶⁴⁶. Si bien la lucha de los fotógrafos para ser aceptados como artistas se dio en España –como en Francia, pues París era su gran referente– desde los inicios⁶⁴⁷, también es cierto que desde el primer momento sufrieron el rechazo, aceptando sus más acérrimos críticos el uso práctico que, a lo sumo, podía desprenderse del nuevo medio, cuando no la consideración de simple pasatiempo o distracción⁶⁴⁸.

Esta situación se mantuvo en general hacia finales de la centuria también en Cataluña, como podemos comprobar si leemos la prensa de la época. Así, con motivo de una representación de la obra teatral *Els tres tambors* de Adrià Gual, en el invierno de

⁶⁴⁶ RIUS, N. F., *op. cit.*, p. 151. Al carecer de otros estudios tan profundos sobre este aspecto, gran parte de la información de este apartado la hemos extraído de este libro, fruto de una tesis doctoral.

⁶⁴⁷ Por ejemplo, algunos fotógrafos pretendieron exponer sus retratos junto con pinturas en los mismos certámenes, a la busca de ese reconocimiento artístico. *Vid. ibídem*, p. 151.

⁶⁴⁸ LÓPEZ, P. (1992), *op. cit.*, p. 13.

1906 en la Sala Mercè de Barcelona -espacio de ocio dirigido por el pintor Lluís Graner y uno de los primeros en proyectar cine-, el periodista Pujol i Brull, desde la revista *Joventut* se quejaba de la siguiente forma:

*“Avans d’acabar no vull estarme de dir el mal efecte que’m produeix veure obres artístiques com “Els tres tambors” barrejades amb sessions de cinematògraf. Sembla que l’empresari les posi pera distreure la canalla y no s’adongui de la seva importancia fins que’l públich li demostra llur bondat. Home, senyor Graner: ¿ha vist may, vostè qu’es pintor, qu’entremitj d’una exposició de fotografies s’exhibeixin quadros a l’oli? Una cosa es la fotografia y altra cosa es l’art; lo primer pot ésser artístich, instructiu, profitós, bonich, y reunir més qualitats si vol, encara, però l’art es molt serio, creguim [...]”*⁶⁴⁹.

Estas palabras reflejaban, por lo tanto, el sentir general sobre el valor artístico de la fotografía y de su relación con la pintura. Efectivamente, tal y como ha sostenido Núria F. Rius,

*“[...] la relació de la fotografia amb el Modernisme no es va establir sempre en el mateix pla ni d’una manera cohesionada i, sovint, ni tan sols coherent. Si bé en el cas del binomi fotografia-arquitectura els paràmetres de treball es complementaven, el cas fotografia-pintura es va veure abocat, sovint, a la confrontació. Des de les apreciacions estètiques, la consideració artística de la fotografia va anar constantment de l’entusiasme al recel, dins un marc teòric ambivalent, contradictori i fins i tot recurrent als tòpics”*⁶⁵⁰.

La principal causa por la que se criticaba a la fotografía aún en la última década del siglo XIX, en plena época modernista, era precisamente su capacidad de ofrecer un registro de la realidad, pero superficial y empobrecedor. Así lo vio el crítico Raimon Casellas, el adalid defensor de las corrientes innovadoras del momento. De esta forma, con motivo de una exposición de retratos de Ramon Casas en 1899, Casellas resaltaba el trabajo realizado por el pintor al captar al modelo en una pose habitual, en la que había sabido reflejar lo esencial de su fisonomía por encima de lo accesorio y secundario. El resultado, por lo tanto, era una visión artística y no fotográfica, pues según el crítico,

“la fotografia, tot i sent ben feta y ensopgada, tot lo més que pot donar és la còpia de la realitat. Però l dibuix d’un artista de debò o un dibuixant com en Casas, serà una interpretació. La fotografia, de no intervenir-hi componendas ni retochs que

⁶⁴⁹ *Joventut*, Barcelona, 1 febrero 1906, p. 73. Cit. en RIUS, N. F., *op. cit.*, pp. 155-156, nota nº 17.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 155.

ja supòsan una voluntat més o menos intel·ligent, no posarà may de manifest, com fa l'artista veritable, els punts culminants, distintius, essencials del model que s tracta d'interpretar"⁶⁵¹.

Jordi Castellanos ha señalado que, de hecho, Casellas distinguía entre “*tres nivells de captació/reproducció del natural: la realitat copiada amb exactitud (la fotografia), la realitat accentuada en allò que té de característic [que sería la pintura] i l'exageració d'aquest mateix característic (la caricatura)*”⁶⁵². Con esta explicación, este crítico demostraba ser partícipe, por lo tanto, de la visión general de la fotografía como medio servil de reproducción de la realidad frente al arte, considerado como el terreno para la interpretación y la creación.

La comparativa establecida por Casellas entre los dibujos de Casas y la fotografía no era nada gratuita, puesto que era sabido que cada vez había más artistas que recurrían a los servicios de la cámara para ofrecer una obra ilusionista, confundiendo arte con mimesis de la realidad. Es por ello que desde la prensa se lamentó su influencia en la pintura, tanto por críticos como Casellas o Alfred Opisso desde las páginas de *La Vanguardia*, pero también por artistas como Anglada-Camarasa y Sebastià Junyent en el año 1900 desde la revista *Joventut*⁶⁵³. Otros pintores, como Viladrich o Rusiñol, se mantuvieron más o menos en esta misma línea, aunque seguramente no fueron los únicos⁶⁵⁴. Así, el primero, a pesar de haber defendido el progreso técnico y de su uso en el arte⁶⁵⁵, parece que nunca llegó a servirse de la cámara –pero tampoco del espejo⁶⁵⁶–, ni siquiera a la hora de realizar sus retratos, de factura hiperrealista y que podrían conducir a pensar lo contrario. Prefería captar a sus modelos del natural⁶⁵⁷, de modo que así podía estudiar y conocerlos mejor, llegando no sólo al exterior sino también a su interior, a la vez que dejaba impresa su huella. Así lo expresó el mismo pintor al hablar de su concepción del retrato: “*la obra así conseguida no tiene nada que ver con la fotogràfica y es més exacta y més hermosa puesto que dá lo mejor de las distintas expresiones y por qué, como al poeta al narrar un hecho, el pintor nos*

⁶⁵¹ Cit. en CASTELLANOS, J., *op. cit.*, vol. I, pp. 371-372.

⁶⁵² *Ibidem*, pp. 371-372.

⁶⁵³ RIUS, N. F., *op. cit.*, p. 157.

⁶⁵⁴ A día de hoy aún se desconoce el pensamiento de otros pintores de la época sobre la fotografía, siendo aún un tema pendiente de estudio.

⁶⁵⁵ LOMBA, C.-TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable–Primitiu i perdurable*, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2007, p. 369.

⁶⁵⁶ SEGÚ, J., “Sorprende Viladrich”, en *La Vanguardia*, suplemento: “Culturas”, Barcelona, 26 septiembre 2007, p. 18.

⁶⁵⁷ BERTRÁN, L., *op. cit.*, s.p.

dice bellamente lo que siente y piensa del retratado”⁶⁵⁸. Por lo tanto, Viladrich se negó a utilizar la fotografía puesto que ésta no permitía una lectura tan profunda ni sincera.

Uno de los pintores que mantuvieron una postura más beligerante en contra de la fotografía fue Rusiñol. Sus motivaciones fueron diversas y así lo expresó a lo largo de su vida. Por ejemplo, y en relación con lo que decíamos anteriormente, renegó de su mimetismo de la realidad y lo consideró como una ofensa a los artistas realmente creadores⁶⁵⁹. Una postura que se acentuó cuando tuvo lugar la introducción de las tendencias simbolistas en Cataluña hacia el año 1893, de modo que, como sostiene Núria F. Rius, “[...] *el menyspreu per les capacitats representatives de la fotografia va augmentar d’una manera proporcional a la distància que l’artista agafà amb la realitat, tancant-se en el seu món interior, [...]*”⁶⁶⁰. Efectivamente, la asociación de la naturaleza registradora de la fotografía con el movimiento del Realismo hizo que se la rechazara doblemente en el seno del Simbolismo, como manifestó claramente Rusiñol al exclamar que el Modernismo significó “*la mort del Naturalisme, la indumentària en literatura i la fotografia en pintura*”⁶⁶¹.

Convertido en uno de los representantes más conspicuos de la vertiente idealista de dicho movimiento, su postura entroncaba claramente con la de la mayoría de artistas simbolistas, como hemos visto anteriormente. De esta forma, Rusiñol se convirtió en uno de los pintores más críticos hacia la fotografía, rechazándola igualmente al verla como uno de los símbolos del progreso según entendía la burguesía, y situándola en el escalafón más bajo de cualquier categorización estética⁶⁶². Consideró que las posibilidades que podía ofrecer para un artista eran pobres, pero sobre todo insinceras, como había insinuado también Viladrich: su uso no permitía ir más allá de la realidad superflua y alcanzar la verdadera realidad. De ahí un texto como el de “Los instantáneos” en *Pèl & Ploma*, donde se hablaba del “*objetivo, este ojo moderno cuyos párpados neumáticos le cierran la visión [al artista]*”⁶⁶³, probablemente una alusión a la

⁶⁵⁸ VILADRICH, M., *op. cit.*, p. 2.

⁶⁵⁹ “*L’art de la fotografia ha fet una imitació d’artistes que deshonren la Bellesa*”, sentenciaba Rusiñol en 1897 desde *Oracions*. Cit. en RIUS, N. F., *op. cit.*, p. 160.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, pp. 157-158.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 156.

⁶⁶² En este sentido, destaca su relato “Un fotógrafo de la legua”, aparecido en *La Vanguardia* el 29 de enero de 1891. Se trata de una de sus primeras manifestaciones despectivas respecto a la fotografía, al centrarse en la historia de un artista que, tras intentar serlo de diversas maneras, va descendiendo desde el sueño elevado de querer ser pintor, al más ínfimo de todos los escalafones, esto es, al del negocio fotográfico. *Ibidem*, p. 159.

⁶⁶³ *Pèl & Ploma*, Barcelona, 22 julio 1899, pp. 2-3. Cit. en *ibidem*, p. 160.

visión interior preconizada por los simbolistas; recordemos que *Pèl & Ploma* era una revista a la que Rusiñol estaba estrechamente vinculado.

Pero en la España finisecular no todos se mostraron tan contrarios respecto a la fotografía y hubo quien estuvo a su favor. Personalidades como el escritor Miguel de Unamuno o el científico Ramón y Cajal⁶⁶⁴, pero también el conjunto de arquitectos modernistas catalanes (Gaudí, Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch), o el escultor Eusebi Arnau, fueron benévolo⁶⁶⁵. Algunos mostraron mucho interés, sintieron su influencia, o incluso la practicaron. Entre los pintores modernistas que la defendieron, podemos destacar Eulogio Varela⁶⁶⁶, Apeles Mestres, Alexandre de Riquer o Ramon Casas. Estos dos últimos, de hecho, fueron de los artistas que en este *fin-de-siglo* más trabajaron para el mercado fotográfico⁶⁶⁷.

A diferencia de Rusiñol, Casas, el otro gran representante del Modernismo, siempre se mostró más partidario de todos los progresos que ofrecía la modernidad. Si Rusiñol se encerró en su torre de marfil y en su mundo interior, no sucedió así con Casas, pintor próximo a las tendencias más naturalistas e impresionistas y, por lo tanto, menos reacio al realismo que pudiera capturar una cámara. Además de diversos dibujos que realizó cuyo motivo principal era una cámara, prueba fehaciente de su buena relación con el mundo fotográfico son igualmente los retratos que realizó de algunos de los principales fotógrafos de la Cataluña del momento, como Emilio Fernández Napoleón (1893) (Colección particular) y de su hermano, Antonio Fernández Soriano (c. 1895) (MNAC, Barcelona), así como de Adolf Mas (1899 y 1908, Paradero desconocido)⁶⁶⁸. Casas no fue el único que demostró esa buena relación entre fotógrafos y pintores a través del retrato: al respecto, en 1903 Sorolla captó por ejemplo a Christian Franzen en un hermoso retrato (Colección Lorenzana)⁶⁶⁹ y mantuvo amistad con otros,

⁶⁶⁴ LÓPEZ, P. (1992), *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶⁵ Así, por ejemplo, Eusebi Arnau esculpió una alegoría de la fotografía para la fachada de la Casa Lleó Morera del Passeig de Gràcia, junto con una del fonógrafo y otra de la electricidad, como símbolos de la modernidad. RIUS, N. F., *op. cit.*, pp. 152-154 y 160.

⁶⁶⁶ Erróneamente se dice Eugenio, cuando su nombre es Eulogio. Este artista realizó ilustraciones para la revista *La Fotografía*. TRIQUET, S., "Spanish Amateur Photographers and Pictorialism", en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, p. 198.

⁶⁶⁷ RIUS, N. F., *op. cit.*, pp. 160-164: gran parte de la información de las siguientes líneas proviene de esta fuente.

⁶⁶⁸ GIRIBET, B., "Adolf Mas i Pelai Mas, fotògrafs d'art a Vilanova i la Geltrú", en *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, nº5, octubre 2012, p. 98.

⁶⁶⁹ Poco después, hacia 1906, el fotógrafo lo retrató del mismo modo que Sorolla había hecho antes con él, trabajando (Museo Sorolla, Madrid).

como Diego González Ragel o Joan Vilatobà. Así pues, el retrato fue un medio utilizado por estos artistas para plasmar esa buena sintonía recíproca.

Respecto a Riquer, éste llegó a colaborar activamente con la casa Napoleón, realizándole diversos carteles, así como ilustraciones para la revista *La Fotografía Práctica*. Asimismo, participó como miembro en jurados de concursos fotográficos, e incluso promovió la inclusión de la fotografía como disciplina artística dentro del *Cercle Artístic de Sant Lluç* en 1905. En este sentido, el papel que desempeñaron tanto estos concursos como la insistencia en que estuviera presente la fotografía en exposiciones, tanto monográficamente como compartiendo espacio con la pintura o la escultura, fue crucial en estos años para su definitivo reconocimiento.

En el ámbito español, quizás la personalidad de Ignacio Zuloaga sea la que mejor encarna esa ambivalencia de sentimientos hacia la cámara. Si por un lado reconocía los méritos que podía tener una buena fotografía y la utilidad que encerraba de cara al trabajo del pintor, por otro temía que su realismo acabara desbancando o reduciendo a un absurdo el cultivo del retrato desde la pintura. De hecho, como gran especialista en el tema, parece que halló un punto medio: a diferencia del uso habitual para estrechar la semejanza física con el modelo, Zuloaga solía emplearla *a posteriori*, haciendo fotografiar sus retratos una vez estuvieran acabados. La objetividad de la cámara le permitía valorar mejor entonces el equilibrio de claroscuros que, según reflejasen esas tomas, alteraría convenientemente mediante las pinceladas y la iluminación. A su vez, se aprovechaba de estas fotos y las utilizaba para su propia promoción. Así se expresaba sobre el nuevo medio: “*Comprendo muy bien que el querer copiar la naturaleza tal cual no es sino labor de esclavo pobre de espíritu. Prueba de ello que con la ciencia han venido las máquinas fotográficas a hacerlo y hasta con colores. ¿Acaso el sueño del artista tiene que ser llegar a convertirse en un buen objetivo? No y mil veces no, el arte es otra cosa*”⁶⁷⁰. De este modo, consiguió actualizar las soluciones clásicas de la retratística española, pero siempre a través del filtro que la cámara podía ofrecer de contemporaneidad.

⁶⁷⁰ Cit. en QUESADA, M^a J., *op. cit.*, p. 245.

III. 2. 3. c. b La lucha por un reconocimiento:

la aparición de las tendencias pictorialistas

A pesar de que en 1896, el dibujante Josep Lluís Pellicer, fotógrafo también aficionado, introdujese una alegoría de la fotografía entre las artes representadas en la cubierta del reglamento de la *Tercera Exposición General de Bellas Artes de Barcelona*, en dicha muestra aún no hubo ninguna sección al respecto⁶⁷¹. No obstante, fue precisamente la labor emprendida por estos fotógrafos aficionados la que permitió su eventual aceptación como una de las bellas artes, sobre todo a partir de 1900. Fue posible mediante diversas actuaciones, tales como concursos, exposiciones en salas y espacios de renombre (Sala Parés, La Vanguardia, Ateneo barcelonés, etc.), aparición en publicaciones (*Hispania, Hojas selectas, La Il·lustració Catalana*, etc.), siendo uno de sus puntos culminantes el *Concurso Nacional Fotográfico*, celebrado en Barcelona en 1904, donde las obras más alabadas fueron justamente las más cercanas a las corrientes pictorialistas, esto es, las que empleaban el *flou* y tendían a composiciones estudiadas o fantasiosas⁶⁷². Igualmente, crearon revistas propias (*La Fotografía, La Fotografía Práctica, La Revista Fotográfica, Lux*, etc.), donde teóricos como Antonio Cánovas del Castillo hablaban acerca de su concepción del arte y de la fotografía, en especial de las tendencias pictorialistas, así como la necesidad de distinguir entre una fotografía más documental y comercial, y otra de cariz más artístico, como defendían Gerardo Bustillo o Rafel Areñas.

Estas fotografías más artísticas fueron precisamente llevadas a cabo por fotógrafos *amateurs*, como sucedía en el resto del mundo y que apostaron por esta estética: “[...] *enfront del mercantilisme i la producció maquinicista pròpia del gabinet de retrats, la situació del fotògraf amateur era la més adequada per experimentar amb els nous procediments fotogràfics i buscar nous registres visuals*”, sostiene Núria F. Rius⁶⁷³. Al principio aficionados aunque progresivamente más profesionalizados, pronto se les aplicó el término de “fotógrafos artistas”, para diferenciarlos de los habituales retratistas de estudio. Este apelativo era, por lo tanto, una de las formas en que la crítica empezó a reconocer que éste era el perfil de fotógrafo que podría explotar las posibilidades de artisticidad del medio, puesto que su objetivo era puramente creativo y no estaban acuciados por una necesidad pecuniaria.

⁶⁷¹ RIUS, N. F., *op. cit.*, p. 166, nota nº 31.

⁶⁷² *Ibidem*, pp. 166-175.

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 167.

Frecuentemente, se ha preferido usar en España el término de “fotografía artística” o “fotografía de arte” antes que el de Pictorialismo, porque el debate planteado era en torno a su definición, más que a características puramente formales⁶⁷⁴. No obstante, sí hubo algunos planteamientos a nivel técnico y formal, sobre todo por el uso del *flou* y de las gomas bicromatadas, aparte del plano iconográfico que bebía, sin duda, del repertorio del Simbolismo. Es por ello que, en ocasiones, también ha recibido el calificativo de “fotografía modernista”, por sus lazos innegables con esta tendencia del Modernismo. También poseyó rasgos propios nacionales, debido a la influencia que las teorías regionalistas y de la Generación del 98 tuvieron entonces: de ahí el peso de los temas costumbristas, del arte del Siglo de Oro español, o de recursos prestados del mundo de la escena.

Como hemos visto anteriormente, en 1899 Casellas ya había advertido de que sin una intervención por el propio fotógrafo, la fotografía no podría ser considerada seriamente un arte⁶⁷⁵. Efectivamente, a pesar de que algunos los tacharon de “*secta de fotógrafos de enfoque suave*”⁶⁷⁶, la aparición del Pictorialismo hizo que algunos de sus críticos tradicionales se replantearan sus ideas y empezaran a aceptar algunos fotógrafos, como Carlos Íñigo o Vicente Gómez Novella -también pintores-, o de Joan Vilatobà. No obstante, a día de hoy aún se desconoce sobre este tema, incluyendo la opinión de los pintores respecto a los pictorialistas. Sabemos, no obstante, que Joan Vilatobà mantuvo una buena relación, incluso de amistad, con artistas como Sorolla, Gimeno, Mir, Riquer, Anglada-Camarasa, e incluso Rusiñol. O Mariano Benlliure quien, habiendo conocido su obra tras haber sido miembro de un jurado que lo acababa de condecorar, se desplazó a Sabadell para conocerlo personalmente⁶⁷⁷

Cuando este reconocimiento comenzó a ser generalizado, esto es, durante la primera década del siglo XX –otro momento clave fue la inclusión de la fotografía en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de Valencia de 1910-, nos encontramos en que el Pictorialismo internacional ya estaba prácticamente en su última etapa, por lo que podemos afirmar que su desarrollo en España fue rezagado⁶⁷⁸: de ahí que no extrañe que

⁶⁷⁴ Un artículo interesante sobre Pictorialismo en España lo ofrece TRIQUET, S., *op. cit.*, pp. 195-206. De aquí hemos extraído información sustancial para redactar este apartado.

⁶⁷⁵ *Vid.* nota nº 651 de esta tesis.

⁶⁷⁶ TRIQUET, S., *op. cit.*, p. 201.

⁶⁷⁷ CASAMARTINA, J., *Joan Vilatobà*, Barcelona, A|34, 2013, pp. 15, 18 y 19.

⁶⁷⁸ Así se ha señalado repetidamente. Por ejemplo: LÓPEZ, P. (1992), *op. cit.*, p. 30; o ZELICH, C., “La fotografía pictorialista a Espanya, 1900-1936”, en *La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1998, p. 14.

su nombre más internacional sea el de José Ortiz Echagüe, cuya principal obra es posterior a la época de estudio de esta tesis...

Durante estos primeros años del siglo XX nos encontramos, pues, con un reconocimiento sin precedentes hacia el medio fotográfico, en gran parte gracias al papel jugado por los fotógrafos aficionados –la mayoría afines a las tendencias pictorialistas-; pero también, quizás, porque ya por entonces habían pasado más de cincuenta años desde su invención, y esa pátina histórica legitimaba a la fotografía.

III. 2. 3. c. *L'artista al seu taller*, de Francesc Serra:

admiración y difusión a través de las postales de artistas

Si bien el posicionamiento de los pintores catalanes hacia la fotografía (pictorialista o no) aún está por estudiar, en cambio el deseo del fotógrafo Francesc Serra por captarlos con su cámara constituye una clara demostración de la relación jerárquica que aún entonces existía entre ambos terrenos. A su vez, este proyecto se convirtió en un hecho relevante respecto al reconocimiento hacia la figura del artista en aquellos años a través de la pretensión de retratarlos. Serra realizó durante el primer tercio del siglo XX toda una galería de retratos, que constituye un homenaje y un testimonio documental de su fascinación hacia ellos⁶⁷⁹. No obstante, si bien este gesto fue pionero en Cataluña, e incluso en España, no sucedía así en Europa. Por ejemplo, en Francia habría que recordar la serie que el fotógrafo Paul Marsan, más conocido como Dornac, comenzó a tomar desde finales del siglo XIX, y que tituló *Nos contemporains chez eux, 1887–1917*⁶⁸⁰. Si bien no se limitó sólo al retrato de artistas, sino que su campo de estudio era mucho más amplio, abarcando personalidades francesas de diferentes áreas, sí que compartía con el catalán esa misma intencionalidad.

A pesar de ello, el conjunto de efigies de Serra resulta clave desde el punto del retrato fotográfico en la Cataluña modernista, más por el tipo de artistas representados que por su estilo: si bien la mayoría de los retratados pertenecían al Modernismo, el estilo de Serra está más cercano al del reportaje o la fotografía documental, esto es, al realismo, que a cualquier tendencia de tipo simbolista o pictorialista de por entonces. Es

⁶⁷⁹ En 1905 apareció una primera serie de 25 postales, que debido a su buena acogida propició una segunda serie más amplia de 35 postales, diez años más tarde. Posteriormente, en 1954 Serra publicó *Nuestros artistas. Reportaje gráfico, documental y anecdótico*, donde bajo el formato de libro se incluían más imágenes y comentarios del fotógrafo. SERRA, F., *L'artista al seu taller. Fotografies de Francesc Serra*, Barcelona, Olimpíada Cultural-Lunweg, 1990, pp. 9 y 10.

⁶⁸⁰ Existe una tesis al respecto, MALLARD, M., *Étude de la série de Dornac: nos contemporains chez eux, 1887–1917: personnalités et espaces en représentation*, París, Université Paris IV, 1999.

por ello que Serra prefirió prevalecer la información a intentar ofrecer un retrato más creativo: en una postura claramente naturalista a lo Taine –ya presente en Dornac-, Serra quiso captarlos en su ambiente, esto es, en su taller, o realizando alguna tarea cotidiana, aunque sin poder evitar caer en ciertos tópicos (algunos posan más que trabajan, la presencia de la modelo-musa, etc.). Su obra es sintomática, por lo tanto, del tipo de retrato fotográfico que aún prevalecía en la época modernista, a pesar de la incipiente estética pictorialista que, como hemos señalado, llegó con retraso, y más interesada en captar escenas costumbristas que en el género del retrato. Así, por ejemplo, incluso los autorretratos que conocemos de Joan Vilatobà, quizás el representante más importante del Pictorialismo catalán, se alinean en un registro puramente informativo, y no dentro de la estética cercana al Simbolismo del resto de su producción⁶⁸¹. Su ejemplo es extensible en general al resto de la producción de los fotógrafos de entonces.

No obstante, si desde el punto de vista estilístico observamos que los retratos de Serra no se hacen eco del Simbolismo, su proceso de elaboración permitió conocer la consideración que la fotografía despertaba entre algunos artistas



Francesc SERRA, *Retrato de Sebastià Junyent en su taller*, 1904
MNAC, Barcelona

del Modernismo catalán, aparte de los ya referenciados anteriormente. Cuando lanzó su propuesta de fotografiarlos, ésta fue bien recibida en general, aunque algunos se mostraron reticentes. Es el caso del pintor Joan Brull, quien le recordó que “*millor seria que fotografiessis toreros i ballarines, perquè nosaltres no interessem*”, aunque más radical fue Joaquim Mir, que le espetó lo siguiente: “*-Què vols retratar? Ja te’n pots anar amb els teus estris a una altra banda. No vull saber-ne res, de retrats ni de*

⁶⁸¹ De cualquier modo, la vinculación de Vilatobà con la fotografía pictorialista se tendría que someter a revisión, puesto que si bien temáticamente podría enlazar con las inquietudes típicamente simbolistas de estos fotógrafos (pero también con la de nombres como Rejlander en sus *tableaux vivants*), no comparte así los recursos técnicos propios de este movimiento: sólo haciendo un rápido repaso a su producción, advertimos que sus obras prácticamente carecen de *flou* o cualquier otro tipo de manipulación habitual.

fotoàgrafs''⁶⁸². De esta manera, estos dos pintores mostraron su desprecio hacia la labor que se había propuesto Serra de retratarlos y, por extensión, la baja consideración hacia la fotografía. No obstante, al lado de estas declaraciones es curioso constatar, al menos con algunas de las fotografías originales conservadas en el MNAC, que aparecen firmadas no por Serra sino por los mismos modelos. Este detalle podría dar pie a diversas interpretaciones: por un lado, el reconocimiento del retrato como una obra conjunta entre el retratado y el retratista, aunque tal vez fuera una apreciación, tal vez inconsciente, de que sólo tendría plena validez la fotografía si el artista clásico que posaba –y no su retratista- la firmaba, admitiendo en consecuencia su inferioridad respecto a la pintura. Colaboración, vampirismo o aprobación, diversas lecturas.

A pesar de que su estilo no se empapó en nada de los ideales propiamente modernistas, el trabajo de Serra nos permite conocer, al menos a nivel testimonial, la imagen de algunos pintores del Modernismo y, por lo tanto, la gran variedad de perfiles que podíamos encontrar en la Cataluña finisecular, desde aspirantes a *dandies* como Beltrán Masses hasta pintores de vida bohemia como Isidre Nonell, rodeado de sus modelos habituales, sus gitanas.

III. 2. 3. c. d La influencia

Sin embargo, ¿cuál fue el peso que tuvo la fotografía a la hora de configurar la estética de los pintores de este *fin-de-siglo*? ¿Tuvo alguna incidencia en concreto en su producción retratística? ¿Qué uso hicieron de la fotografía a la hora de acometer sus pinturas y, en concreto, en sus (auto) retratos?

Sabemos que algunos artistas catalanes y españoles de finales del siglo cultivaron la fotografía, incluso como aficionados, tales como Ramon Casas, Pablo Picasso, Gaspar Homar, Ramón Parada Justel⁶⁸³, Baldomer Gili i Roig, o la familia Masriera⁶⁸⁴. Algunos la valoraron por sus valores intrínsecamente artísticos, aunque lo más corriente fue que se utilizara de forma auxiliar como base para futuras composiciones pictóricas, entre ellas los retratos. A partir de fotografías propias y/o de otras realizadas por fotógrafos profesionales, pintores como Piñole⁶⁸⁵, Sorolla, Picasso,

⁶⁸² Cit. en SERRA, F., *op. cit.*, pp. 9 y 96, respectivamente.

⁶⁸³ Agradecemos los comentarios de Belén Lorenzo Rumbao respecto a los modos de trabajar de este pintor gallego.

⁶⁸⁴ RIUS, N. F., *op. cit.*, pp. 162-163.

⁶⁸⁵ Sabemos, por ejemplo, que el retrato de Alfonso XIII lo hizo a partir de fotografías. ÁLVAREZ, C., *Nicanor Piñole. Retratos (1899-1964)*, Gijón, Museo-Casa Natal de Jovellanos, 1988, p. 16.

Anglada-Camarasa⁶⁸⁶, Sert⁶⁸⁷, Gili i Roig, Fortuny y Madrazo⁶⁸⁸, Pichot⁶⁸⁹, etc., pudieron elaborar sus obras; incluso Rusiñol, tan reacio a la cámara, parece que tomó alguna fotografía, compró otras, y algunas llegaron a ser empleadas para cuadros suyos⁶⁹⁰.

Entendida como si fuera un boceto previo, la visión original de la fotografía se distorsionaba de cara a la idea preconcebida por el artista para un futuro cuadro. En este sentido, era frecuente introducir modificaciones entre las figuras, o en su relación con el espacio real de la fotografía, para reubicarlo en uno nuevo. Así sucede en el *Autorretrato con traje veneciano del siglo XVI* (1887) (Museo Fortuny, Venecia) de Mariano Fortuny y Madrazo, realizado a partir de una fotografía en el estudio y que el pintor sustrae del cuadro final, de modo que el perfil original pasaba a ser una mirada perdida y romántica a través de una ventana abierta.

Del mismo modo podemos hablar del *Autorretrato con sombrero de copa* (1901) (Colección particular) de Picasso, realizado a partir de una de sus autoefigies fotográficas más conocidas –que ya hemos mencionado–, en la que destacaba el halo mágico del pintor, debido a las transparencias y superposiciones del negativo original. Al trasladarlo a la pintura, Picasso sustituyó el fondo del taller por una calle de Montmartre, rodeado de tres prostitutas, que no hacían sino reforzar, en su yuxtaposición terrenal, el carácter excepcional del pintor⁶⁹¹.

La figura de Picasso es, evidentemente, una de las más estudiadas al respecto⁶⁹². Desde principios del siglo XX, se aficionó a la fotografía, y se puede rastrear su huella en su obra pictórica, especialmente en algunos de los retratos: así, por ejemplo, la fuerza del silueteado⁶⁹³, hace pensar en haber usado la figura aparecida en

⁶⁸⁶ Se ha sugerido que su interés por la fotografía sobrepasaba lo meramente instrumental. FONTCUBERTA, J., “Fotografía i Modernisme”, en *El modernisme*, vol. I, Barcelona, Museu d’Art Modern-Olimpiada Cultural-Lunweg, 1990, p. 295.

⁶⁸⁷ Josep M. Sert. *L’arxiu fotogràfic del model*, Barcelona, Arts Santa Mònica, La Fàbrica, 2011.

⁶⁸⁸ Se ha señalado que partía de fotografías a la hora de realizar sus retratos, de ascendencia esteticista, vistiendo a sus modelos con trajes de otras épocas. BARÓN, J. (2004), *op. cit.*, p. 296.

⁶⁸⁹ Por ejemplo, muchas de las ilustraciones que Pichot realizó para *Fulls de la vida* (1898) de Rusiñol, se inspiraron en fotografías adquiridas en la tienda italiana de los hermanos Alinari. GRAS, I., *op. cit.*, pp. 683-686.

⁶⁹⁰ RIUS, N. F., *op. cit.*, p. 158.

⁶⁹¹ VALLÈS, E., “París 1901: ‘Los muros más fuertes se abren a mi paso’”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 61-62.

⁶⁹² Destacan los dos estudios de A. BALDASSARI, “‘Heads Faces and Bodies’: Picasso’s Uses of Portrait Photographs”, en RUBIN, W. (ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1996, pp. 203-223; y “Picasso 1901-1906: pintar en el espejo de la fotografía”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 293-313.

⁶⁹³ BALDASSARI, A. (1996), *ibidem*, p. 206: también se habla de la influencia de los retratos de silueta o de los espectáculos chinescos de sombras.

los negativos, para posteriormente trasladarla contra otro fondo. Este efecto de recortado se hizo cada vez más palpable ante la preferencia creciente de Picasso de situar sus modelos no contra un fondo imaginario, sino contra uno uniforme, que revelaba asimismo la huella de la monocromía de las fotografías en blanco y negro.



Baldomer GILI i ROIG,
Autorretrato en su estudio de Barcelona,
 c. 1907. Museu d'Art Jaume Morera, Legado Dolors Moros,
 Lleida

El período en que se hizo más evidente este uso fue precisamente en la etapa azul, en cuyo predominio cromático incluso se ha sugerido que la fotografía tuviera una relevancia especial: así, en su archivo se descubrió un cianotipo⁶⁹⁴, esto es, una fotografía de tonos azulados realizada según este procedimiento, que era muy del gusto de algunos fotógrafos

pictorialistas, como el francoamericano Paul Burty Haviland⁶⁹⁵. Retratos como el de *Sebastià Junyent* (1903-1904) (Museu Picasso, Barcelona) o incluso su propio *Autorretrato con capa* (1901) (Musée Picasso, París) presentan una serie de rasgos comunes, con ese azul como trasfondo plano, deudores en parte de la visión que el pintor tenía por entonces de la fotografía. De hecho, en el cambio de siglo el malagueño llegó a decir “*veo una luz y una sombra*”⁶⁹⁶, en relación a su nueva concepción de la pintura, unas palabras que nos hacen pensar en definiciones clásicas sobre la fotografía.

Junto con Picasso, en Cataluña quizás los dos pintores más estudiados en relación a la fotografía han sido Sert y Gili i Roig. Si el primero la aplicó fundamentalmente para sus grandes proyectos decorativos, más interesante para esta tesis resulta la figura del segundo⁶⁹⁷, que, ocasionalmente, la pudo emplear para sus

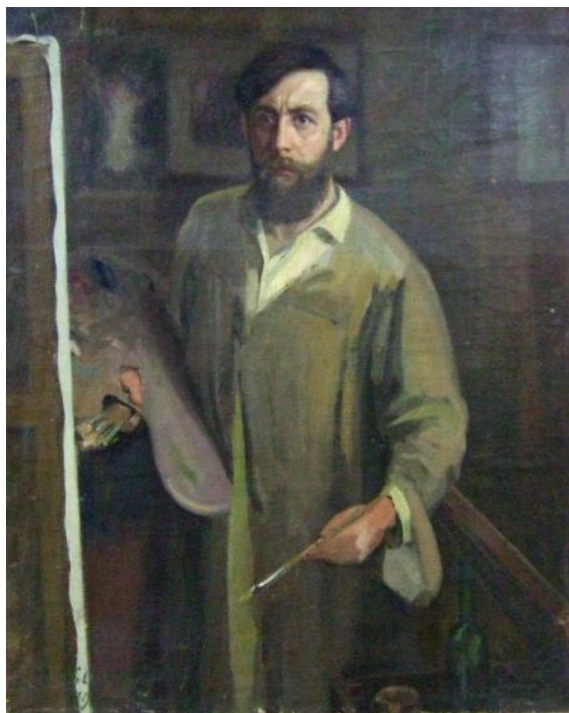
⁶⁹⁴ BALDASSARI, A. (2000), *op. cit.*, p. 294.

⁶⁹⁵ ABOUKRAT, S., *Paul Burty Haviland/photographe*, París, Serge Aboukrat Editions, 2009.

⁶⁹⁶ BALDASSARI, A. (2000), *op. cit.*, p. 294.

⁶⁹⁷ Al respecto, el principal estudio sobre la relación de este pintor con la fotografía, lo ofrece el catálogo de la exposición de BOSCH, O., *Baldomer Gili i Roig i la fotografia*, Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 2013. Agradecemos todas las facilidades proporcionadas por el descendiente del pintor, Santi Giró, así como al autor del anterior catálogo, conservador así mismo del Museu d'Art Jaume Morera. Nos hemos basado principalmente en este texto para redactar este apartado.

(auto) retratos. Como fotógrafo aficionado, Baldomer Gili i Roig realizó todo tipo de fotografías, destacando sobre todo las utilizadas *a posteriori* en su obra pictórica, así como las que documentaban su vida cotidiana y más familiar⁶⁹⁸. A pesar del uso continuado a lo largo de su vida, nunca quiso trascender esta faceta suya más allá del ámbito privado, lo que nos da a entender una visión sin pretensiones respecto al nuevo medio. Pero no se tiene constancia de ninguna opinión suya que nos pudiera confirmar algo, en tanto que en sus escritos autobiográficos nunca dejó nada explícito. Así pues, el uso como herramienta de trabajo, sin más trascendencia, fue de los más habituales en su *modus operandi*. A diferencia de Picasso, en cambio, no hallamos un gran peso o transferencia de métodos fotográficos a los pictóricos. Señalemos un ejemplo claro de su empleo a través de un autorretrato, que pudiera encuadrarse justamente dentro de una estética simbolista.



Baldomer GILI i ROIG,
El espejo de mi estudio, 1907
Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Se trata de la pintura que, en su origen, fue titulada *El espejo de mi estudio* (1907) (Museu d'Art Jaume Morera, Lleida), una pintura que ha llegado a día de hoy en un estado muy diferente. Para ello, nos hemos de remontar a cuando tuvo lugar la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles* de 1907 en Barcelona, bajo iniciativa precisamente del mismo Gili i Roig. Seguramente, este autorretrato tuvo que tratarse de una obra creada *ex profeso* para tal evento y donde el artista habría puesto muchas expectativas, ya que había sido su instigador. Gracias a su reproducción en el catálogo de la muestra⁶⁹⁹, conocemos cómo la imaginó al principio, como una

⁶⁹⁸ “[...] los usos que hizo de la fotografía [...] van de su uso como técnica auxiliar para el trabajo artístico (el apunte) a la personal interpretación de la práctica fotográfica (la mirada), dos caras de una misma moneda que intentan explicar cuáles fueron los resultados de su relación con aquel moderno medio de representación”. *Ibidem*, p. 22.

⁶⁹⁹ *Auto-retratos...*, *op. cit.*, n° cat. 94 (aunque reproducido en otra página igualmente sin numerar).

autorrepresentación cargada de connotaciones alegóricas, visible en el título pero también en la figura femenina enmascarada que lo acompañaba.

En el proceso preparatorio de su efigie, hizo uso de la fotografía, concretamente de una que hoy posee el Museu d'Art Jaume Morera, gracias al legado Dolors Moros, si bien fechada hacia 1911, según el catálogo de la exposición que se le dedicó al pintor⁷⁰⁰. Las similitudes entre este autorretrato fotográfico –pose, indumentaria, semblante y barba, así como el fondo- y el pictórico, nos hacen pensar que fue tomada poco antes de la ejecución de su pintura, y no en la fecha indicada. Sin embargo, en la fotografía no aparecía ninguna mujer, elemento añadido por su cuenta en algún momento, el cual ayudaba a otorgarle esa lectura simbólica y simbolista a la obra final. De este modo, hemos visto que la fotografía le servía de base auxiliar para un fin superior, que era la pintura, sin que ello significase que tuviera que hacer una transcripción literal en la obra resultante. Desgraciadamente, hoy día este autorretrato se halla en un estado muy diferente, sin esa misteriosa figura que le otorgaba precisamente ese halo cercano al Simbolismo. Probablemente, el pintor se sintió decepcionado de la mala acogida que tendría la obra –de hecho, no fue adquirida por ninguna institución-, aunque el único comentario que hemos podido hallar sobre la misma se debe a César Tripet desde *La Publicidad*, tampoco tan negativo como podía haber estado y que, de hecho, destacaba en positivo la figura de la joven⁷⁰¹.

Además de estos acercamientos y divergencia de influencias en torno a las figuras de Picasso o Gili i Roig, queremos repasar otras posibles huellas que la fotografía pudiera haber dejado en el retrato pictórico. Hemos visto antes que su huella podía haberse notado en el tratamiento del espacio, en el perfilado de las figuras, así como en el tratamiento cromático o la elección de la pose. Ahora veremos otros aspectos, como la atención a la transcripción del físico del modelo, así como ciertos efectos a nivel formal o estilístico. En este sentido, podríamos relacionarlo con la fotografía fisonómica o la relacionada con el ocultismo, de las que ya hablamos en apartados anteriores. Ya hemos visto anteriormente cómo en los azules de Picasso se podía advertir igualmente coincidencias o paralelismos incluso con el Pictorialismo.

El interés que muchos artistas de entre el Naturalismo y el Simbolismo mostraron hacia la fotografía de tipo fisonómico radicaba en su condición de

⁷⁰⁰ BOSCH, O., *op. cit.*, p. 78, n° cat. 29 (reproducida).

⁷⁰¹ “No amamos estos retratos á base simbolismos realistas, a pesar de todo, la pintura de Gili y Roig es discretamente artística, aunque le quisiéramos ver menos enfadado, así como hubiésemos celebrado, poder admirar el rostro de la deliciosa máscara-musa”. TRIPET, C., *op. cit.*, p. 2.

herramienta para profundizar en la psicología. Así, por ejemplo, en la colección del pintor Manuel Castellano se hallaron fotografías utilizadas para la antropología y diagnósticos clínicos⁷⁰². De la misma manera que algunos pintores recurrieron a las famosas fotografías de las pacientes del Hospital de la Salpêtrière, como forma de ahondar en el alma a través de sus manifestaciones corporales, algo parecido encontramos en algunos artistas catalanes y españoles relacionados con el Simbolismo, como Rusiñol o Gutiérrez Solana. Así, del primero destacan sus *Cabezas de anarquistas* (c. 1894) (Museu del Cau Ferrat, Sitges), estudios extraordinarios de los presuntos autores de las bombas del Liceo de 1893. En dichos dibujos, algunos historiadores han señalado el influjo que las corrientes frenológicas o fisonómicas de la época pudieron ejercer en Rusiñol a la hora de realizarlos: el detenimiento en captar el físico, así como la expresividad sintomática y característica de cada uno de ellos, como manifestación inquietante del alma torturada de su interior, nos muestra a un Rusiñol intrigado por escudriñar hasta el más mínimo detalle dichos personajes, para poder así encontrar sus motivaciones, justificarlos o comprenderlos⁷⁰³. La alineación prácticamente isocefálica de aquellas caras y su descontextualización, nos hacen verlos como si fueran variaciones de un mismo motivo, de modo que algunos de sus rasgos nos recuerdan a la fotografía de Francis Galton o incluso de Batut. Sin embargo, en el caso de Rusiñol, desconocemos si llegó a hacer uso de la fotografía o no..., incerteza que hayamos resuelta en Gutiérrez Solana. En efecto, este detallismo fisonómico de Rusiñol podría relacionarse por otro lado con la obra de Solana, en concreto con su cuadro titulado *Los caídos* (1915) (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), basado literalmente en fotografías aparecidas en el libro de Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo *La mala vida en Madrid* (1901), ensayo de antropología criminal que mostraba retratos fotográficos de prostitutas y homosexuales, procedentes del archivo de Rafael Salillas, seguidor español de Lombroso⁷⁰⁴.

⁷⁰² NARANJO, J. (1996), *op. cit.*, pp. 39-40

⁷⁰³ EPPS, B., "Entre l'art i la frenologia: Santiago Rusiñol i els anarquistes", en *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Lleida, Punctum, 2007, pp. 109-126: se trata del estudio más exhaustivo de dicha obra, cuya principal conexión es precisamente, como indica su título, con la frenología y (pseudo) ciencias análogas de la época. Si bien en ningún momento se señala que Rusiñol utilizara fotografías para estos dibujos, no obstante en otros puntos del artículo sí se habla de la presencia habitual en la época de fotografías de tipo frenológico o fisonómico. Según su autor, Juan José Lahuerta fue el primero en conectar esta obra con la frenología de Cesare Lombroso.

⁷⁰⁴ LÓPEZ, M^a, "Mujeres pintadas. La imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914)", en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890/1914*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 42-43.

Si esta fotografía de carácter científico dio facilidades a la hora de intentar ahondar en la condición humana, aquélla relacionada con el ocultismo suscitó nuevos recursos técnicos, a la hora de captar al modelo en su ambiente. En líneas anteriores, hemos señalado una fotografía en la que Picasso se autorretrató con sombrero de copa. En el reverso, podíamos leer la siguiente inscripción: “*esta fotografía puede titularse ‘Los muros más fuertes se abren a mi paso. Mira!’*”. Quizás dichas palabras podían referirse a su apariencia fantasmal, casi incorpórea, debida a las superposiciones y desenfoces del negativo original, propias de un *amateur*, que recordaban a Degas. De hecho, aparte del anterior *Autorretrato con sombrero de copa*, esta fotografía parece que volvió a ser empleada por Picasso en otro autorretrato del mismo año (Colección particular), de carácter mucho más alucinatorio –frontalidad marcada, frente despejada, ojos desorbitados, iluminación espectral-, donde, por lo tanto, sacó provecho de las insinuaciones espiritistas de la fotografía⁷⁰⁵. Estos desenfoces e iluminación parecen estar igualmente presentes en una serie de autorretratos intimistas de Ramon Casas (1890 y 1891-1892, Colección particular), que nos revelan la faceta más incorpórea de este artista que, sin quererlo, se aproximó aquí, levemente, a ciertos rasgos de la pintura simbolista.

En un plano diferente, podemos señalar que la influencia de la fotografía llegó incluso a la hora de titular obras de pintores o dibujantes. Al respecto, sabemos que entre 1878 y 1884 Apeles Mestres realizó una serie de “Galerías Fotográficas” para el *Almanach de La Campana de Gràcia*, a cuyos retratos bautizó con un nuevo léxico, deudor del nuevo medio y que consideró idóneos para describir a sus modelos, tales como *Mas.Pons y C^a.-fot, K. Novas-fot...*⁷⁰⁶ Como ha solido pasar en otros momentos en la historia, sólo a través del humor algunos artistas se atrevieron a formular nuevos hallazgos que, de otra forma, se hubieran podido considerar inadmisibles por su osadía.

La interrelación entre la pintura y la fotografía no siempre fue muy clara, sino más bien lo contrario. Su uso continuo y el hecho de que estos artistas ya habían nacido en una era completamente fotográfica hacía que sus obras presentaran recursos procedentes de aquel mundo, pero ya interiorizados y normalizados. Sólo esto explica similitudes de concepción en la famosa galería de retratos de Ramon Casas con las fotografías coetáneas de Audouard, de personalidades también relevantes. Así lo ha

⁷⁰⁵ VARNEDOE, K., “Picasso’s Self-Portraits”, en RUBIN, W. (ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1996, p. 120.

⁷⁰⁶ RIUS, N. F., *op. cit.*, p. 164, nota nº 27.

señalado Núria F. Rius al afirmar que “[...] *la seva galeria retratística de personalitats de l'època complementa, i fins i tot hi dialoga, la que van constituir els treballs dels diferents fotògrafs retratistes com Pau Audouard o els Napoleon, publicats a les pàgines de la premsa il·lustrada del moment*”⁷⁰⁷.

III. 2. 3. c. e ¿Existió realmente un autorretrato fotográfico en el Simbolismo en Cataluña?

En el apartado anterior, hemos acabado hablando de las incertezas respecto a las influencias que, en general, la fotografía pudo haber ejercido sobre el (auto) retrato simbolista en pintura. Del otro lado, hallar ejemplos de (auto) retratos fotográficos entre los pintores influidos por el Simbolismo, tampoco ha sido una labor más fácil, a pesar de presentarse como algo más concreto y menos subjetivo.

Para ello, en primer lugar podríamos mencionar un par de precedentes parciales. Es el caso de las fotografías de carácter más experimental e íntimo de la colección de Manuel Castellano –y a las que ya nos hemos referido anteriormente–, que captaban aquellas partes del cuerpo de ciertas personalidades que, por su simbolismo, eran elevadas a la categoría de retratos con entidad propia. Aunque no fueran tomadas por el pintor, el deseo de poseerlas y coleccionarlas nos habla de sus intereses, de una concepción parcial y fragmentada del retrato que podía corresponder con las teorías simbolistas de la sugerencia y de no dar las cosas por cerradas, invitando a la participación de la subjetividad del espectador. En este sentido, aquí también podríamos ubicar algunos de los retratos más sorprendentes de su colección –en algunos aparece el mismo Castellano–, ya fuera con los modelos yaciendo en el suelo o de espaldas, rompiendo así las convenciones de la fotografía de estudio e invitando a una lectura más insinuante del retrato⁷⁰⁸.

Si en el ejemplo anterior estas investigaciones formales hacían que, azarosamente, pudieran encajar con ciertos planteamientos simbolistas, un caso más concreto, y desde otro punto de vista, lo ofrecen los autorretratos de Pau Audouard (si bien estilísticamente no coincidan con los parámetros del movimiento finisecular). Es el caso de su afición a autorrepresentarse de variada índole, desde una postura satírica hacia sus clientes, hacia su trabajo, e incluso hacia sí mismo. En efecto, al hablar de sí mismo hacía referencia a la deconstrucción de un yo, en su caso incentivado sin duda

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 161.

⁷⁰⁸ SÁNCHEZ, D., *op. cit.*, pp. 249-272.

por la serialización que ofrecía la fotografía, que permitía ver multitud de modelos, a veces los mismos en diferentes sesiones, lo que motivaba esta visión descentralizada de la personalidad, incluyendo la del propio retratista. Entre sus autorretratos habría que destacar aquéllos en los que aparece como un artista bohemio. De esta forma, como Nadar había realizado en Francia, al capturarse de ese modo nos hablaba ya de un estereotipo afianzado, al que incluso ayudó a consolidar en su difusión en la Cataluña finisecular.

Ya en el Simbolismo, es cierto que nos encontramos con algunos fotógrafos pictorialistas, como Pere Casas Abarca, Joan Vilatobà o Joaquim Pla Janini –este último, algo rezagado-, que trataron en ocasiones la figura humana; pero lamentablemente no dejaron muestras de su mejor estilo en el terreno del autorretrato y, menos aún, desde un punto de vista simbolista.

Un desierto parecido lo hayamos igualmente por parte de los artistas, incluso peor, teniendo en cuenta que ésta no era su principal dedicación. Así, por ejemplo, sabemos que Gili i Roig realizó un gran número de ellos, en los que su objetivo principal era registrar su aspecto físico y evolución, aunque sobre todo, realizarlos con una finalidad de estrategia comercial, de promoción de su figura: “[...] *es muy interesante descubrir cómo la utilización de la fotografía como instrumento de difusión de su obra se extendía también a la divulgación de su propia imagen como artista, puesto que en muchos casos él mismo se encargaba de enviar alguno de sus autorretratos conjuntamente con las reproducciones de obra*”⁷⁰⁹.

De esta forma, Gili i Roig no se planteaba ningún planteamiento estético –y menos uno ligado con el Simbolismo- a la hora de autorretratarse con la cámara, en sintonía con la mayor parte de su producción en este terreno, realizada bajo parámetros puramente descriptivos. Es cierto que se han señalado algunas fotografías con sus modelos -reaprovechadas luego para creaciones pictóricas de sus inicios- que, temáticamente, e incluso por composición y artificiosidad, lo acercarían de una manera “*circunstancial*”⁷¹⁰ al Pictorialismo. Pero en general se trata de un grupo muy reducido, en el que no podríamos incluir sus autorretratos. Con todo, a través de ellos sí advertimos al menos que participaba de ese culto al artista, que ya estaba tan arraigado a

⁷⁰⁹ BOSCH, O., *op. cit.*, p. 33.

⁷¹⁰ Así califica esta coincidencia O. BOSCH, en unas obras que si bien coincidían en algunos aspectos con este movimiento fotográfico, no así en la parte más técnica de *flous* y manipulación del negativo o del objetivo. *Ibidem*, pp. 30-32.

finales del siglo XIX y principios del XX⁷¹¹: de hecho, él fue el promotor de la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles* de 1907.

Ante este panorama, lo más frecuente es encontrar algún ejemplo aislado antes que un discurso personal con rasgos propios por parte de algún artista y que demostrase consistencia. Con todo, podemos destacar las figuras de Picasso y Gaspar Homar.

Como ya hemos señalado, Picasso es el pintor sobre el que más se ha estudiado en relación con la cámara, siendo variados los usos que hizo de ella⁷¹². De hecho, se ha dicho que fue de los primeros pintores que supieron reconocer las posibilidades plásticas que ofrecía como lenguaje autónomo, con entidad propia, y lo vehiculó también a través de su figura. Antes hemos visto que, en el caso de Gili i Roig, lo normal fue concebir los autorretratos fotográficos como una herramienta de promoción de su trabajo a partir de su imagen de artista. Si bien ésta fue una de las utilidades que Picasso halló también en el nuevo medio, y lo que podría explicar el gran número que hizo, en su caso intervinieron más factores, que lo hacen aún más complejo y que pueden justificar el volumen acumulado. En primer lugar, y relacionado con lo anterior, está su narcisismo, que se hace evidente, por ejemplo, en las inscripciones que hay en algunas de estas fotografías (pero también con sus autorretratos pictóricos de aquellos años). Ello le podía llevar, en consecuencia, a intentar capturarse en distintos momentos y en variados estados de ánimo, acercándose de esta manera a unos intereses típicos del Simbolismo, sobre la fragmentación del yo.

Entre 1895 y 1907 –es decir, justo en nuestro período de estudio-, es cuantas más fotografías Picasso realizó, sólo retomado, y con este mismo ímpetu, entre 1908 y 1916. No obstante, si en un primer momento, en el cambio de siglos, los autorretratos fotográficos tuvieron en general como modelo los que ya había realizado previamente mediante pintura o dibujo, y coincidió en un momento de construcción de su personalidad e imagen, en el transcurso de este tiempo veremos cómo el pintor madura la fotografía, y cómo ya en la primera década del siglo XX no se vio ya en la necesidad de autorrepresentarse con el lápiz o el pincel, sino con la cámara, que ocupó entonces el lugar que había detentado la pintura en importancia.

⁷¹¹ En los catálogos de sus exposiciones individuales siempre colocaba algún retrato suyo, para que la gente pudiera ponerle cara al autor de aquellas creaciones. *Ibidem*, p. 34. *Vid.* asimismo la nota nº 336 de esta tesis, donde E. PRETTEJOHN hablaba de una práctica parecida en la Inglaterra de esta época.

⁷¹² El principal estudio al respecto, en la presencia de la fotografía en los autorretratos de Picasso, lo ofrece CENDOYA, I., “El autorretrato fotográfico en Picasso”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 96-110. De aquí hemos extraído parte de la información que viene a continuación.

Pero junto con estas características y usos generales, dentro de su producción fotográfica de aquellos primeros años podemos recordar algunas autorrepresentaciones que se destacaron, precisamente, por apartarse de la imagen en teoría objetiva que daba una cámara. Esto lo hemos señalado antes al hablar de su *Autorretrato ante el estudio*, considerado, por otra parte, su primera autorrepresentación en este medio. En él, Picasso se sintió atraído por las imperfecciones que aún tenía la fotografía y, en verdad, se aprovechó de ese lado más fortuito y misterioso para ofrecer una imagen sugerente. Las superposiciones, desenfoques, e incluso la presencia de una sombra⁷¹³ nos recuerdan a lo que ya vimos en Degas, lo que le da un cariz fácilmente vinculable con la fotografía espiritista. No obstante, ello no es obstáculo para que se nos presente como un *dandy*, rodeado de sus creaciones –entre ellas, un autorretrato- en su taller. Una imagen que, de hecho, era la habitual por parte de los pictorialistas, pero también en Degas en su juventud, o incluso en Gili i Roig (aunque en un registro diferente, no simbolista).

Junto con Picasso, fue la figura de Gaspar Homar la que nos ofreció los autorretratos fotográficos más interesantes en el ámbito catalán y español. A pesar de ser conocido fundamentalmente como el gran mueblista del Modernismo, más allá de esta profesión Homar se reveló como un personaje polifacético, interesado por otro tipo de quehaceres. Entre éstos, su dedicación a la fotografía sigue siendo una ocupación suya muy desconocida para el gran público⁷¹⁴; no obstante, una parte pudo conocerse a raíz de la exposición monográfica que le dedicó el MNAC en el año 1998⁷¹⁵. En el catálogo publicado, se reprodujeron algunas de estas fotografías, la mayoría escenas cotidianas y vistas, conservadas en la colección de los descendientes del artista. Sin embargo, de entre todo este conjunto, había un par de autorretratos de factura típicamente pictorialista que, a día de hoy, se han de considerar como las obras más importantes de autorretrato fotográfico simbolista en Cataluña, e incluso en España, aparte de las de Picasso.

⁷¹³ A pesar de ser un tema simbolista, Picasso no llegó a explorar sus posibilidades expresivas como proyección o *alter ego* en sus autorretratos de juventud. No obstante, fue recurrente en la obra de unos cuantos años más tarde. Vid. STOICHITA, V. I., *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Siruela, 1999 (1997), pp. 123-125; y VALLÈS, E., “La imaginería de la presencia y de la ausencia”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 120-130 (si bien el resto de este catálogo está salpicado de referencias a la presencia de la sombra en su obra).

⁷¹⁴ Parece que será uno de los aspectos rescatados en la tesis que actualmente está realizando sobre este artista Clara Beltrán por la Universitat de Barcelona, bajo la dirección de Mireia Freixa.

⁷¹⁵ *Gaspar Homar, moblista i dissenyador del Modernisme*, Barcelona, Fundació “la Caixa”-MNAC, 1998.

Como decíamos, su adscripción al Pictorialismo -más que a lo que podría ser una fotografía simbolista-, se debe a razones técnicas, como el uso del *flou* o del procedimiento autocromo. Con todo, comparte con el Simbolismo el mismo estado de ánimo, entre melancólico e introspectivo, intentando conseguir siempre una imagen cargada de subjetividad. Si bien en uno de ellos se presenta con una gran túnica o batín que le da la apariencia de un gran sacerdote finisecular, a la manera de Péladan, reforzado por esa mirada hipnótica (Colección de los descendientes del artista), más interesante resulta aún el esquivo autorretrato tomado hacia 1910 (misma colección).



Gaspar HOMAR, *Autorretrato ante el espejo*, c. 1910
Colección de los descendientes del artista

Tras un primer plano con flores, dispuestas en jarrones de cerámica modernista sobre una repisa, se nos aparece la imagen del artista, reflejado desvaídamente sobre un espejo. Empleando la convención del *alter ego*, Homar pretende proyectarse tímidamente en ese bodegón que ocupa prácticamente toda la fotografía. Esta identificación, además, aparece intensificada por ese espejo donde se refleja el artista junto a estas flores, motivos típicos en el repertorio decorativo de los muebles que realizaba. Lo más curioso de todo es la coincidencia compositiva con el *Retrato de Ricard Canals delante de un espejo de una chimenea* (1904) (Musée Picasso, París) de Picasso, que, a su vez, era deudor de la *Figura femenina* (1894) (MNAC, Barcelona) de

Santiago Rusiñol, pintada diez años antes que la toma del malagueño⁷¹⁶. Si bien el objetivo de la obra de Picasso podría deberse a una prueba de su amistad con Canals – quien, parece ser, le introdujo en el mundo de la fotografía-, en cambio, el estado anímico que desprenden las obras de Rusiñol y Homar parecen abogar por los caminos introspectivos del yo, cuyo final conducía casi a la negación melancólica de sus personas físicas.

Como conclusión, podemos decir que incluso Rusiñol tuvo que recurrir a la fotografía como confidente o espejo dialogador, superando los prejuicios que tenía hacia el nuevo medio. Así nos lo sugiere Vinyet Panyella, al hablarnos de un Rusiñol apesadumbrado y recién llegado a París, en lo que iba a ser precisamente su período más simbolista: frente al espejo, sentado, con las manos cruzadas y mirando fijamente a la cámara, el objetivo se disparó...⁷¹⁷

⁷¹⁶ Este préstamo ya se reconoció en el artículo de CENDOYA, I., *op. cit.*, pp. 98-99.

⁷¹⁷ PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*, Barcelona, Ed. 62, 2003, p. 176.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO IV

EL INDIVIDUO Y EL CONCEPTO DE SUBJETIVIDAD

EN EL CONTEXTO DEL SIGLO XIX

En la primera parte de esta tesis, hemos repasado aquellos aspectos ligados con el (auto) retrato como género artístico, sobre sus límites y consideración, tanto en el campo de la pintura como la fotografía, que son las dos principales manifestaciones de estudio en esta tesis. Planteado esto, el siguiente paso era acometer no tanto la obra plástica como el modelo y sus tribulaciones, en relación al marco específico del siglo XIX, llegando finalmente hasta principios del siglo XX, en pleno Simbolismo. Para poder comprender el panorama finisecular, valoramos una vez más la necesidad de hacer un repaso a la evolución del individuo moderno, una vez la era contemporánea había iniciado su andadura.

En este primer capítulo, ofrecemos por tanto un análisis panorámico de dos conceptos claves en esta tesis, individuo y subjetividad, con los que se interrelaciona el retrato en el Simbolismo. A través de las líneas siguientes, pretendemos explicar cómo el contexto social, político, económico, religioso o cultural aparecido tras la Revolución Francesa e Industrial condicionó una serie de transformaciones de las que el individuo fue su principal víctima, y cómo sus vicisitudes más anímicas fueron despertando el interés entre diferentes estratos de la población. De este modo, tras una introducción genérica, pasamos a entrar con más detalle en determinados aspectos de la ciencia, del pensamiento, de la psicología o del psicoanálisis, puesto que fueron algunas de las principales áreas que incitaron a dichos cambios, pero también muy a menudo las

primeras que llevaron a cabo un proceso de análisis más profundo. Así pues, nos acercamos aquí a disciplinas alejadas de la historia del arte, pero con el objetivo de entender las modificaciones que el retrato experimentó a finales del siglo, porque es evidente que el ser humano ha de ser entendido en su contexto.

IV. 1 El individuo dividido

IV. 1. 1 Europa

El nuevo mundo surgido tras la Revolución Francesa y la Revolución Industrial trajo consigo una serie de cambios importantes, que comportó la instauración de nuevos hábitos, así como a una reestructuración de la sociedad. Los continuos conflictos bélicos, los descubrimientos científicos, los avances en la industria y en la técnica, el decaimiento de la religión o el derroque del Antiguo Régimen, fueron algunos de los hechos más relevantes que marcaron el inicio de la edad contemporánea; pero también a una escala más humana, la del individuo. Al respecto, fue clave el papel que la burguesía llevó a cabo, al convertirse en la nueva clase dominante que estableció toda una serie de valores, por los que se medía el resto de la población. Así, se dio paso a una organización social en que el nacimiento dejaba de marcar decisivamente el destino de una persona, lo que permitía tener una mayor movilidad, hasta entonces impensable, más atenta a los méritos personales de cada uno: la estructuración basada en estamentos cedió a la de las clases sociales.

En esta sociedad, sin embargo, por encima de todo se hallaba la familia, que era el modelo defendido por la burguesía y el centro conforme se definía el resto, de manera que las personas que no se integraran en una eran susceptibles de ser sospechosas o mal consideradas. Para perpetuar dicho sistema, la figura del hijo mayor era primordial, puesto que era el heredero, y de ahí que el padre de familia concentrara en él sus mayores esperanzas para perpetuar la rama familiar. El joven se enfrentaba así ante la disyuntiva de satisfacer los propios deseos o los que le imponía su núcleo consanguíneo, es decir, entre la individualidad o la pertenencia a un grupo, de modo que no cumplir las expectativas depositadas conllevaba ser considerado un “mal hijo”. Entre los valores sociales y morales que un buen burgués debía acatar, se hallaba por lo tanto esta defensa del matrimonio y la creación de una familia, pero igual de importante era la realización del trabajo bien hecho, la defensa del capitalismo, poseer un carácter pragmático y utilitario, y una confianza ciega en el progreso, símbolo del *status* alcanzado y que se

debía proteger⁷¹⁸. Así pues, el siglo XIX vivió en una contradicción continua respecto al tema de la individualidad: si éste fue uno de los grandes valores defendidos, su plena realización topaba con el sistema impuesto por la burguesía, de manera que su negativa a seguirlo comportaba su exclusión.

Esta contradicción postrevolucionaria, entre ser y pertenecer, se presentó igualmente, y de modo continuado, a través de los diversos elementos de esta sociedad, como veremos a continuación. Durante dicho siglo, el interés por el “individuo” (y su mente) fue evidente y quedó plasmado de variadas formas, incluyendo el arte. Provenía del latín *individuum*, que significa indivisible⁷¹⁹. De esta manera se había solido ver a las personas, como un bloque íntegro, sin tener en cuenta sus múltiples facetas. Sin embargo, precisamente en el siglo XIX aquella consideración tradicional comenzó a ser socavada, conforme se fue llevando a cabo una reflexión íntima sobre la propia condición humana, que incitó a asomarse a la ventana interior y, por ende, a replanteamientos diversos ante el nuevo mundo en que se vivía.

Si bien las raíces del valor hacia el individuo habría que situarlas en el humanismo renacentista, los prolegómenos más próximos datan de la época de la Ilustración, en el siglo XVIII, en que comenzó a surgir una conciencia de igualdad de condiciones y del aprecio a la persona, más por su carácter y talento que por su posición dentro de la jerarquía social. Poco después, la Revolución Francesa lo hizo al son de “¡Libertad, igualdad, fraternidad!”, de modo que la segunda de las reclamas casi se convirtió en sinónimo de lucha por ser uno mismo. La libertad conseguida entonces tuvo en el Romanticismo una buena carta de presentación, siendo el individualismo una de las aportaciones distintivas de dicho movimiento. Pronto se convirtió en un concepto defendido por personalidades de toda índole, desde Tocqueville, quien en 1850 lo calificaba aún de “*expresión reciente*”⁷²⁰, hasta Spencer, quien señaló poco después en su obra cumbre, *Primeros principios* (1862), que individualismo y heterogeneidad son conceptos típicos de culturas y organismos “*complejos y avanzados*”⁷²¹.

⁷¹⁸ Como expresó Taine, pensador afín a la mentalidad de la burguesía de la época, “*en el mundo civilizado, [las principales necesidades son] un oficio y un hogar*”. Cit. en ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 138.

⁷¹⁹ BRUNON, B., “L’autoportrait ou Où est le Je?”, en *Autoportraits contemporains. Here’s looking at me*, Lyon, ELAC (Espace Lyonnais d’Art Contemporain), 1993, p. 21.

⁷²⁰ ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 575.

⁷²¹ FACOS, M., *Symbolist Art in Context*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2009, p. 47.

Precisamente ahí radicaba el problema, puesto que ahora el ser humano se planteaba cuál era su papel dentro del nuevo organigrama, si era posible que uno se entendiera dentro de lo universal sin perder su autonomía. A primer golpe de vista, y tal como hemos señalado anteriormente respecto a la institución familiar, parece que la idea de grupo es lo que primaba. Sin embargo, fue la persona la que interesó más, y así fue estudiada a nivel existencial, científico, intelectual y estético; al respecto, el tema del autorretrato es sumamente ilustrativo, como demostraremos.

Entre los obstáculos a los que tuvo que hacer frente por lo tanto el individuo, además de señalar el yugo que representó la familia burguesa, habría que añadir igualmente un fenómeno que nació en el siglo XIX, para desarrollarse plenamente ya en el siguiente y en la actualidad, esto es: la “multitud”, “la masa”, que empezó a sustituir al tradicional término de “pueblo”. Dicho fenómeno, que analizó Gustave Le Bon en su libro *Psicología de las masas* (1895)⁷²², tuvo su origen en la industrialización, con los consiguientes movimientos migratorios del campo a la ciudad; ésta se convirtió en el escenario donde dichas multitudes podían manifestarse mejor. El proceso de adaptación a este espacio de la modernidad, símbolo de la nueva sociedad, no siempre era tarea fácil aunque resultaba fundamental, como remarcó Spencer en la obra que lo consagró, *Principios de psicología* (1855)⁷²³. A finales del siglo XIX, muchos de estos espacios se habían convertido en auténticas metrópolis, donde la escala humana quedaba engullida ante los conflictos sociales y laborales, el contagio y propagación de enfermedades físicas, así como la aparición de otras de tipo mental, provocadas por el desarraigo y la alienación⁷²⁴. En este marco, el poder ser se convertía en una lucha diaria.

Al revés de lo que pudiera creerse, la ciencia contribuyó igualmente a acrecentar ese estado de ánimo generalizado de postración. Es cierto que los avances realizados en el campo científico, tecnológico e industrial fueron saludados con muy buenos ojos, siendo el positivismo de Comte su más diáfana expresión de entusiasmo. Pero junto a esta consideración esperanzada, por otro lado también era temida. El descubrimiento de la teoría de la evolución de Darwin sirve como resumen de lo que significó la ciencia entonces, ya que cuestionó muchos de los valores heredados generación tras generación, especialmente los ligados con el cristianismo. Con ello se instauraba un período en que

⁷²² BURROW, J. W., *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, pp. 41-42.

⁷²³ *Ibidem*, pp. 70-71.

⁷²⁴ Se ha señalado que las tres grandes enfermedades que padecieron los artistas en el siglo XIX fueron la sífilis, la tuberculosis, pero también el alcoholismo. ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 119.

comenzó a relativizarse los dogmas de siempre y a desconfiar de todo. Así pues, la contradicción vivida por parte de la población hacia la ciencia, entre la confianza y el terror, se mantuvo durante todo el siglo, y si bien a finales del mismo se desarrolló un desencanto ante la demostración de sus limitaciones, la mayor parte de la población la siguió viendo como garante de cierta seguridad.

Otro elemento que destacamos fue la evolución de la Iglesia y la religiosidad durante toda la centuria, especialmente en los países católicos. A diferencia de la hegemonía detentada en el Antiguo Régimen, ahora se vivieron algunos de sus momentos más bajos, en una sociedad que iniciaba la senda hacia la secularización. En este sentido influyeron algunos de los cambios ya señalados, como los avances científicos (especialmente, el evolucionismo de Darwin) como las transformaciones sociales, con la pérdida de la fe por gran parte de la población, o si no, el cuestionamiento, de una forma general y crítica por primera vez, hacia las instituciones eclesiásticas y sus creencias transmitidas a través de los siglos. De esta manera, se dieron los primeros pasos hacia la secularización y el ateísmo, por pensadores como Comte, Nietzsche o Ludwig Feuerbach, quienes defendían que Dios era una invención del hombre y que donde debía descansar toda la fe era precisamente en el ser humano. Con todo, la religiosidad continuó siendo aún apreciada por gran parte de la población, aunque sí es cierto que la omnipresencia tradicional de la Iglesia ya era cosa del pasado. Ante este panorama, el individuo se encontró por primera vez ante un vacío de creencias sobre las cuales siempre se había respaldado.

Frente a esta fe cristiana moribunda, nacía de un modo general una auténtica era de la Razón y de la Ciencia. El principal ideólogo que sistematizó toda una serie de valores de confianza en el progreso científico e industrial fue Comte a través del positivismo, que reflejó la mentalidad media de la civilización occidental. Con todo, durante el último tercio del siglo XIX Europa vivió momentos de grandes contrastes y agitación, que propiciaron un clima de incertidumbre. Pese al calificativo nostálgico de la *Belle Époque* para referirse a este período (que se extiende aproximadamente entre el final de la Guerra Franco-Prusiana y el inicio de la Primera Guerra Mundial, y que es el que coincide con la época del Simbolismo), en realidad la sociedad sufrió una recesión científica pero también política y económica (especialmente en Francia e Inglaterra), que conllevó por tanto a una crisis espiritual y moral. Reflejo de estas preocupaciones fue el apogeo del irracionalismo de Schopenhauer y Nietzsche, entre otros pensadores,

que vieron las limitaciones de la razón y abogaron por otras alternativas para enfrentarse a la condición humana.

No sólo la filosofía se empapó de un mayor subjetivismo, sino que el interés hacia el mundo interior del ser humano fue general. El proceso de individuación desarrollado a lo largo del siglo XIX se acentuó, en consecuencia, hacia 1880⁷²⁵. Probablemente por este motivo, durante todo este tiempo el término *individuo* había sido “una categoría abstracta, mal definida todavía”⁷²⁶, pues el hombre decimonónico se hallaba en proceso de definición, en tránsito de nombrarse. Con la distancia que el tiempo procuraba, en 1917 Freud reconoció lúcidamente en su *Ensayo sobre psicoanálisis aplicado* que en ello tuvieron mucho que ver tres humillaciones considerables que el ser humano hubo de padecer –dos de ellas precisamente en el mismo siglo XIX-: una de tipo cosmológico por Copérnico –el hombre dejaba de ser el centro del universo-; otra de tipo biológico por Darwin –el hombre no había sido hecho a imagen y semejanza de Dios, sino que era fruto de la evolución de las especies; y finalmente la psicológica –por parte del mismo Freud, gracias al descubrimiento del inconsciente, en que si el hombre ya no era dueño ni del mundo ni de la creación... tampoco lo era de sí mismo⁷²⁷-.

La caída total del antropocentrismo provocó una situación de desamparo y desconcierto, que llevó a la sociedad occidental a perder la fe en sí misma y a considerar que tras el cénit vivido llegaría en breve su final⁷²⁸. Las teorías sobre la degeneración de la raza y de la civilización occidental fueron frecuentes en la época, como en el famoso libro de Max Nordau titulado precisamente así, *Degeneración*; y los métodos fisonómicos y frenológicos para detectarlos estaban a la orden del día. Así pues, los sentimientos de angustia, malestar, escepticismo, nostalgia o melancolía fueron frecuentes en aquella época, amplificadas a capas mayores de la sociedad gracias a la naciente escolarización: así, para referirse a este período, desde el área germana fue frecuente aplicar expresiones como *Wertvacuum* (“vacío de valores”), por parte del

⁷²⁵ *Ibidem*, p. 410.

⁷²⁶ *Ibidem*, p. 393.

⁷²⁷ KAHNN, L., “La vie de l’âme”, en CLAIR, J. (dir.) *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 514; y CLAIR, J., “Lost Paradise”, en CLAIR, J. (dir.) *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, p. 21.

⁷²⁸ Walter Benjamin llegó a reconocer que “no hay época que no se haya considerado ‘moderna’ en el sentido excéntrico y que no haya tenido la impresión de hallarse al borde de un abismo”. Cit. en DUGAST, J., *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003 (2001), pp. 163 y 164.

escritor Hermann Broch⁷²⁹; o ya de modo más general, *Verwirrung*, que podría traducirse como “confusión”, “desconcierto” o “perplejidad”⁷³⁰. Ante esto, la extensión de la criminalidad, la prostitución, los movimientos anarquistas y la conflictividad social en general, así como la propagación de enfermedades parecían ser sólo las manifestaciones exteriores de algo más íntimo, esto es, la traducción de la tensión existente entre el yo y la multitud; ello provocó la proliferación de nuevas enfermedades mentales, como señaló el sociólogo y criminólogo Enrico Ferri⁷³¹. No ha de extrañar, por lo tanto, que la Primera Guerra Mundial fuera vista por muchos como una especie de salvación, como una medida higienista que acabaría con este aire malsano que recorría Europa⁷³². Años más tarde, Freud resumió desde *El malestar de la cultura* ese ambiente de tensión crispada entre la desolación humana y la prepotencia industrial de la Europa finisecular, que sería la desencadenante del trágico final que supondría la contienda bélica: *“Els homes han arribat ara tan lluny en la dominació de les forces de la naturalesa que amb l’ajuda d’aquestes els és fàcil exterminar-se els uns amb els altres fins que no quedi ningú. Ho saben, i a això es deu en bona part la inquietud del present, la desgràcia, el fons d’angoixa”*⁷³³.

IV. 1. 2 España y Cataluña

A rasgos generales, gran parte de lo dicho se podría aplicar en una sociedad como la española, que a duras penas llevó a cabo su proceso de industrialización y aún a finales del siglo XIX resultaba fundamentalmente rural (en el caso catalán, la situación era algo mejor). No obstante, sí que es cierto que se operó una transformación que, en Cataluña, queda bien resumida en las siguientes palabras:

“En muy pocos años una sociedad feudal, mediterránea y católica se convirtió bien que mal en una nueva sociedad que, sin apostatar de antiguas creencias o

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 174.

⁷³⁰ *Ibidem*, p. 175.

⁷³¹ “The nineteenth century has won a great victory over mortality and infectious diseases by means of the masterful progress of physiology and natural science. But while contagious diseases have gradually diminished, we see on the other hand that moral diseases are growing more numerous in our so-called civilization. While typhoid fever, smallpox, cholera, and diphtheria retreated before the remedies which enlightened science applied by means of the experimental method, removing their concrete causes, we see on the other hand that insanity, suicide, and crime, that painful trinity, are growing apace”. Cit. en HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, p. 145.

⁷³² STROMBERG, R. N., *Historia intelectual europea desde 1789*, Madrid, Debate, 1990 (1988), p. 136; y LOISY, J. de, “Face à ce qui se dérobe”, en *Traces du sacré*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 20.

⁷³³ *La condició humana. El somni d’una ombra*, Barcelona, Fòrum Barcelona 2004-Institut de Cultura (Museu d’Història de la Ciutat)-Lunwerg Editores, 2004, p. 222.

lealtades, asumió valores diametralmente opuestos a los que siempre había sustentado. El individualismo a ultranza, el respeto por el mérito personal sobre el abolengo, la aversión a la concentración del poder en una sola mano y el arraigado republicanismo, una cierta sobriedad en las costumbres, el rechazo de la grandilocuencia, la brillantez y la jactancia y un despiadado sentido del ridículo son rasgos del carácter que los catalanes tomaron prestados de otras latitudes e incorporaron a su modo de ser. Esta adquisición hizo su existencia más productiva, pero también más triste. Para compensar la alegría perdida, los catalanes desarrollaron un sentido del humor peculiar: reflexivo, soterrado y ácido; una ironía que no tiene equivalente en España ni en Francia ni en Italia ni, en general, en toda la cuenca del Mediterráneo, donde la risa es más sonora y más brutal”⁷³⁴.

Como podemos observar, entre los cambios detectamos tanto el desarrollo del individualismo como el de una particular actitud a la hora de afrontar la realidad. En el último tercio del siglo XIX, dicha situación se acrecentó, coincidiendo con el período europeo de la *Belle Époque*. Se trató, en efecto, de un período convulso, que actuó a modo de definitivo coletazo de la historia política española de aquella centuria. En este sentido, el desastre del 98 se convirtió para muchos en el símbolo perfecto de la decadencia de lo que un día fue una gran potencia. Para entonces, el vocabulario se empapó de la terminología de moda, reflejo de los miedos internos de muchos de los españoles de la época. Es así como se expresó Roviralta desde la revista modernista de la que era editor, *Luz*, para hablar del fin del imperio colonial español:

“[...] creemos que es la hora de hablar, de hacer comprender la imposibilidad de una regeneración soñada. España no será ya más que un país de recuerdos, un museo de grandes muertos gobernado por vivos grandes’.

Nuestra raza, ya ha dado lo que tenía que dar; [...]. Nuestra raza está degenerada; vamos perdiendo las energías y la prueba de esto es esta misma indiferencia con que lo vemos todo y lo dejamos hacer todo; [...]. Nuestra muerte es segura; muramos al menos bien; sírvannos nuestros monumentos de sepulcro y conservemos nuestros pocos recuerdos para enseñarlos á las generaciones venideras como muestra de una nación que fue”⁷³⁵.

⁷³⁴ MENDOZA, C. y E., *Barcelona modernista*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 123.

⁷³⁵ ROVIRALTA, J. M^a, “Arte Nuevo. La regeneración estética en España”, en *Luz*, 2^a etapa, n^o 6, Barcelona, 3^a semana noviembre 1898, pp. 62-63.

Como observamos, se hablaba tanto de decadencia como de su regeneración. En efecto, una cuestión candente en el período finisecular, especialmente por parte de políticos, intelectuales y artistas fue la disyuntiva en la que se encontraba España, entre aspirar a seguir los pasos europeos de modernización e industrialización, o más bien continuar anclada en su casticismo a ultranza, apostando por volver a las raíces propias y abogando por la pureza del carácter español; regeneracionismo y regionalismo fueron de hecho de la mano en apostar por esto segundo. Este dilema nacional acabó dando la visión de la España blanca y negra, respectivamente.

Asimismo, en ciudades como Barcelona, donde había tenido lugar un mayor proceso industrializador, sí que se asiste a preocupaciones semejantes a las descritas anteriormente respecto a Europa. Aparte del trasfondo general del desastre de la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, nos encontramos que por entonces empezaron a materializarse las consecuencias de los movimientos migratorios masivos del campo a la ciudad, la posterior conversión del campesino a obrero explotado, su desarraigo y alienación, para finalmente aflorar su indignación y la proliferación de formaciones anarquistas. Junto a la Barcelona del progreso burgués de “*la febre d’or*”, nos encontramos ante una ciudad que, a finales del siglo XIX era famosa internacionalmente por su conflictividad, a causa del gran desarrollo de los movimientos obreros que luchaban por mejorar sus precarias condiciones de vida. Ese descontento de una parte importante de su población se demostró a través de huelgas, barricadas o atentados anarquistas (en el mismo año 1893, hubo las bombas contra el General Martínez Campos, así como las del Liceo⁷³⁶; tres años más tarde, la de la procesión del Corpus...), lo que le valió a Barcelona etiquetas como “*ciudad de las bombas*” o “*la rosa de fuego*”, cuya máxima manifestación fue la famosa Semana Trágica de 1909, cierre de una época.

Aparte de este clima político y social, hay que recordar que Barcelona, a pesar de su continuo crecimiento demográfico, siguió siendo una ciudad de altísima densidad de población, a causa de la negativa durante muchos años por parte del gobierno central de permitir el derribo de las murallas medievales, que la constreñían como un corsé. Así pues, la situación del individuo y su desarrollo en ese ambiente, sin espacio, resultaba

⁷³⁶ Son conocidas las consecuencias que a nivel artístico provocaron dichos atentados, especialmente en el caso de Santiago Rusiñol, puesto que su hermano Albert y su esposa Lluïsa Denís resultaron heridos. Coincidimos con T.-M. SALA en que “*un grup d’artistes i intel·lectuals van reaccionar buscant refugi en la religió de l’art mentre altres van posar l’art al servei de la religió*”. Vid. SALA, Teresa-M. (2007), *op. cit.*, p. 51.

poco alentador, favoreciendo especialmente a su sofoco y a una situación de neurosis. Pocos años después, el crítico Raimon Casellas lo palpaba y hablaba de un modo afín al pesimismo finisecular de este ambiente cargado de tensiones y contrastes, que no había de tener más que consecuencias negativas en la mente de la gente:

*“Enlloc com en les grans capitals cosmopolites, se noten millor els símptomes d’inquietud i d’incertesa que, de vegades indecisos, de vegades ben definits, apunten sovint a la superfície del cos social, no prou segur de la seva estabilitat i la seva direcció. Encara que la generació dels nostres dies ofereixi exteriorment la més serena de les despreocupacions, la més tranquil·la de les indiferències, és indubtable que en el fons se sent esclava de la por invencible, quan dirigeix la vista al pervenir obscur. Fins enmig dels seus triomfs científics, entre apoteosis de les mundanes festes, entre els esplendors d’aquests certàmens de l’art i del treball humà. L’actual generació, vista per fora, somriu i triomfa; però, per dins, tremola, dubta, com si sapigués de segur, o pressentís almenys, que està assistint al pròleg de la tragèdia immensa que ha de tenir un desenllaç fatal per a totes les prerrogatives, distincions i categories socials més fermament establertes”*⁷³⁷.

Si bien dichas palabras fueron pronunciadas tras haber estado en París y teniendo a dicha ciudad en mente, no ha de extrañar que pudiera extrapolarse en parte también a Barcelona.

Esta tensión individuo contra multitud fue en realidad del interés de parte de los intelectuales catalanes⁷³⁸, puesto que el mismo Casellas en 1897 escribió un libro titulado así, *Les multituds*, donde se hablaba del poder ciego y destructor de la masa, “*allà on l’individu per l’ànima*”; mientras que poco después, en 1902, el aún joven Eugeni d’Ors publicaba desde las páginas de *Pèl & Ploma* el tremendista relato de “La fi de l’Isidre Nonell”, donde planteaba el mismo tema, pero a nivel del artista y su incomprensión por parte de la sociedad⁷³⁹.

Como acabamos de plantear, individuo y sociedad se repelieron a menudo durante el siglo XIX, y de hecho esta relación se fue escindiendo de manera progresiva.

⁷³⁷ Cit. en CASTELLANOS, J., *op. cit.*, vol. I, p. 134.

⁷³⁸ También de los españoles, como manifestó Miguel de Unamuno con su concepto de “intrahistoria”, que si bien no se refiere al individuo en concreto, sí que coincide en demostrar un interés en las características de la gente, por encima de los grandes acontecimientos históricos.

⁷³⁹ Un estudio específico sobre dicho tema en la Cataluña modernista nos lo ofrecen GRAS, I.-PÉREZ, M.-SALA, T.-M., “La multitud i la Setmana Tràgica”, en SALA, T.-M. (ed.), *Barcelona 1900*, Ámsterdam-Bruselas, Van Gogh Museum-Fonds Mercator, 2007, pp. 161-169.

Los motivos apuntados fueron variados y, por esta razón, a continuación hablaremos con más detalle de aquéllos que se convirtieron en sus principales causantes y que, de algún modo u otro, fueron tenidos en mente por parte de los artistas del Simbolismo, reflejándolo *a posteriori* en su producción.

IV. 2 Cimas y precipicios en la era de las revoluciones científicas

IV. 2. 1 El terremoto darwiniano

Una de las manifestaciones más claras de lo que significó el progreso decimonónico se dio en el terreno de los descubrimientos. De hecho, los avances realizados en el campo científico, tecnológico e industrial fueron saludados en general con gran fervor, también por parte de artistas y escritores. En contra de lo que pudiera creerse, los mismos románticos se mostraron interesados, ya que tales aportaciones parecían revelar que el universo era aún más mágico de lo que hubieran podido concebir⁷⁴⁰. Sin embargo, ya fue la generación realista la que los alabó abiertamente: es el caso, por ejemplo, del poeta italiano Giovanni Pascoli⁷⁴¹, o de personalidades más conocidas, como Émile Zola, quien llegó a escribir desde las páginas de *Le Figaro* en 1896 que “*jamás ha habido un tiempo más grande, más apasionante, más pletórico de futuros prodigios*”⁷⁴². También del pensador Comte, como veremos en breve.

No obstante, los sentimientos que generaba la ciencia del siglo XIX entre sus habitantes eran más bien ambiguos o contradictorios. A diferencia de lo sucedido en siglos anteriores, en un lapso de tiempo brevísimo tuvieron lugar multitud de descubrimientos, que no paraban de sucederse, cuya asimilación no siempre resultaba tarea fácil. Tal revolución científica no hizo más que tambalear los valores y creencias heredados desde hacía siglos. De este modo, la sensación de inseguridad se instaló de forma permanente en la mentalidad media de la civilización occidental moderna, y lo único casi cierto era que todo resultaba relativo; ya no se sabía en qué o quién creer.

Así sucedió con los pasos dados en el mundo de la microbiología (microbios, bacterias, virus...), gracias al uso del microscopio a partir de 1880 y por científicos como Pasteur o Koch, entre otros, que no hicieron sino demostrar la existencia de vida más allá de lo visible, por parte de organismos que, aunque diminutos, podían llegar a tener un poder incluso superior al del ser humano. Así pues, con su descubrimiento se

⁷⁴⁰ HONOUR, H., *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981 (1979), pp. 66-7.

⁷⁴¹ RELLA, F., “Le paradoxe de la forme”, en PIANTONI, G.- PINGEOT, A. (dirs.), *Italies. L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 31.

⁷⁴² DUGAST, J., *op. cit.*, pp. 163-164.

relativizaba el mundo tal y como se conocía y, por otro lado, se ponía de relieve que estábamos rodeados de otros seres, desconocidos hasta entonces, y que podían suponer un riesgo para nuestra salud, causantes en potencia de enfermedades como el cólera, la difteria, la neumonía, la tuberculosis o la sífilis. De este modo, la enfermedad comenzaba a revelar su rostro, el cual visto ahora podía resultar mucho más temible.

Sin embargo, de entre todos los descubrimientos, sin lugar a dudas el más relevante, por impactante e influyente, fue la teoría de la evolución de Charles Darwin en *El origen de las especies* (1859) –en menor medida, también en *La descendencia del hombre* (1871)-, quien de un modo radical desmontó el creacionismo de la Biblia, así como la visión aristotélica predominante, de un mundo estático, sin cambios en el decurso del tiempo: gracias al descubridor inglés, se instauraba el nuevo reino de la ciencia. Tan interesante como este hallazgo fue el debate moral que ocasionó, puesto que fue el mayor golpe que recibía el hombre desde la época de Copérnico. Entre consternados y perturbados, hubo voces que se alzaron en contra, incapaces de abrir los ojos y aceptarlo, mientras que muchos tuvieron que hacerlo y ver que el ser humano no había sido creado a imagen y semejanza de Dios, sino que había ido cambiando y adaptándose a los nuevos tiempos mediante la lucha por la supervivencia y la selección natural. Evidentemente, la religión fue uno de los principales bastiones que quedaron tocados, y de ello da muestras el mismo Darwin que, a causa de las evidencias, fue perdiendo la fe⁷⁴³.

Su contribución pronto tuvo una amplia difusión y así, por ejemplo, en Alemania su popularización se debió en parte al libro *Obras de arte de la Naturaleza* (1899-1904), de Ernst Haeckel⁷⁴⁴. De este modo, surgió una multitud de seguidores -aunque también detractores- desde todos los ámbitos de la vida, inclusive el de las creencias (la teosofía de Madame Blavatsky)⁷⁴⁵ o el del arte. Fue, sobre todo, en el terreno de la ciencia y del pensamiento, empero, donde más consecuencias se recogieron, fundamentalmente al ser llevadas a un nivel biológico y/o social en clave determinista. El mismo Darwin facilitó dicha interpretación de sus teorías, como cuando dijo que la aristocracia europea era en

⁷⁴³ “[...], Darwin no era un hombre naturalmente irreligioso. Los hechos patentes lo llevaron a perder la fe en un ‘Dios benevolente y omnipotente’. Al reproche de que había destruido la religión, sólo podía responder que él no inventó esos hechos terribles: existían”. STROMBERG, R. N., *op. cit.*, p. 189.

⁷⁴⁴ LARSON, B., “La génération symboliste et la révolution darwinienne”, en CLAIR, J. (dir.) *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 334.

⁷⁴⁵ WELSH, R., “Mondrian y la teosofía”, en *Arte y Parte*, nº 50, abril-mayo 2004, p. 36.

su belleza un perfecto ejemplo de selección natural⁷⁴⁶, o que la mujer era inferior al hombre⁷⁴⁷. Pensadores como su mismo primo de sangre, Francis Galton, o Hippolyte Taine consolidaron la importancia de la adaptación al medio en el proceso evolutivo de la especie. De hecho, Taine entendía que la psicología de un pueblo estaba condicionada por tres elementos fundamentales, que eran la raza, el medio ambiente y el momento, lo que le llevó poco después a reconocer que las creaciones humanas se podían explicar por el ambiente en el que se habían producido (*Filosofía del arte*, 1865-1869)⁷⁴⁸. Sin embargo, la combinación de estas ideas con las teorías de Mendel sobre la herencia hizo que muy pronto la aportación darwiniana recibiera un enfoque diferente y pesimista.

IV. 2. 2 Degeneración versus evolucionismo:

una interpretación pesimista de la humanidad

Si bien el autor de *El origen de las especies* dejó bien claro que la evolución había de verse positivamente, como superación y mejora⁷⁴⁹, en cambio muchos quisieron invertir el proceso y hablar más bien de “involución”, esto es, al miedo a que tuviera lugar una regresión en la raza humana, como defendieron Nordau o Lombroso. El primero se hizo extremadamente popular con su obra *Degeneración* (1892), al poner por escrito el pensamiento más extendido en la sociedad occidental del momento⁷⁵⁰. Max Nordau consideraba que había signos mediante los cuales se podían detectar a aquellos individuos que podían provocar una inversión en el camino de la selección natural, tales como el ateísmo, una sexualidad depravada, el abuso de drogas y alcohol, la excentricidad, la hipersensibilidad, la histeria, la impotencia, la impulsividad, la locura, el misticismo desaforado, el pesimismo o los defectos físicos⁷⁵¹. Así, los marginales, criminales, prostitutas, enfermos mentales, pero también los artistas –por su

⁷⁴⁶ CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.* p. 152.

⁷⁴⁷ Así lo expuso en *El descendiente del hombre*, tal y como señala FACOS, M., *op. cit.*, p. 117.

⁷⁴⁸ No obstante, antes que Darwin, y reflejo de que era una idea que ya circulaba en el aire, en 1855 Herbert Spencer reconocía en su libro *Principios de psicología* que la adaptación al medio era fundamental. Este pensador abogó en consonancia por el individualismo y la competitividad.

⁷⁴⁹ Herbert Spencer adaptó las teorías evolucionistas a la propia época, de modo que creía en la competitividad e individualismo como los métodos modernos para la lucha por la supervivencia y la selección natural, y así, por lo tanto, poder fomentar la evolución de la raza humana.

⁷⁵⁰ La traducción española tuvo lugar en 1902, en Madrid. Vid. HENARES, I., “El arte simbolista en España”, en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, D. F., Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004, p. 61.

⁷⁵¹ FACOS, M., *op. cit.*, p. 67.

visión extremadamente subjetiva de la vida-, representaban diferentes tipos humanos degenerados.

Las ciudades eran el escenario perfecto para su existencia y proliferación, pero también un caldo de cultivo para enfermedades como las temidas tuberculosis o sífilis, como bien estaba demostrando la ciencia por entonces y como ya hemos señalado. La suma de todos estos factores podía desencadenar, por lo tanto, la aparición de afecciones más psíquicas, esto es, una “degeneración mental”, como pronosticaron Morel y Magnan⁷⁵². Por su parte, Taine o Le Bon ya habían hablado de forma negativa de estas concentraciones de población, que conducían al aturdimiento⁷⁵³ y favorecían el contagio de enfermedades, cuando no se transmitían hereditariamente. El principal neurólogo evolucionista del XIX, John Hughlings Jackson, llegó a reconocer que, si bien el ser humano era civilizado, también era cierto que debía controlarse, para evitar que los instintos naturales aflorasen⁷⁵⁴. Las estadísticas de finales de siglo registraban, pues, un aumento progresivo de suicidios, crímenes, locura, alcoholismo, prostitución, etc., señales inequívocas que parecían confirmar la presunción del fin de la humanidad. Ante estas evidencias, Lombroso intentó crear el prototipo de criminal, que consideraba el perfecto ejemplo de regresión racial, o tal vez un vestigio del hombre ancestral, un caso anárquico cuya presencia entre los seres humanos ya civilizados y, por lo tanto, “desnaturalizados”, había de estar bajo control⁷⁵⁵.

Frente a la idea de progreso general del siglo, nos encontramos por lo tanto en que “degeneración” o “decadencia” se convirtieron en términos frecuentes al acabar el mismo. La sensación determinista de que el destino estaba escrito y el ocaso era irremediable no hizo sino acrecentar el sentimiento general de pesimismo, al que filósofos como Schopenhauer dieron alas al hablar de la inercia de la vida y de no enfrentarse a ello. Así, artistas pero también escritores naturalistas o simbolistas se sintieron fascinados con situaciones como la decadencia hereditaria: esto es perceptible

⁷⁵² CLAIR, J., “The Self beyond Recovery”, en CLAIR, J. (dir.) *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, p. 134.

⁷⁵³ Se ha indicado que Baudelaire y Renan estaban en contra de la democracia, quizás por las mismas ideas que sostenía Le Bon. JULLIAN, P., *Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s*, Londres, Pall Mall, 1971 (1969), p. 29.

⁷⁵⁴ HARRINGTON, A., “Au-delà de la phrénologie: théories de la localisation à l'époque contemporaine”, en CLAIR, J. (dir.), *L'âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 390.

⁷⁵⁵ Es curioso y contradictorio que algunos defendieran volver a los orígenes para huir de la degeneración de su presente, cuando a la vez se temía justamente todo lo que fuera primitivo o atávico. Vid. LARSON, B. (1993), *op. cit.*, p. 330 ; y STRASSER, P., “Cesare Lombroso: l'homme délinquant ou la bête sauvage au naturel”, en CLAIR, J. (dir.), *L'âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 355.

en algunas novelas de Zola, Strindberg, D'Annunzio o Huysmans, éste en *A contrapelo* a través de su protagonista Des Esseintes, decadente último representante de los duques de Floressas⁷⁵⁶.

Por lo tanto, los descubrimientos y teorías que la ciencia aportó durante el siglo XIX llevaron al sujeto a una crisis sin precedentes, en que el desarrollo de su autonomía se veía imposibilitado por factores ajenos y superiores, y que se le escapaban de las manos; pero también por el determinismo, por el que se estaba marcado desde el nacimiento. Si en los siglos anteriores había sido la religión la que había prefijado el destino del ser humano –aunque con una posible salvación mediante la fe-, al desvanecerse ésta el determinismo conjeturado por pensadores y científicos no daba una visión más libre y positiva para las personas.

IV. 3 Un sistema de valores hecho a medida: el positivismo

La confianza en el progreso abanderada por la burguesía encontró finalmente quien la teorizara y le diera carta de entidad: es así como nacía el positivismo de Comte. Ante el descrédito progresivo de la Iglesia y el cristianismo, la sociedad decimonónica se halló desorientada y deseosa de hallar respuestas ante su situación fluctuante. Comte consideró que la fe del hombre moderno debía descansar en el uso de la razón, mediante un sentido de la vida práctico, utilitario y objetivo, de modo que los logros obtenidos por la ciencia y la tecnología eran sus más bellas demostraciones.

Nacía, por tanto, y de un modo general, una auténtica era de la razón y de la ciencia, en que la fe cristiana quedaba arrinconada. Es así como Comte –si bien con la ayuda involuntaria de Darwin y su teoría de la evolución⁷⁵⁷- se erigió en el ideólogo de la nueva época porque, en el fondo, su propuesta de valores coincidía con la mentalidad general de la población. Como consecuencia, pronto aparecieron seguidores de sus ideas, que compartían su visión optimista del progreso, caso de Ernest Renan o el ya mencionado Taine, quien intentó aplicar el método de análisis científico a una escala social y humana. De hecho, incluso llegaron a pronosticar que las bellas artes pronto se

⁷⁵⁶ El periodista catalán Alexandre Cortada, en su artículo sobre “Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme francobelga”, de 1893, vio que el determinismo estaba presente en toda la literatura de su época, lo que remarcaba la ausencia de libertad humana. CASTELLANOS, J., *op. cit.*, vol. I, p. 207.

⁷⁵⁷ STROMBERG, R. N., *op. cit.*, p. 196.

contagiarían de este progreso y sería posible hallarse ante un arte más “científico”, basado en este materialismo⁷⁵⁸.

La culminación de las teorías de Comte fue su propuesta de una nueva religión de la humanidad que desbancara definitivamente a un Dios cristiano moribundo. Dicha religión descansaría en los valores y aportaciones ya explicados, fruto del talento e inteligencia del ser humano: de este modo, el héroe se convertía en la nueva deidad en quien creer. Si bien en realidad su religión parecía una excusa para reunir a aquéllos que se mostraban en contra del poder que aún estaba en manos de la Iglesia, lo cierto es que muchos lo consideraron excesivo y no lo tuvieron en cuenta. De todas formas, sí que es cierto que el común de los mortales solía tener una confianza en la idea del progreso.

No obstante, en el último tercio del siglo XIX se produjo una cierta crisis en el campo de la ciencia, que consideró que había fracasado al no haber podido llegar a todo lo que había prometido, o al menos, reveló que no era tan infalible como se había pensado. Apareció entonces un sentimiento de decepción o desencanto entre la población, y una de sus consecuencias fue un cierto decaimiento del positivismo, compensado con un cierto resurgir de la religiosidad tradicional y la búsqueda de modelos alternativos⁷⁵⁹. Frente al clima más optimista de la primera mitad del siglo XIX, de confianza en el progreso, nos encontramos ahora con posicionamientos más críticos o escépticos contra los beneficios de la industrialización, ya fuera desde el campo de la sociología: por ejemplo, Ferdinand Tönnies desde su libro *Comunidad y asociación* (1887)⁷⁶⁰, la psicología y el psicoanálisis (Sigmund Freud), o la filosofía. En efecto, estas limitaciones fueron denunciadas por pensadores e intelectuales como Nietzsche, quienes intentaron aportar visiones más idealistas, en contra del uso exclusivo de la razón. Porque como dijo el escritor simbolista Villiers de l’Isle-Adam, en clara alusión a las limitaciones del sistema de Comte, “¡nos encontramos en una época donde sólo lo positivo llama la atención!”⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ CIRICI, A., *El Arte Modernista Catalán*, Barcelona, Aymá, 1951, p. 22; y ROUSSEAU, P., “L’Aristie”, en *Traces du sacré*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 88.

⁷⁵⁹ STROMBERG, R. N., *op. cit.*, pp. 166-170.

⁷⁶⁰ FACOS, M., *op. cit.*, p. 11.

⁷⁶¹ Cit. en DELEVOY, R. L., *Diario del Simbolismo*, Ginebra, Skira-Ediciones Destino, 1979, p. 45.

IV. 4 Cuestiones filosóficas en la “era de la sinrazón”⁷⁶²

La crisis que afectó a distintos ámbitos de la vida en esta *Belle Époque* desembocó en una visión pesimista del individuo, bien alejada de la interpretación optimista de Hegel en la época romántica, en la que había defendido la capacidad humana de elegir la propia vida. Si el positivismo perpetuó esta visión entusiasta gracias al progreso, la razón y la ciencia, en cambio ahora esta confianza empezó a vacilar y surgieron alternativas, en que se analizaban esas causas y/o se ofrecían respuestas ante ese desconcierto.

Hacia 1880, se advierte en toda Europa un cambio de rumbo en la sensibilidad y el pensamiento, planteándose especialmente la situación del hombre en el seno de la sociedad industrial de masas. Fue no obstante Alemania la que ofreció en el terreno de la filosofía la respuesta más consistente y la que realmente ejerció una mayor influencia en todo el continente⁷⁶³. El irracionalismo fue una corriente que apareció, por lo tanto, para encararse a un positivismo en tela de juicio, y que se caracterizó, como indica su nombre, a mostrarse reacio en confiar plenamente en la razón. Sus raíces hay que buscarlas ya en la primera mitad de siglo XIX, con el pesimismo y la desconfianza de Schopenhauer (y Kierkegaard), para después ser superada mediante una visión vitalista, con la exaltación de los sentidos y de los instintos, por parte de Nietzsche, ya en la segunda mitad de la centuria⁷⁶⁴. Todas estas posturas ponían de relieve, por lo tanto, la escisión producida entre la realidad social y la consciencia personal subjetiva, condicionada por las limitaciones de la ciencia y el determinismo. Para ello, se intentaron aportar alternativas, desde el ensimismamiento y el yo interior, la vuelta a los orígenes y a cierto primitivismo, o si no, ver el arte como el camino hacia la verdad y la salvación. De hecho, podemos trazar un paralelismo entre la evolución del pensamiento y el arte de la época, esto es, entre las tendencias positivistas y las irracionales, y las corrientes naturalistas / impresionistas y simbolistas, respectivamente⁷⁶⁵.

⁷⁶² Se ha señalado que entre 1885 y 1914 tuvo lugar una auténtica “era de la sinrazón”. STROMBERG, R. N., *op. cit.*, p. 277.

⁷⁶³ “If England provided the images of the fin de siècle and France the poetic themes, Germany supplied the doctrine –that of her philosophers, and above all the most pessimistic of them- and also gave the world Wagner, who was the god of the time”. JULLIAN, P. (1971), *op. cit.*, p. 30.

⁷⁶⁴ A su vez, estas voces discrepantes contra el modelo oficial de pensamiento positivista, fueron criticadas por pensadores como Antonio Aliotta, en su obra *The Idealist Reaction against Science* (1912). Vid. BURROW, J. W., *op. cit.*, p. 91.

⁷⁶⁵ De hecho, muchos de los artistas que acabaron abrazando el Simbolismo se formaron originariamente según los parámetros del Realismo. HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, p. 33.

En *El mundo como voluntad y como representación* (1819), Schopenhauer había planteado las nociones fundamentales de su pensamiento, en especial la resolución del conflicto entre individuo y mundo a través de la subjetividad. Así, tal y como lo entendemos el mundo no existía, ya que éste no era más que la proyección y representación que cada uno de nosotros nos hacíamos del mismo; por lo tanto, podía haber tantos mundos como personas, y cada uno de ellos completamente diferente. La concepción, pues, que tenía este filósofo de la humanidad era la de una sociedad compuesta por personas aisladas, encerradas en su parcela; mientras que por otro lado, el mundo en sí resultaba inalcanzable, era una ilusión, ante lo cual la mejor opción que se debía de tomar era dejarse llevar o caer en un estado de indiferencia, ya que intentar comprenderlo conllevaba al dolor, casi la única forma que confirmaba nuestra existencia. Sólo la supresión de ese deseo podría acabar con esa voluntad, y por lo tanto, la muerte o el suicidio resultaban completamente comprensibles. Por tal motivo, Schopenhauer consideraba que la mejor actitud era pasar del conocimiento a la contemplación, situando en un grado superior la intuición interior: a través de esta visión, se podría alcanzar a atisbar algo de la verdad. De hecho, consideraba que el arte podía ayudar a ello, y podría sustituir a la ciencia en el camino hacia la verdad. El artista era visto como una figura genial, capaz de llevar más lejos que nadie esa intuición y compartirla, si bien a cambio poseía un punto de inestabilidad emocional o demencia, que lo situaban entre el niño y el loco.

De la misma manera que Schopenhauer apreció altamente a los artistas, algo parecido sucedió de modo inverso, pues su idea central de individualismo, con una vida consecuentemente solitaria y gobernada por lo subjetivo, podía resultar del agrado de los artistas; así se dio años más tarde, especialmente entre los simbolistas⁷⁶⁶.

No sólo los artistas se sintieron atraídos por su filosofía, sino que ésta recibió una extraordinaria acogida por igual desde otros ámbitos, probablemente porque también se hacía eco del pesimismo general que se respiraba por entonces. Así lo confirmó E. Caro, cuando lo convirtió en uno de sus principales objetos de estudio en su ensayo *El pesimismo en el siglo XIX: Leopardi, Schopenhauer, Hartmann* (1878), de gran difusión entonces⁷⁶⁷. De hecho, el último de los nombres mencionados, Hartmann, en realidad fue uno de los numerosos seguidores que tuvo el filósofo alemán. Pero el libro de Caro no fue el único en divulgar tales ideas, sino que hubo otros que conocieron

⁷⁶⁶ FACOS, M., *op. cit.*, p. 49.

⁷⁶⁷ GRAS, I., *op. cit.*, pp. 31-35.

igual fortuna, como *La filosofía de Schopenhauer* (1874) de Théodule Ribot, que fue bastante leído en Cataluña⁷⁶⁸.

En ese pesimismo también habría que situar a Nietzsche, pero sólo parcialmente como punto de partida para acceder a otro tipo de conclusiones. Formado en el pensamiento de Schopenhauer, como él compartía esa visión ilusionista de la realidad, en la que todo no era más que una construcción, incluido lo relativo a la moral, de modo que la vida no era más que un artificio, estando rodeados por un sistema de reglas en las que lo que importaba era no herir ni ser herido, y poder sobrevivir a ese horror de existencia. Pero si en Schopenhauer esa autoconciencia simplemente le llevaba a su aceptación, en Nietzsche se convertía en un motor para actuar. Así, reconocía que había que valorar la parte positiva de ese pesimismo. De este modo, tanto él como otros pensadores, como Fichte o Emerson, intentaron darle la vuelta a la tortilla, y recriminaron a los que se quedaban estancados en la queja y en la renuncia.

Consciente de que el mundo exterior no era más que una falacia, y que los valores y creencias del pasado estaban caducos –aquí habría que situar su famoso anticristianismo–, defendió la visión interior, subjetiva, que permitiría la autorrealización de cada uno. Para ello, ante la muerte de Dios, que tan bien expresó en su obra *Así habló Zaratustra* (1883), había que tener voluntad de vivir, creer en la vida y aceptarla de un modo intenso en todos sus aspectos. Esto le llevó a ver el arte como la mejor expresión de esa superación y de albergar un optimismo hacia una humanidad futura mejor. Si bien se trataba de otra ilusión, en este caso al menos el artista era consciente de ello y era fruto de su creatividad, que conllevaba a superar la realidad: extraía de su interior una visión del mundo (por lo tanto, entre lo apolíneo –lo racional, lo formal- y lo dionisiaco –lo desenfrenado, lo pasional subjetivo-, y de lo que ya habló en *El origen de la tragedia*, de 1872), por la que se justificaba la belleza de la vida. De este modo, Nietzsche invitaba a que todas las personas sacaran ese lado más creativo que llevaban dentro de sí, para hacer su existencia mejor. De hecho, para este filósofo el artista era una prefiguración del superhombre, una especie de genio por encima de la mediocridad burguesa de la época, y que había de guiar la humanidad hacia un estadio superior.

Ya fuera por su rechazo a la moral tradicional o sobre todo, por su ateísmo, lo cierto es que el pensamiento de Nietzsche sacudió a la Europa de finales del siglo XIX,

⁷⁶⁸ CASTELLANOS, J., *op. cit.*, vol. I, p. 166.

instaurando una auténtica “era de la sinrazón” a través de su influencia. En el caso concreto de la ejercida en los artistas, su peso como el de Schopenhauer fueron realmente sustanciales: los dos filósofos ayudaron en la conformación de su autoconsideración como seres excepcionales, geniales, por encima del resto de la humanidad, pero también apreciaron sus ideas sobre la importancia de la soledad, la creatividad, la visión interior y la subjetividad, así como la tensión entre la razón y los instintos y, sobre todo, el desarrollo de su propia individualidad.

IV. 5 Tendencias psicológicas en el siglo XIX

Como hemos señalado, la obsesión decimonónica por descubrir los mecanismos del universo provocó una serie de descubrimientos sin parangón en estos años. No satisfechos con estudiar todo lo visible, el positivismo y la fe en la ciencia llevaron a que muy pronto también interesara ver lo que se hallaba más allá y, más concretamente, lo que afectaba al ser humano, esto es, su mente, su alma. Hemos de ser justos y reconocer que el interés por la psique no era nada nuevo, sino que ya existía desde la antigüedad y, de hecho, como explicaremos a continuación, mucho de lo que se tuvo en cuenta en este siglo era fruto de conclusiones alcanzadas en épocas anteriores. Sin embargo, sí que es cierto que la relación entre lo visible y lo invisible sufrió una reconsideración, gracias sobre todo a la revolución industrial y científica. Así, el uso del microscopio y el telescopio, las ondas eléctricas, la aparición de la fotografía y, poco después, el cine, fueron algunos de esos hallazgos y nuevos instrumentos que redimensionaron el mundo, tal y como se había conocido hasta entonces, ampliando sus horizontes. De hecho, el médico Farigoule –más conocido por su nombre de escritor, Jules Romains-, publicó en 1921 su tesis sobre una nueva era retiniana, en que se postulaba la existencia de “una visión sin ojos” y de “un alma sin cuerpo”⁷⁶⁹. En este sentido, quizás fue el descubrimiento en 1895 de los rayos X por Röntgen el que resultó más devastador, al fijar una nueva mirada sobre el propio cuerpo: por primera vez, era posible verlo por dentro sin necesidad de abrirlo ni de tocarlo, de modo que al desdibujarse sus límites, se daba pie a continuar la reflexión que sobre la condición humana estaba teniendo lugar entonces. Porque como veremos, en el siglo XIX lo

⁷⁶⁹ CLAIR, J., ‘Petit dictionnaire désordonné de l’âme et du corps’, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 59.

normal fue establecer una correlación de lo anímico en lo corporal, de lo invisible en lo visible.

Toda esta retahíla de inventos y descubrimientos, en especial las radiografías de Röntgen, parecían más que nunca dar alas a la idea de que sólo era cuestión de tiempo para la creación de artilugios que permitieran la visión del alma, de espíritus o de los pensamientos, de aquello completamente intangible. Tal y como ya explicamos en el capítulo anterior, es aquí donde tendría que entenderse el auge que vivió la práctica del ocultismo durante toda la centuria y, de hecho, las descripciones de las “auras psíquicas” mantenían ciertos paralelismos visuales con los nuevos rayos X.

A pesar de las posibles contradicciones religiosas, ya fueran morales o no, que conllevaba poder estudiar el alma, localizarla y diseccionarla, su eternidad y carácter divino, o de buscar la correlación entre cuerpo y alma –cuando teóricamente eran antagónicos-, no fueron obstáculo para que los psicólogos, mediante los instrumentos que ofrecía la ciencia, intentaran acercarse a ella. Aunque muchos de ellos fueron anticlericales, también es cierto que hubo otros que realizaron una lectura cristiana de sus hallazgos. Para ello, aplicaron los métodos habituales de trabajo del siglo XIX: gobernados por el sentido objetivo y práctico que conllevaba el uso de la razón, el afán decimonónico por el orden y la clasificación conllevaba un proceso de sistematización, en que el objeto de estudio debía ser descompuesto a través de sus elementos constitutivos esenciales. De este modo, se multiplicaron toda una serie de disciplinas antropológicas que, atraídas en bucear en la mente humana, aplicaron esta metodología, taxonómica y basada en la causalidad, y en la que todo podía tener una explicación: hablamos de la fisonomía y la frenología sobre todo, pero hubo más, y otras relacionadas como la sociología, la etnografía... Así pues, a continuación veremos cuáles fueron los modos de acercamiento al alma por parte de algunas de estas (pseudo) ciencias que, a lo sumo, afectaron a los modos de ver de los artistas.

IV. 5. 1 La geografía física del alma: el auge de la fisonomía

Sin lugar a dudas, la fisonomía fue la que más influencia ejerció a lo largo del siglo XIX y, de hecho, ha sido usual que el resto se haya presentado como sus variaciones o subespecialidades, caso de la frenología⁷⁷⁰. Hay que retroceder, no obstante, unos cuantos años antes, al siglo XVIII, para encontrar el texto en que se

⁷⁷⁰ SOREL, P., “La phrénologie et l’art”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 278.

basaron la mayoría de especialistas decimonónicos: hablamos de los *Fragmentos fisiognómicos* (1775-1778) de Johann Caspar Lavater, donde se fijaban las características fundamentales de esta ciencia, que su mismo autor calificó como el arte de “*asomarse al interior del individuo mediante signos exteriores que se manifiestan de manera involuntaria*”⁷⁷¹, y que consideró que podía ser de gran ayuda en introducir mejoras en la raza humana, así como una herramienta para los artistas que trataran el retrato. El objetivo principal de la fisonomía era, pues, poder inferir o estudiar el carácter de un sujeto a través de su físico; en este sentido, el rostro y la mirada eran aquellas partes del cuerpo donde se podía obtener una mayor información.

Hemos señalado que la meta de Lavater era captar la personalidad, esto es, aquella parte más estable de la persona y que la definía, de modo que no había que confundirla con la aparición fugitiva en el rostro de una expresión, fruto de una emoción⁷⁷² o estado de ánimo pasajero. Las emociones básicas, con sus expresiones correlativas, eran universalmente reconocidas sin distinción de cultura; ahora bien, ellas no revelaban el carácter o personalidad. Al respecto, en 1805 el escritor inglés Matthew Pilkington también se interesó en señalar tales diferencias, dándoles nombres distintos⁷⁷³.

Es cierto que la lectura que efectuó Lavater estaba condicionada por su pensamiento religioso –era un teólogo suizo– y, por lo tanto, revestida de connotaciones morales: una persona bondadosa se caracterizaría por poseer formas bellas, lo opuesto en el caso de una con tendencias malévolas; consideraba que nuestro rostro, al ser creado a imagen y semejanza de Dios, remitía en última instancia al de Cristo...⁷⁷⁴. No obstante, ello no impidió que ofreciera al menos, gracias también a las ilustraciones que acompañaban sus textos –y de gran ayuda de cara a los retratistas, por ejemplo–, un análisis pormenorizado de distintos caracteres, a la vez que se podían trazar

⁷⁷¹ Cit. en ARBURG, H.-G. von, “Las sombras en el umbral de su reproductibilidad técnica: la fisiognomía de Lavater y las fantasmagorías de Robertson”, en *La Sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 38.

⁷⁷² Como ya indicamos en el capítulo anterior, el escocés Charles Bell se interesó también por dicho tema en sus *Ensayos sobre la anatomía de la expresión en la pintura* (1806), donde había puntualizado que “*expression is to emotion what language is to thought*”. Vid. HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 65.

⁷⁷³ En alguna ocasión, se ha diferenciado entre “expresión” y “pasión”: “*Frequently, the term Expression is confounded with that of Passion; but the former implies a representation of an object agreeably to its nature and character, and the use or office it is intended to have in the work; and Passion, in painting, denotes a motion of the body, accompanied with certain airs of the face, which mark an agitation of soul. So that every Passion is an Expression, but not every Expression a Passion*”. SOBIESZEK, R. A., *op. cit.*, p. 194.

⁷⁷⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 50; y ARBURG, H.-G. von, *op. cit.*, p. 40.

paralelismos entre los seres humanos y animales, en su modo de actuar. Los estudios de Lavater, sin embargo, carecían de originalidad, ya que pensadores anteriores a él habían formulado ideas semejantes; por lo tanto, su tarea fue más bien la de sistematizar toda una serie de creencias recibidas y adaptarlas a su época.

Ya en la Antigüedad, habían existido tratados que consagraban partes importantes a la fisonomía zoológica. También los había habido sobre la teoría de los humores, según la cual en el interior de los seres humanos existía una especie de líquido, que marcaba el modo de ser de las personas. En total eran cuatro, el colérico, el sanguíneo, el flemático y el melancólico –siendo éste el más habitual-, aunque lo corriente era encontrarlos mezclados en diferentes proporciones. Sobre estas creencias, el filósofo Teofrasto, discípulo de Aristóteles, había escrito sus *Caracteres*, donde hablaba de la existencia de unos caracteres tipo, a partir de los cuales se podía definir la personalidad del ser humano, y a los que se asociaba la posesión de un aspecto físico determinado. La caracterización tradicional de las divinidades se tomó a modo de ejemplo: Ares, el dios de la guerra, se distinguiría por su fortaleza, mientras que Hermes por su delicadeza...⁷⁷⁵ Hay que tener en cuenta que, en la época romana, estuvieron de moda estos retratos fisonómicos, una moda que sería retomada posteriormente en el Renacimiento, pero también a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

De hecho, en la época moderna encontramos que la tradición fisonómica y el estudio de las expresiones fueron retomados por diversos autores (Michele Savonarola, Pomponio Gaurico⁷⁷⁶), entre los que destacó sobre todo Giambattista della Porta, quien publicó en 1586 *De humana physiognomia*, donde hablaba de esta misma relación entre forma y espíritu. En su caso, acentuó los paralelismos entre comportamientos humanos y animales, de modo que, por ejemplo, a una mujer se le solían asociar los más dóciles o ambiguos, como el perro, la pantera, el armiño, el jilguero o la serpiente, mientras que para la fuerza y dominación propias del sexo masculino, se le asignaban frecuentemente el león, el halcón, el caballo o también el perro. Esto provocó que, en ocasiones, como señaló el coetáneo de Lavater, el científico Petrus Camper, se vieran rasgos animales en las personas, pues en todas las criaturas del universo era posible percibir una cierta continuidad, al haber sido creadas por Dios bajo unos mismos principios⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵ MENA, M., “El arte y la fisonomía”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 351.

⁷⁷⁶ SCHNEIDER, N., *op. cit.*, pp. 19, 20.

⁷⁷⁷ CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 150.

También Descartes escribió sobre *Las pasiones del alma* (1649), sosteniendo que precisamente la cabeza del hombre era donde mejor podían ser estudiadas, teniendo en cuenta que dichas pasiones, un total de seis, procedían en realidad más del cerebro que del corazón, y que nuestro cuerpo era una representación a escala reducida del universo. El libro de Descartes pronto tuvo seguidores, como el escritor alemán Johannes Praetorius, autor del precepto latino *Caput ipse homo*, según el cual se podía resumir tal idea: “*la tête fait l’homme et l’énigme de l’âme s’organise selon une géographie précise: ‘L’homme réunit les qualités et les dons du monde entier: mais les dons et les dispositions de l’homme sont offerts sur son visage et sa tête, en apparence ordonnée*”⁷⁷⁸. Descartes inspiró asimismo en 1678 al pintor francés Charles Le Brun en la visualización de los tipos humanos, en un célebre tratado donde lo más llamativo era su proceso de animalización en los rasgos faciales; este texto y sus ilustraciones ejercieron una gran influencia en el siglo XIX.

Por lo tanto, al llegar a Lavater advertimos que éste no hizo más que seguir el interés que, desde siempre, había despertado el estudio del alma a través de su supuesta trasposición en el físico humano. En el caso del pensador suizo, quizás el hecho de realizar un texto acompañado de ilustraciones, ser traducido en diferentes idiomas y tener multitud de ediciones en el XIX⁷⁷⁹, le permitió tener una mayor incidencia a la vez que revitalizaba dichas creencias. Su trascendencia se manifestó en todos los ámbitos, desde el pensamiento⁷⁸⁰ hasta la literatura y el arte, pasando, evidentemente, por la ciencia.

Quizás una de sus consecuencias más curiosas fue su aplicación -o visualización, mejor dicho-, mediante el uso de la recién inventada fotografía. Como ya explicamos en su capítulo y en el apartado correspondiente, las aportaciones de Charles Bell, pero sobre todo Duchenne de Boulogne y Charles Darwin fueron fundamentales al respecto y ayudaron a visibilizar aún más las ideas fisonómicas. El primero publicó en 1862 su tratado *Mecanismo de la fisonomía humana, o Análisis electrofisiológico de la expresión de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas*, cuyo objetivo era estudiar la “*grammar and orthography of human facial expression*”⁷⁸¹: a partir de

⁷⁷⁸ Cit. en DRAGUET, M., *Knopff ou l’ambigu poétique*, Bruselas, Crédit Communal-Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, p. 124.

⁷⁷⁹ DIEGO, E. de, “Pintar al otro: retratos de lo diferente”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 258.

⁷⁸⁰ Schopenhauer también escribió sobre fisonomía en *Religión: Un diálogo y otros ensayos*. Vid. p. 213 de esta tesis.

⁷⁸¹ SOBIESZEK, R. A., *op. cit.*, p. 40.

pequeños estímulos eléctricos, las líneas del rostro entraban en movimiento y reflejaban tales pasiones (momento que era aprovechado para ser fotografiado). En contra de lo que pudiera creerse, su campo de estudio no contemplaba cuadros psiquiátricos sino el de la gente corriente, ya que deseaba llegar al mayor número posible de público, incluyendo por descontado a investigadores y artistas.

Uno de los que demostraron conocer las aportaciones de Duchenne y de la fisonomía en general fue Darwin. De hecho, él mismo confesó en su propia interpretación del tema, *La expresión de las emociones* (1873), que lo había tenido en cuenta, si bien relativizó que la mayoría de los movimientos de expresión dependieran siempre de la voluntad del sujeto, tal como sostenía aquél⁷⁸². Fuera como fuera, se valió también de un fotógrafo –en este caso, Oscar Rejlander–, con el añadido de que su autor era el descubridor de la teoría de la evolución. De la interconexión entre ambas teorías surgieron hipótesis, como la de la existencia de un antepasado común, que ayudaría a entender la semejanza entre las expresiones humanas y las de los animales⁷⁸³: “*l’identité des structures embryonnaires révèle l’identité de descendance*”⁷⁸⁴.

IV. 5. 2 La frenología, otras disciplinas fisonómicas

y las teorías de la “degeneración”

Aparte de la fisonomía, hubo otras manifestaciones paralelas que quisieron profundizar en la interrelación cuerpo y alma. Una de las más tempranas y que se especializó en aquella parte del cuerpo susceptible de tener un mayor interés en dicho estudio fue la frenología, esto es, la disciplina centrada en investigar las características del cráneo, especialmente su tamaño y el ángulo facial⁷⁸⁵, pues se vio que era el órgano más importante del alma⁷⁸⁶.

Tradicionalmente, se había considerado que el desajuste mental era provocado por una posesión diabólica o de espíritus externos al ser humano. Sin embargo, si bien ya desde la antigüedad se empezó a repudiar tal creencia y a pensar que el origen se hallaba en el interior del organismo, no fue hasta ahora, ya a finales del siglo XVIII y especialmente en el XIX, en que empezó a tomarse más en serio: así, en 1818 el

⁷⁸² *Ibidem*, p. 45.

⁷⁸³ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 73.

⁷⁸⁴ *Cit.* en CHANGEUX, J.-P., “De la science vers l’art”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 26.

⁷⁸⁵ Sobre esto último, fueron relevantes las aportaciones de Petrus Camper.

⁷⁸⁶ BOSSI, L., “L’âme électrique”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 171.

psiquiatra alemán J. C. A. Heinroth llegó a afirmar que “*ce n’est pas le corps mais l’âme elle-même qui est à l’origine directe des troubles mentaux*”⁷⁸⁷. Efectivamente, en el desarrollo del carácter y modo de ser de una persona tenía que ver el alma, que dependía finalmente y en última instancia del cerebro.

Así pues, a pesar de estas creencias previas sobre la importancia de dicho órgano, fue a principios del siglo XIX cuando finalmente se sistematizaron, gracias al estudio de Franz Gall y Johann Spurzheim: *El sistema fisonómico de los Drs. Gall y Spurzheim; fundado en el examen anatómico y fisiológico del sistema nervioso en general, y del cerebro en particular; indicando las disposiciones y manifestaciones de la mente*. Su objetivo era demostrar que las actitudes de los hombres, pero también las de los animales, se podían estudiar mediante su configuración craneal, e incluso poder localizar en zonas concretas del cerebro la explicación de diversas facultades humanas. De esta manera, desarrollaron aparatos para una buena medición de su volumen y pronto disfrutaron de gran aceptación⁷⁸⁸. Así, en 1831 se creó la Sociedad Frenológica de París, que editaba una publicación periódica, con el objetivo de divulgar sus hallazgos entre todo tipo de público, también entre artistas para que lo tuvieran en cuenta a la hora de sus creaciones, especialmente los retratistas⁷⁸⁹.

Entre los frenólogos del siglo XIX hubo algunos, como Thore⁷⁹⁰, que reclamaron ser más prácticos, dejarse de modelos del pasado y aplicarlo a la gente de su tiempo, mientras que otros, como Broca y Wernicke⁷⁹¹, desearon profundizar en el tema de las localizaciones cerebrales. Muy pronto la frenología experimentó sus propias derivas, algunas evolucionando hacia la antropología⁷⁹² o la etnografía⁷⁹³ –se pretendía estudiar así las diferencias raciales, por ejemplo–, siendo bastante generalizado el fenómeno de

⁷⁸⁷ Cit. en PORTER, R., “Machines mentales, thérapies mécaniques”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 208.

⁷⁸⁸ POGLIANO, C., “Entre forme et fonction : une nouvelle science de l’homme”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 262 y s: aquí se habla en concreto de todo el fenómeno de su difusión e incluso vulgarización, que parece fue mayor en Estados Unidos que en Europa.

⁷⁸⁹ SOREL, P., *op. cit.*, p. 266.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 267.

⁷⁹¹ CLAIR, J., “Impossible Anatomy 1895-1995. Notes on the iconography of a world of technologies”, en *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d’Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, p. 27.

⁷⁹² La Sociedad Antropológica de París fue creada precisamente por Broca en 1859. Vid. HARRINGTON, A., *op. cit.*, p. 390.

⁷⁹³ BRILLIANT, R., *op. cit.*, pp. 106-107.

contaminación con el darwinismo omnipresente, con las consiguientes conjeturas sobre la degeneración hereditaria y la transmisión de unos rasgos.

Gracias a la observación de la constitución física, trasunto de la mente y el alma, se podía llegar, pues, a diferenciar entre diferentes tipos sociales, y así hubo quien en diferentes países se dedicó a una labor taxonómica, como sucedió en Francia con Sigaud y Mac-Auliffe⁷⁹⁴, o de Albert Londe, autor de *La fotografía médica: aplicación a las ciencias médicas y fisiológicas* (1893) y quien creía que “*certain afflictions... give a sick person an entirely special physiognomy which does not strike the observer in an isolated case, but does become typical if one sees it in others afflicted with the same illness*”⁷⁹⁵, por lo que recomendaba una labor estadística. Francis Galton, darwinista social, se centró precisamente en el tema de la herencia genética y cómo se repetían ciertos rasgos entre los diferentes miembros de una misma familia. De este modo, en un sueño utópico de mejora de la raza, fue el primero en hablar de eugenesia, pero también de “*residuum*”, es decir, aquella parte de la sociedad que podía llevar a una degeneración de la misma y que había que controlar. Entre estos restos, estaban los criminales, a los que llegó a clasificar⁷⁹⁶, aunque no fue el único que los estudió por entonces.

Cesare Lombroso fue, en este sentido, quien casi se especializó en la detección del posible *homo delinquens*, esto es, el criminal, a través de unos específicos rasgos físicos, que delataban su peligrosidad instintiva, vestigio anacrónico del pasado en la “sociedad civilizada” decimonónica⁷⁹⁷. De hecho, sus teorías y diagnósticos, como *Lecciones de medicina legal* (1900)⁷⁹⁸, fueron de los más socorridos por parte de la policía, con el objetivo de controlar a una población que, en el último tercio del siglo XIX, parecía descontrolarse en una vorágine, como consecuencia del crecimiento de las metrópolis y de la violencia. No obstante, no siempre el espécimen anormal fue visto por Lombroso como algo negativo, una excepcionalidad que no contemplaba Nordau. En su obra *Genio y locura* (1864) planteó las características de ambos términos, a través de los atributos físicos y psíquicos que distinguían a sus sujetos, de modo que el primero, generalmente asimilado con el artista, podía ser algo positivo, porque podía

⁷⁹⁴ COMAR, P., “A Made-to-measure Identity”, en *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d'Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, p. 46.

⁷⁹⁵ SOBIESZEK, R. A., *op. cit.*, p. 122.

⁷⁹⁶ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, pp. 95-98.

⁷⁹⁷ STRASSER, P., *op. cit.*, p. 352.

⁷⁹⁸ ESCOHOTADO, S. (2002), *op. cit.*, p. 42.

llevar a la humanidad a un paso más allá, aunque tampoco lo confirmaba taxativamente, al verlo poseedor de un poso de demencia⁷⁹⁹.

Los métodos que Lombroso y compañía utilizaron para ese control y clasificación social se basaban, pues, en la frenología; y, de hecho, la craneometría experimentó una época de esplendor en aquellos años. Uno de los primeros sistemas prácticos para su estudio lo propuso en 1869 el antropólogo J. Lamprey en el *Diario de la Sociedad Emológica de Londres*, donde describía una antropometría fotográfica, en que el modelo, para su correcta calibración, se situaba contra una pantalla de rejilla a base de cuerdas, que recordaba a la cuadrícula empleada en época renacentista⁸⁰⁰. Ya en las dos últimas décadas del siglo XIX, como ya vimos el método definitivo lo impondría Alphonse Bertillon, también con la fotografía y con el mismo objetivo antropométrico de captar los signos más perdurables del ser humano.

Como acabamos de ver, durante todo el siglo XIX (y hasta bien entrado el siguiente), las prácticas fisonómicas y frenológicas estuvieron a la orden del día. Es el caso de la neurología, que por aquella época se concentró en la doble cuestión de la acción y el pensamiento (lengua, acciones motrices...) para ocuparse de las pasiones y emociones⁸⁰¹; o, ya más específicamente, y en el siglo XX, los estudios del médico alemán Ernst Kretschmer, centrados en la clasificación de tipos y temperamentos humanos a partir del físico, evidente en títulos como *Constitución y carácter* (1931). Por tanto, era frecuente encontrar dicha terminología en el lenguaje cotidiano, más allá de las áreas propias de la ciencia o la psicología: así, el filósofo Georg Simmel lo tuvo en cuenta cuando en 1901 publicó su *Filosofía de la mirada*⁸⁰², mientras que el escritor Robert de La Sizeranne hablaba del “*enigme*” del carácter fisonómico, y de que cada época generaba su propio “*type du siècle*”, con su físico determinado⁸⁰³.

IV. 5. 3 En el teatro de las pasiones: Charcot y la nueva psicología

Conforme fue avanzando la centuria, estas creencias que hemos ido viendo, heredadas desde la antigüedad, fueron sufriendo progresivamente un cierto descrédito

⁷⁹⁹ BOSSI, L., “Mélancolie et dégénérescence”, en CLAIR, J. (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard, 2005, pp. 402-4 y 408 ; y HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, pp. 161-162.

⁸⁰⁰ HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 91.

⁸⁰¹ HARRINGTON, A., *op. cit.*, p. 389.

⁸⁰² DRAGUET, M. (1995), *op. cit.*, p. 124.

⁸⁰³ SIZERANNE, R. de La, *Les masques et les visages à Florence et au Louvre. Portraits célèbres de la Renaissance italienne*, París, Hachette et Cie., c. 1913, pp. 3, 6 y 11.

en algunos sectores, gracias precisamente a los hallazgos y métodos que iba imponiendo la propia ciencia médica y biológica: así, a diferencia de los métodos fisonómicos rígidos de encontrar un equivalente entre cuerpo y alma, se consideró más riguroso científicamente averiguar los modos del comportamiento corporal mediante análisis de sangre o de orina⁸⁰⁴.

La segunda mitad del siglo XIX se caracterizó, pues, por ser un período de transición, marcado por la pervivencia aún de estas teorías ancestrales (si bien puestas al día) y la aparición de otras nuevas. Algo de toda esta mezcla, aunque en parte superación de los planteamientos clásicos fisonómicos y frenológicos se encuentra en lo que se vino en llamar la “nueva psicología”, aparecida hacia el último par de décadas y más interesada en la idea de que la mente no sólo recibía imágenes sino que también las creaba. Tales cuestiones podían rastrearse en los planteamientos de Charcot y sus estudios sobre la histeria y la neurastenia, o los de Hippolyte Bernheim, de la Facultad de Medicina de Nancy, mediante sus trabajos centrados en la hipnosis, en la sugestión, en las alucinaciones visuales y la imaginación mental⁸⁰⁵.

Si bien el término “histeria” existía desde hacía unos diez años antes⁸⁰⁶, fue no obstante Jean-Martin Charcot quien lo puso definitivamente de moda, sobre todo a raíz de la publicación en 1877 del primer tomo de su *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière* y de sus volúmenes sucesivos (hasta 1888, primero con la ayuda del fotógrafo Paul Régnard, y posteriormente con Albert Londe⁸⁰⁷). Charcot estudió a las pacientes femeninas de este hospital a través de los diferentes estadios de este fenómeno, valiéndose para ello del poder descriptivo de la fotografía para visualizar cómo, a través de su exacerbada gestualidad, se manifestaban ciertos desórdenes del alma. Así pues, frente a Duchenne, que se había interesado en la gente corriente, en Charcot nos encontramos con una fascinación hacia determinados desajustes mentales,

⁸⁰⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 193.

⁸⁰⁵ En 1889 tuvo lugar el *Primer Congreso Internacional de Psicología Fisiológica*, donde participaron diferentes disciplinas, incluso la vinculada con el espiritismo (no así el hipnotismo). Si bien volvieron a participar en el congreso del año siguiente en Londres, definitivamente se vetó su asistencia en el de Múnich de 1896. SOBIESZEK, R. A., *op. cit.*, pp. 75 y 86. *Vid.* también CHANGEUX, J.-P., *op. cit.*, p. 36.

⁸⁰⁶ Como queda recogido en el estudio que sobre la evolución de ciertos términos frecuentes entonces había realizado en 1863 el periodista Francisque Sarcey. *Vid.* CARROY, J., “L’hystérique, l’artiste et le savant”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 446.

⁸⁰⁷ Para más información sobre la fotografía fisonómica, nos remitimos al capítulo III de esta tesis y su apartado correspondiente.

cuya traducción corporal recordaba asombrosamente al repertorio habitual visto, por ejemplo, en los éxtasis religiosos pintados por los artistas.

Tal investigación le otorgó una inusitada popularidad a su autor⁸⁰⁸ -cuya cima alcanzó hacia 1886-, y motivó la afluencia de científicos y gente curiosa de la alta sociedad a este hospital, a fin de poder presenciar cada martes lo que él llamaba “el teatro de las pasiones”, esto es, ver a sus pacientes en plena acción histérica⁸⁰⁹. De hecho, el clima de agitación social, pero también mental de finales de siglo, motivó que los artistas se interesaran igualmente por este término y por las investigaciones de Charcot. Si bien este médico se había centrado en mujeres, reconoció que, ciertamente, había otros individuos que podían también serlo, señalando que los artistas constituían un círculo social bastante susceptible de ser analizado de este modo.

No obstante, hacia 1900, año de la publicación de *La interpretación de los sueños* de Freud –que había sido alumno suyo y al que reconoció como su gran maestro⁸¹⁰-, sus teorías empezaron a estar pasadas de moda y superadas por el psicoanálisis. Un años antes, en 1895, Freud había publicado sus *Estudios sobre la histeria*, donde aclaraba que tal fenómeno desafiaba a las teorías defendidas hasta entonces sobre la localización de nuestras reacciones en el cerebro, de modo que era la misma alma la que acababa imponiéndose por encima del cuerpo y condicionándole en sus reacciones físicas. Si bien entonces Freud comenzó a utilizar la expresión “puertas del sueño”, no fue hasta *La interpretación de los sueños*⁸¹¹ que desarrollaría dicho concepto en su totalidad y que iría mucho más allá de lo visto hasta entonces.

IV. 6 El yo escindido y encontrado:

Viena y el psicoanálisis

Como hemos ido señalando de manera repetida, el término “individuo” estuvo en entredicho durante todo el siglo XIX. Y si bien durante mucho tiempo se valoró como una categoría que se regía en relación al mundo exterior, conforme se fue

⁸⁰⁸ Un ejemplo lo podemos encontrar en el famoso cuadro *Una lección clínica en la Salpêtrière* (1887) (Musée d'Histoire de la Médecine, París), de André Brouillet.

⁸⁰⁹ SOBIESZEK, R. A., *op. cit.*, pp. 75 y 76.

⁸¹⁰ En una carta escrita en 1885, Freud llegaba a reconocer sobre Charcot: “*Aucun autre homme n'a jamais eu autant d'influence sur moi*”. SILVERMAN, D., “Sigmund Freud. Jean-Martin Charcot”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, pp. 576 y 578.

⁸¹¹ Freud no fue el único en advertir esto, pues a finales del siglo XIX y durante el primer tercio del XX, algunos investigadores empezaron a vislumbrar que en el cerebro no podían localizarse las emociones, sino más bien estados fisiológicos ya experimentados, como era el caso del dolor. *Vid.* HARRINGTON, A., *op. cit.*, p. 391; y CLAIR, J. (1995c), *op. cit.*, p. 27.

acercando el final de siglo se fue viendo que ante todo era una cuestión interior; de ahí la creciente subjetividad que impregnó las teorías de quienes se acercaron a este tema. No obstante, como muy bien diría Freud, el yo ya no era el dueño en su propia casa⁸¹². Con estas palabras, quería incidir en la crisis del sujeto experimentada entonces, cuando definitivamente se quebrantó la visión heredada por la historia del sujeto como alguien indivisible: éste se veía constituido por diferentes capas o caras que, a veces, entraban en confrontación y que, en ocasiones, nos resultaban desconocidas, estaban en constante transformación, y cuyo origen no siempre estaba al alcance de la razón. En este sentido, el desarrollo de la psicología, el interés hacia el mundo de los sueños –y del ocultismo–, el auge del irracionalismo en la filosofía de Schopenhauer o Nietzsche, o incluso el evolucionismo de Darwin, no fueron sino precedentes o elementos claves que llevaron al nacimiento del psicoanálisis en Viena.

La capital austríaca fue, efectivamente, un auténtico hervidero de filósofos, pensadores, científicos y psicólogos, que no pudieron resistirse a analizar estos temas ante el excelente caldo de cultivo que tenían frente a sí, esto es, la enrarecida y decadente sociedad del Imperio Austrohúngaro. El papel interpretado por Freud en aquella Viena es conocido y a él nos remitiremos más adelante. No obstante, al lado de su figura hubo la de otras personalidades igual de relevantes, y que se centraron en los diferentes matices que podía ofrecer el yo, gracias a sus amplios conocimientos de diferentes disciplinas como la biología, la psicología, la filosofía o el ensayo literario.

La omnipresencia de dicho tema se puede observar en la obra de pensadores como Otto Weininger, autor de *Sexo y carácter: una investigación de principios* (1903), donde afirmaba que “*el yo es el absoluto*”, “*uno y todo*”; Lou-Andreas Salomé, quien en *Reflexiones sobre el problema del amor* (1900) explicaba que el amor era como un espejo que nos reflejaba, pues en el fondo la búsqueda del otro era un deseo de encontrarse consigo mismo; o, ya posteriormente, Ludwig Wittgenstein, quien en su famoso *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) no hizo sino materializar toda una serie de teorías anteriores y recibidas –en concreto, de la época que estudiamos–, en especial la relación del yo con el mundo, deudora en parte de Schopenhauer y en la que se reconocía que el mundo lo es en tanto lo es para uno, puesto que el yo es el mundo (personal e intransferible de cada uno). De este modo, en Wittgenstein, el yo se presentaba como la condición necesaria del mundo, y el mundo como la realidad donde

⁸¹² KAHNN, L., *op. cit.*, p. 516

el yo se reencontraba consigo mismo; de ahí que el yo se definiese como microcosmos, y el ser, querer y hacer se presentasen como indisociables⁸¹³.

A pesar de este aparente triunfo del yo, sin embargo, otro de los aspectos que más llamaron la atención antes de la aparición de Freud y en los mismos años en que éste formuló sus teorías fue el de la fragmentación del sujeto, cuyo interés se acrecentó conforme se acercaba el *fin-de-siglo*. Así, en un nivel internacional podemos recordar a Le Bon o Musil; Henri Bergson, en *Materia y memoria* (1896), que incidía en una visión fluctuante de la identidad; Pierre Janet, con su lectura poliédrica y jerarquizada de la psicología humana; F. W. H. Myers, quien se refirió al concepto de *personalidad múltiple*; pero también Ribot o Mach, quienes hablaban de que la unidad del yo se daba de manera fragmentaria e intermitente, al combinarse elementos de diferente índole. Estos nombres volveremos a verlos en relación a esa disgregación de la identidad del individuo moderno, en capítulos sucesivos (VIII y X).

Hemos señalado antes que Freud contribuyó en este proceso crítico de la identidad humana, llevándolo incluso más lejos y permitiéndose algunas afirmaciones, como las que hemos ido enunciando. Como los pensadores anteriores, participó de la visión fragmentada del yo, pero quiso conocer cuál era la estructura de nuestra catadura psíquica, y las causas de nuestro comportamiento. En este sentido, fue importante superar definitivamente los planteamientos decimonónicos fundamentados en la fisonomía y acólitos, de manera que el ser humano ya no estaba predestinado a ser juzgado de una forma en concreto a partir de su físico, visto hasta entonces como el elemento determinante del alma, sino que era ésta la que se imponía en todos los niveles⁸¹⁴.

Aunque Freud reconoció siempre su deuda respecto a su maestro Charcot, así como al pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche o Dostoievsky, en 1925 no tuvo reparos en afirmar que antes de él la psicología sólo se había centrado en la parte consciente de nuestro ser. Sin embargo, no era completamente cierto lo que decía, puesto que durante todo el siglo XIX hubo una serie de precedentes importantes que ya fueron hablando del subconsciente o inconsciente⁸¹⁵.

⁸¹³ Para estos tres autores, ha sido fundamental la consulta de CASALS, J., *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 63, 66 y 85 (Weininger), 221 (Salomé) y 271-274 (Wittgenstein).

⁸¹⁴ Así lo reconoció, por ejemplo, en *Estudios sobre la Histeria* (1895). CLAIR, J. (1995c), *op. cit.*, pp. 29 y 31.

⁸¹⁵ CLAIR, J. (1995b), *op. cit.*, p. 127.

Dichos términos fueron utilizados por primera vez como voz técnica en la lengua inglesa en 1751 (con el significado de no consciente), por el jurista escocés Henry Home Kames, popularizándose poco después en la Alemania romántica. Es aquí donde quizás debemos situar su entrada en el terreno de la estética, puesto que el pintor –pero también psicólogo– Carl Gustav Carus fue el primer artista en hablar del inconsciente en 1846⁸¹⁶ en su libro *Psyche*, donde explicaba que “la llave del conocimiento de la naturaleza de la vida consciente del alma está en busca del reino del inconsciente”⁸¹⁷. Finalmente, hacia 1860 fue introducido en la lengua francesa con el significado de vida inconsciente por el escritor suizo Henri Amiel, siendo admitido en el *Dictionnaire de l’Académie française* en 1878⁸¹⁸. Cada vez, pues, era más evidente la existencia de dos partes en nuestra identidad, una de las cuales, de características desconocidas, parecía afectar en un porcentaje considerable en nuestra vida psíquica, jugando un papel tan o más importante que la razón en el día a día de las personas. Así se vio que el alma humana se componía de dos aspectos, el consciente y el inconsciente, de manera que se establecía una continua lucha entre ambas partes.

Hasta 1860, la fascinación decimonónica hacia el mundo de los sueños, considerado como simple pasatiempo, no fue estudiada en serio, gracias a los estudios pioneros de Karl Albert Scherner con *The life of the Dream* (1861)⁸¹⁹, Hervey de Saint Denis con *Les Rêves et les moyens de les diriger* (1867)⁸²⁰, o Paul Radestock con *Sleep and Dream* (1879)⁸²¹. Idéntica suerte corrieron terrenos colindantes con el mismo objetivo, el de explorar el lado oscuro de nuestra mente y su funcionamiento: así hay que entender a F. W. H. Myers, quien se centró en la escritura automática, la personalidad múltiple y la consciencia subliminal; Bernheim, quien se especializó en estudiar el mundo de la hipnosis; o Richet, en el sonambulismo⁸²².

De este modo, el vocablo subconsciente comenzó a ser cada vez más usual y aparecer en ensayos que influyeron en el mismo Freud. En 1869, Eduard von Hartmann publicaba los tres volúmenes de su *Filosofía del inconsciente*, considerado

⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 128.

⁸¹⁷ CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 93.

⁸¹⁸ Agradecemos a Tània Alba estas apreciaciones sobre la evolución del término “inconsciente” en la era moderna.

⁸¹⁹ FACOS, M., *op. cit.*, p. 18.

⁸²⁰ CLAIR, J. (1995b), *op. cit.*, p. 131.

⁸²¹ *Vid.* FACOS, M., p. 232, nota nº 11.

⁸²² CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 95.

tradicionalmente como el precedente más importante de Freud⁸²³ y que alcanzó una gran popularidad en la década de 1880. Probablemente, y en sintonía con el interés de la época, en 1899 Pierre Janet publicaba *El automatismo psicológico*, que se centraba en los recovecos de la mente humana, distinguiendo también entre consciencia y subconsciente⁸²⁴; es obvio que, como mínimo, Freud debiera de conocer ambos estudios.

Así pues, vemos que el subconsciente era un tema que despertó atracción a finales del siglo XIX, una atracción en la que habría que situar al mismo Freud, llevándolo a su máximo rigor científico, de modo que superó todos los estudios anteriores a causa de la sistematización y profundización de sus teorías. Para empezar, en 1895 reemplazó definitivamente el término subconsciente por el de inconsciente - para evitar equívocos-, y al año siguiente empleó por primera vez la expresión “psicoanálisis”.

Como es bien sabido, Freud dividía el funcionamiento psíquico en tres instancias, no completamente separadas entre ellas: el “yo” consciente, el “ello” inconsciente y el “superyo”, o el ideal del yo según las reglas sociales apprehendidas. Precisamente, en la parte del inconsciente, al tratarse de nuestra zona más oscura y en sombras, es donde se hallaría nuestra cara psíquica más monstruosa e irracional, lo que llevó a Freud a asociarla con una categoría estética recién formulada por él mismo, lo siniestro.

Además de esta estructuración, el psicoanálisis se caracterizó igualmente en indagar en los orígenes del comportamiento humano⁸²⁵. Para ello, tanto el mundo de la infancia, las conductas sociales o la religión, como el mundo de los sueños, el sexo o la muerte podían ser las causas fundamentales, al obedecer a las inquietudes más íntimas del ser humano o ser aquellos factores que incidían directamente sobre nuestra psique. Efectivamente, la pareja *eros-thánatos* así como el trío sueños-deseos-represión fueron planteamientos habituales dentro de las teorías freudianas.

Dicho pensamiento ofrecía un panorama rico en posibilidades para explorar entre los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX. No obstante, y de la misma manera que antes hemos visto que Freud no fue el primero en intuir la existencia

⁸²³ SOBIESZEK, R. A., *op. cit.*, p. 44.

⁸²⁴ CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 96.

⁸²⁵ J. CLAIR sugiere que en el psicoanálisis es el origen y no el final la gran preocupación de la existencia, dando pie a una estética que califica de “*ars nascendi*”. Vid. CLAIR, J., “Une modernité sceptique”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, p. 54.

de una cara inconsciente en nuestra identidad, ya durante esta centuria observamos que muchos artistas se habían dejado seducir por el lado irracional de la existencia, visto como un manantial de ideas para la creatividad. En el período finisecular, finalmente se produjo la eclosión de su cultivo, en lo que el ensayista Hermann Bahr calificó de “*Romanticismo de los nervios*”⁸²⁶ -y que podría ser otro término posible para referirse al Simbolismo-, haciendo uso del léxico en auge y en paralelo a las nuevas teorías psicológicas y psicoanalíticas. Así, si por un lado encontramos que gran parte de los pensadores de la época vieron en el arte una válvula de escape a la mediocridad de sus vidas, también es cierto que por otro lo valoraron como el accionador de nuestros instintos, dando lugar a una postura bipolar entre la atracción por su belleza y el horror por su carga irracional, completamente inseparables⁸²⁷: frente a esta nueva situación, el poeta y el artista eran vistos como los médiums para desentrañar el nuevo yo⁸²⁸.

De este modo, la literatura y el arte de la época quisieron mostrar ese interés hacia el yo asediado y escindido, y así lo podemos percibir precisamente en el área austríaca finisecular: recordemos novelas como *Mademoiselle Else* de Arthur Schnitzler⁸²⁹, o *La otra parte*, del también pintor Alfred Kubin, esta última ambientada en Perla, “*el reino de los sueños*”, y donde su dueño y señor, Klaus Patera, borraba la identidad de todo aquel que entraba en su mundo⁸³⁰. En el fondo, todo obedecía a que podíamos ser unos auténticos desconocidos para nosotros mismos, convertida nuestra mente en una especie de *Tierra extranjera*, título de otra novela de Arthur Schnitzler⁸³¹ que abordaba precisamente estos temas.

El acceso a esta otra dimensión irracional no siempre resultaba fácil a través de los sueños, por lo que en ocasiones se recurrió a la hipnosis o si no, a la inducción a paraísos artificiales mediante el opio, el láudano, la morfina o la absenta. De este modo, tanto el mundo onírico, como el de temas tabús como el sexo, comenzaron a ser cada más frecuentes. En este sentido, sus protagonistas, la sociedad austríaca finisecular, atrajo la mirada de los artistas, puesto que era a través de estas personas donde tenía lugar esta batalla de deseos y represiones, o incluso de ciertos desórdenes mentales, que

⁸²⁶ SEGADE, M., *op. cit.*, p. 51.

⁸²⁷ SCHORSKE, C. E., *op. cit.*, pp. 30, 31 y 40.

⁸²⁸ KOBRY, Y., “Ernst Mach et le ‘moi insaisissable’”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L’Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, p. 127.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 127.

⁸³⁰ CASALS, J., “Egon Schiele o el mirall trencat de Narcís”, en *D’Art*, nº 16, marzo 1990, p. 110.

⁸³¹ BETTELHEIM, B., “La Vienne de Freud”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L’Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, p. 38.

destruían ciertas estructuras inhibitoras de la personalidad y, por tanto, favorecían la aparición de fuerzas ocultas. De ahí que el retrato gozara de una auténtica edad de oro en la Viena del 1900⁸³² (Klimt), pero también en la variante del autorretrato (Schiele), al sentirse el artista identificado con muchas de las nuevas teorías y malestares de la época, en concreto con aspectos de la figura del esquizofrénico o del enfermo mental⁸³³.

En alguna que otra ocasión se ha remarcado la simbiosis especial que existió entre el psicoanálisis y el arte vienés de la época, trazándose paralelismos entre Freud y Klimt⁸³⁴ por un mismo campo de intereses; incluso algún historiador, como José Pierre, ha afirmado que la nueva disciplina freudiana procedería del Simbolismo⁸³⁵. Fuera cierto o no, lo que sí es verdad es que Freud mostró un gran interés en el arte, quien lo utilizó en más de una ocasión para demostrar o aplicar sus ideas, tales como en el uso de símbolos o metáforas, o escribiendo libros como *El artista* (1905), donde se hablaba del concepto de “identificación”, del que ya hablamos en el primer capítulo y al que continuamente nos referiremos a lo largo de esta tesis⁸³⁶. Del mismo modo, los pintores vieneses de la *Secession* tuvieron en cuenta las teorías de Freud y de otros pensadores coetáneos como Mach⁸³⁷, a la hora de elaborar un estilo propio y crear sus obras.

Un mismo tipo de preocupaciones o ecos sobre la crisis del sujeto, el inconsciente o incluso del psicoanálisis lo podríamos observar en la Cataluña modernista, para lo cual nos remitimos al último epígrafe del siguiente capítulo.

⁸³² De hecho, se ha llegado a afirmar que no siempre se valoró en su justa medida, pues "*early Viennese psychoanalysis did not undertake the full account of the modern subject that could be found in contemporary Viennese portraiture*". SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 16.

⁸³³ Un libro que profundiza precisamente en esta brecha interdisciplinar, entre arte y enfermedad mental en la Viena finisecular es *Madness and Modernity: Mental Illness and the Visual Arts in Vienna 1900*, Farnham, Lund Humphries, 2009.

⁸³⁴ SCHORSKE, C. E., *op. cit.*, p. 215.

⁸³⁵ "*Je vais peut-être surprendre le lecteur en affirmant que la Psychanalyse procède elle aussi du Symbolisme*". PIERRE, J. (1991), *op. cit.*, p. 367.

⁸³⁶ SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 59.

⁸³⁷ Se ha sugerido que la técnica vibrante de Klimt, con su interrelación continua entre figura y objetos/fondo, se debiera a la influencia de Ernst Mach. KOBRY, Y., *op. cit.*, p. 126.

CAPÍTULO V

EL (AUTO) RETRATO EN EL SIGLO XIX Y EL SIMBOLISMO, ENTRE LA MENTE Y EL ALMA

En una sociedad como la decimonónica, marcada por el advenimiento del individuo moderno y sus tribulaciones más íntimas, no sólo su reflejo se dio en campos tan diversos como el pensamiento, la ciencia o incluso la religión, sino que el arte se sintió igualmente seducido por la parte más interior de estas personas. En este sentido, el retrato cobró nuevos rumbos desde la segunda mitad del siglo XIX, atraído por el mundo de la mente, en paralelo al desarrollo de las nuevas teorías de la psicología, convertida desde entonces en una de las asignaturas pendientes por acatar en este género. El momento clave se produjo definitivamente con el Simbolismo, al ser lo anímico un tema afín a la subjetividad e idealismo que defendía dicho movimiento y, en consecuencia, encajar perfectamente con lo que se quería profundizar en este género. Al respecto, el subtema del autorretrato resultó ser el mejor candidato para convertirlo en campo de experimentaciones, de acuerdo también con el individualismo del movimiento y la alta consideración hacia el artista.

El objetivo de este capítulo, por lo tanto, es demostrar su importancia en las preocupaciones no sólo de este movimiento, sino ya más específicamente en el campo del (auto) retrato, y cómo ello obligó a sus pintores a tener que encontrar nuevos modos de representación estéticos.

V. 1 El retrato psicológico: una conquista del siglo XIX

V. 1. 1 Precedentes: una asignatura pendiente, la psicologización del retrato

Además de ser uno de los géneros más antiguos, como ya vimos en el primer capítulo los usos que ha tenido el retrato en su historia han sido de lo más variados. Si en el antiguo Egipto se le atribuía un origen divino y estaba reservado a los faraones, su

adscripción a las clases dirigentes, con una función clara jerárquica, representativa y de poder se mantuvo durante muchos siglos, de modo que se primaba la captación del físico de una persona determinada con una finalidad pura de reconocimiento, así como para perpetuar su imagen.

Si bien dichos objetivos fueron los que prevalecieron en la época moderna, es cierto que a partir del Renacimiento, con el humanismo floreciente, advertimos unos ligeros cambios. Entre ellos, uno de los más importantes fue una mayor laxitud en los posibles modelos a retratar y, de este modo, los mismos artistas empezaron a representarse, aunque al principio tímidamente porque no les era reservado. Por otro lado, y como ya distinguimos al comienzo de esta tesis, en la Italia de la época comenzó a diferenciarse entre una imitación exterior de otra de tipo más intelectual. De hecho, en el caso de los reyes se pedía, por ejemplo, que con su retrato no sólo pudiera llevarse a cabo un proceso de identificación, sino que también ejerciera de ejemplo moral entre los súbditos. De este modo, poco a poco se vio que el retrato ofrecía una mayor problemática de la que se había creído, puesto que no sólo era una cuestión de mimesis de lo que se veía desde fuera, sino de algo más interno que requería ser igualmente representado, como parte inseparable de la persona y que la definía.

A lo largo de la edad moderna se empezó a tener conciencia, por lo tanto, del peso del carácter a la hora de retratar a alguien, si bien hay que considerar dicho período como de transición y, por lo tanto, con sus contradicciones. El historiador Schneider, por ejemplo, bautiza a Lorenzo Lotto como padre del retrato psicológico del Renacimiento, por encima incluso de Veronés o de Tiziano; pero a continuación matiza dicha categoría al decir que por psicológico, más que de estados de ánimo, se refiere a la intención del artista de dotar de un aura de misterio a su modelo, y no como lo entenderíamos hoy en día⁸³⁸.

A partir del siglo XVII, la noción de identidad del yo empezó a ser explorada a nivel filosófico, en un claro precedente de cómo se vería la personalidad en la actualidad⁸³⁹. Pero no siempre se trataba de una tarea fácil, puesto que como dijo Montaigne⁸⁴⁰ primero y un par de siglos después Rousseau⁸⁴¹, el hombre estaba en

⁸³⁸ Por este motivo en sus retratos es frecuente la presencia de cortinas o velos, como símbolos de aquello oculto en el ser humano, como si Lorenzo Lotto intuyese que el retrato debiera representar no sólo el físico de sus modelos, sino algo más inexplicable. *Vid.* SCHNEIDER, N., *op. cit.*, p. 67.

⁸³⁹ WEST, S. (2004), *op. cit.* p. 29.

⁸⁴⁰ “*Anyone who turns his prime attention onto himself will hardly ever find himself in the same state twice*”. *Cit.* en APPIGNANESI, L., *op. cit.*, p. 39.

⁸⁴¹ SORLIN, P., *op. cit.*, 2000, p. 32.

perpetuo cambio. Es cierto que una consecuencia en arte fue la *teoria degli affetti*⁸⁴², con el estudio de las expresiones como trasunto de las mutables pasiones humanas. Con todo, resultaba insuficiente, en una era en que la mayoría de retratos seguían asociándose a la idea de vanidad, poder y representación; de ahí que la labor de Rembrandt, como se ha acostumbrado a destacar, brille aún más, al haber sabido ir más allá de sus contemporáneos en ahondar en el ser humano e intentar plasmar la vida interior de sus modelos.

Algunos tratadistas y pensadores empezaron a entrever las posibilidades que ofrecía este género y que, sin embargo, aparecían limitadas. Como ya indicamos, el español Francisco Martínez exigía que un retrato debiera tener “*aire y temperamento*”⁸⁴³, mientras que otros fueron más críticos, situación que se fue acentuando con el paso del tiempo. Así, un siglo más tarde Rousseau recriminó al retrato su ambigüedad falaz, al hacernos creer que lo que vemos es lo que hay, cuando en el día a día sucede que, al conocer a una persona, ese alguien es algo más que su apariencia externa⁸⁴⁴. En consecuencia, la función del retrato era intentar captar también aquello no material, aunque como advirtió Diderot no era suficiente con una expresión cualquiera, propia de un momento fugaz, sino aquella que definiera del mejor modo el carácter de su modelo⁸⁴⁵. Si antes ya vimos el desarrollo de la teoría de las pasiones humanas, en esta centuria experimentó un nuevo impulso con el tratado de fisonomía de Lavater, quien intentó trazar un paralelismo entre nuestras facciones y expresiones y los movimientos del alma.

Es sintomático que se haya considerado a Goya como el fundador del retrato psicológico moderno, al haber sido el pintor que encarnó la transición hacia la edad contemporánea, no sólo por la época histórica que le tocó vivir, sino porque en su obra fue capaz de presentir cuáles serían las inquietudes del nuevo hombre. Si bien algunos pintores incluso después de la Revolución Francesa perpetuaron el retrato a la manera del Antiguo Régimen, como bastión de poder y jerarquía social, con la importancia de

⁸⁴² Término, por otra parte, más ligado al mundo de la música que al de las artes plásticas.

⁸⁴³ Vid. p. 61 y nota nº 35 de esta tesis.

⁸⁴⁴ “*Ce qui se voit n’est que la moindre partie de ce qui est. / Comment nous ferait-on connaître ce modèle intérieur que celui qui le peint dans un autre ne saurait voir et que celui qui le voit en lui-même ne peut montrer?*”. Cit. en SORLIN, P., *op. cit.*, p. 25.

⁸⁴⁵ “*Un retrato puede tener un aspecto triste, sombrío, melancólico, sereno, porque esos estados son permanentes; pero un retrato que se ríe, carece de nobleza y de carácter, y muchas veces hasta de verdad, de donde resulta que es una tontería*”. Vid. AVILÉS, Á., *op. cit.*, pp. 18-19.

la transcripción minuciosa del físico⁸⁴⁶, es cierto que con el Romanticismo éste definitivamente descendió de su pedestal para penetrar en sus modelos, acercarse a ellos y escuchar cuáles eran sus pensamientos, sueños y temores.

Como primer movimiento cultural de la era contemporánea, a través de sus diferentes manifestaciones estéticas podemos apreciar los cambios acaecidos en el seno social y de los que ya hablamos en el capítulo anterior. En el caso del retrato, observamos que a partir de entonces el artista se enfrentó de una forma diferente a este género, de acuerdo con la aparición del hombre postrevolucionario y con el inaugurado culto al individuo⁸⁴⁷. El sujeto cobraba conciencia de su libertad, superando la vieja concepción metafísica por la que estaba predeterminado a seguir una vida prefijada, según unos designios divinos⁸⁴⁸.

La subjetividad se convirtió, pues, en el nuevo vehículo rector para muchos artistas, que quisieron realizar obras plenamente personales, que respondieran a sus estados de ánimo y no a los de unas clases sociales dirigentes. Si en un plano general se observa una mayor presencia de rasgos (auto) biográficos en sus creaciones, por otro lado hubo igualmente un mayor interés en conocer aquello que distinguía a una persona de las otras –incluidos ellos mismos, más allá de su faceta de pintores–, siempre desde el punto de vista de la intuición subjetiva⁸⁴⁹. Incluso sus imperfecciones eran vistas como algo valioso, como algo que los distinguía y los hacía más humanos⁸⁵⁰. Así, a pesar de la persistencia de las funciones tradicionales ligadas con el poder, la representatividad o la inmortalidad, se produjo una apertura a nuevas perspectivas, pasando de ser instrumento de jerarquía social a herramienta de la existencia subjetiva. El individuo era prioritario por encima de su clase social, de modo que en el Romanticismo asistimos a una democratización del género, dando lugar a una visibilidad de sectores sociales anteriormente casi excluidos, como antihéroes o perdedores, gente pobre o de extracción social humilde, así como afectados por desequilibrios mentales, que

⁸⁴⁶ Se ha insinuado que Ingres sería el último representante de este modo de ver el retrato, con los peligros que conlleva este tipo de categorizaciones. Si bien en términos generales podría ser cierto, igualmente en este pintor observamos retratos de gran captación psicológica, como el famoso de *Monsieur Bertin* (1832) (Musée du Louvre, París). McPHERSON, H., *op. cit.*, p. 3.

⁸⁴⁷ A nivel literario, el éxito de las biografías y el cultivo de los diarios son manifestaciones evidentes de esta nueva situación.

⁸⁴⁸ ESCOHOTADO, S. (2002), *op. cit.*, p. 106.

⁸⁴⁹ Nietzsche hablará poco después del sujeto como interpretación. *Vid.* MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 255.

⁸⁵⁰ Esta visión “más humana” del retrato es la que defendía Ruskin, si bien bajo una interpretación religiosa en que las imperfecciones eran vistas como señales del castigo divino. *Vid.* RIEDE, D. G., *op. cit.*, p. 66.

despertaron un gran interés entre los artistas. Toda la sociedad variopinta de la primera mitad del siglo XIX se consideraba por igual digna de interés y de ser retratada.

El acercamiento que hicieron los pintores de entonces fue, ante todo, con el deseo de captar su mirada interior (“*Es dentro de sí mismo donde hay que mirar lo de fuera*”, como exclamara Victor Hugo⁸⁵¹), en un intento de ir más allá de la materialidad del físico y traducir así lo inefable en términos pictóricos⁸⁵². El resultado fue la aparición de un retrato más sentimental e intimista, idealista y soñador, en el que la mirada del sujeto aparecía vaga o introspectiva, como si así nos hablara de una nueva aproximación al género pero a la vez, al ser humano: con el Romanticismo se abría la senda para trascender el físico e incluso la mimesis, vista casi como un impedimento, puesto que plasmar sólo el parecido designaba una carencia y resultaba insuficiente para poder definir el retrato en toda su amplitud⁸⁵³.

La superación de las funciones clásicas del retrato a través de una vía introspectiva, a pesar de las dificultades que ello representaba –Novalis llegó a exclamar que “*el yo tiene una fuerza de jeroglífico*”⁸⁵⁴–, motivó que empezara a darse más importancia a la captación del alma en el retrato. Hubo quien como Hegel reclamó que un buen retrato debiera poseer ambas cosas, cuerpo y alma, siendo el primero una manifestación externa de lo segundo, de modo que las facciones del rostro habían sido labradas con el tiempo y la manera de ser de cada uno⁸⁵⁵. En el Salón de 1859, Baudelaire sopesó la sutileza del género, puesto que en él el pintor debía representar aquello oculto, lo interno, a partir de los elementos de fuera⁸⁵⁶. De ahí que la fisonomía de Lavater fuera apreciada por muchos artistas –de hecho, su autor escribió este tratado pensando en que podría ser de utilidad para este colectivo, como ya hemos indicado–, puesto que podría proporcionar pistas de cómo acometer dicho fin. No obstante, si en este período prevaleció la exposición de los sentimientos y anhelos del individuo, e

⁸⁵¹ Cit. en ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 395.

⁸⁵² “*Friedrich trataba de plasmar en sus cuadros pensamientos y emociones que era incapaz de expresar con palabras*”. HONOUR, H., *op. cit.*, p. 79.

⁸⁵³ BONAFIX, P. (dir.), *op. cit.*, p. 26.

⁸⁵⁴ Cit. en SEGADE, M., *op. cit.*, p. 30.

⁸⁵⁵ DELGADO, Á.-LAFUENTE, E., *El retrato como aventura polémica*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974, p. 49.

⁸⁵⁶ “*El retrato, un género en apariencia muy modesto, exige una inteligencia enorme. Ciertamente es necesario que la obediencia del artista sea grande, pero no menor debe ser su intuición. Cuando me encuentro delante de un buen retrato, reconstruyo en un momento todo el trabajo del pintor, que ha tenido que ver antes que nada aquello que se dejaba ver, pero intuyendo, además, aquello que se ocultaba*”. Vid. BONET, V. E., *op. cit.*, p. 105.

incluso algo de su forma de ser, apreciamos igualmente un incipiente deseo de mostrar su cara oculta y más inconsciente.

Con el Romanticismo, por lo tanto, se produjo una alteración en los intereses tradicionales del retrato, con una mayor atención hacia los aspectos subjetivos, de modo que el género experimentó un cambio de rumbo en sintonía con la nueva sociedad surgida en el siglo XIX.

V. 1. 2 La psicología en el retrato del Realismo

Si en un primer momento la subjetividad se canalizó a través del sentimiento, en la segunda mitad, y con la aparición del Realismo, la exploración del espíritu se atuvo a las leyes de la ciencia. De este modo, por un lado se siguieron teniendo en cuenta las teorías de la fisonomía y de la frenología, mediante las cuales se podía inferir el modo de ser de una persona a través de sus rasgos físicos. Casi se consideró condición indispensable que un buen retratista supiera tanto de anatomía como de la vida y del ser humano, ya que su reflejo quedaría registrado en la obra creada; así lo exigía Ángel Avilés en la conferencia que pronunció en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1880. Ejemplos de su influencia se pueden observar en el florecimiento de la caricatura, así como en la producción de artistas apasionados por la fisonomía como Courbet⁸⁵⁷ o Daumier⁸⁵⁸, este último precisamente un gran caricaturista.

Sin embargo, progresivamente, y aferrándose al pensamiento positivista, el desarrollo de nuevas ciencias como la sociología, la antropología, la psicología y, finalmente, el psicoanálisis, permitió a los artistas seguir explorando de un modo más serio el retrato por estos derroteros. Ello posibilitó la instauración, desarrollo y consolidación del retrato psicológico moderno, frecuentemente identificado con el retrato realista y que dio pie a una revitalización del género. En una era de culto al individuo pero así mismo de la multitud, el retrato podía ser un vehículo perfecto para la construcción de la propia identidad por encima de las masas, gracias a una labor de caracterización que iba más allá del físico; de ahí la proliferación de obras pertenecientes a este género.

En efecto, la atracción hacia el mundo de la mente se vivió de un modo intenso en esta segunda mitad del siglo XIX, como ya indicamos anteriormente. Este proceso de “psicologización” de la cultura motivó incluso la aparición de una modalidad nueva en

⁸⁵⁷ REYERO, C., *Gustave Courbet*, Madrid, Historia16, 1993, p. 42.

⁸⁵⁸ BRILLIANT, R., *op. cit.*, p. 61.

arte, que causó sensación especialmente en Inglaterra, conocida como *problem paintings* –y de la que ya hablamos en el primer capítulo-, donde se jugaba con los vacíos iconográficos de un cuadro casi siempre de género a través de un título ambiguo o confuso, dando pie a disparidad de interpretaciones según la subjetividad del espectador. A veces, algunos retratos se contaminaron de esta moda e incorporaron elementos procedentes de esta pintura de género, otorgando una narratividad y problemática psicológicas, no tan presentes hasta entonces en obras de esta temática. La literatura también reflejó la fascinación por el mundo de la mente con la llamada novela psicológica, en la que “*los sucesos exteriores se toman en consideración sólo en cuanto provocan reacciones espirituales*”⁸⁵⁹.

Pero, ¿cuáles eran los medios pictóricos mediante los cuales el retratista del Realismo podía mostrar la vida interior de sus modelos? Al seguir las directrices de la fisonomía, la captación de los matices del cuerpo humano resultaba indispensable, visto ya como medio. De este modo, se oponían al incipiente rechazo hacia la mimesis por parte de los románticos, ya que para ellos no era un obstáculo para llegar al interior, sino más bien un reflejo necesario y útil: así, el exterior y su reproducción fidedigna no eran considerados enemigos, sino más bien aliados. Para ello, se enfatizó el poder de observación, y más que nunca se prestó atención a la gestualidad y expresividad del modelo, en apesara aquel momento único en que se condensara su carácter. En este sentido, la fotografía se convirtió en un perfecto aliado⁸⁶⁰. Es verdad que si bien por un lado permitió la transcripción minuciosa de todos los detalles y texturas de tejidos, complementos e incluso de la piel de los retratados, por otro lado, gracias a su capacidad de congelar el tiempo, engrandeció la visión inédita de una corporalidad inconsciente, tema sobre el que ya incidimos en el capítulo dedicado a la fotografía.

Así mismo, la ambientación resultaba indispensable en relación a las teorías de Taine sobre la influencia del medio, lo que en paralelo posibilitó también una especie de retrato antropológico o etnográfico, cuando se debía acometer el de una persona perteneciente a una cultura opuesta a la occidental: de este modo, al primar todos los accesorios y ambientación, paradójicamente el resultado no solía superar la recreación

⁸⁵⁹ ESCOHOTADO, S. (2002), *op. cit.*, p. 148.

⁸⁶⁰ Se ha señalado la coincidencia de la aparición de la fotografía con el desarrollo y nacimiento de la psicología y del psicoanálisis. APRAXINE, P., “Turn of the Century: Chrysalis of the Modern”, en *The Waking Dream. Photography's First Century. Selections from the Gilman Paper Company Collection*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 176.

de un personaje o estereotipo, sin alcanzar la de un individuo⁸⁶¹. Posteriormente, el Impresionismo, como movimiento sucesorio del Realismo, iría más lejos en los valores atmosféricos, de manera que se impusieron los valores formales y ambientales por encima del individuo, con lo que éste prácticamente pasaba a un segundo plano, desapercibido y engullido por la multitud: eso es fácilmente perceptible en sus cuadros de la vida moderna donde, a pesar de poder reconocer a los modelos, el componente retratístico pasaba a un segundo plano a favor del *tranche de vie*.

En el Realismo, si bien el retrato se diferenció del de la época romántica al intentar ofrecer una visión más consistente o reveladora del carácter del modelo -frente a una idealización o recreación de un estado de ánimo-, no llegó a profundizar en el mundo del inconsciente o de los sueños o, al menos, no lo convirtió en su objetivo primordial. A partir de la década de 1840, es cierto que empezó a despertarse un interés hacia estos temas, por escritores como Baudelaire, Gautier o Gérard de Nerval; incluso el máximo representante del Realismo en pintura, Courbet, no pudo resistirse por las zonas más oscuras de nuestra mente y alma que, sin embargo, no acabó de materializarse en el terreno del retrato⁸⁶². Sólo el tiempo fue el que llevó lentamente a los artistas a interesarse cada vez más por lo más ignoto de la mente, pero también por estados emocionales o mentales extremos como el dolor, la enfermedad o la locura⁸⁶³- con sus consecuencias-, y reflejarlo en el retrato.

Primero lo experimentaron a través de sí mismos, con el deseo de recrearse desde otro punto de vista y para el autoconocimiento, a veces con fines terapéuticos, de forma que la repetición de la propia imagen se convirtió en el reflejo de la forma cambiante del ser. Sin embargo, incluso desde los almohadones propios del retrato elegante de sociedad advertimos la necesidad por sus autores de mostrar su entramado, las arenas movedizas del alma, en relación a las teorías sobre el inconsciente que pronto se materializaron en el psicoanálisis: es así como debería interpretarse los retratos del austríaco Anton Romako⁸⁶⁴ y ocasionalmente los de Sargent, tildados por su coetáneo

⁸⁶¹ BRILLIANT, R., *op. cit.*, pp. 106-107.

⁸⁶² Un interesante artículo que aborda dicho tema es el de SHEON, A., "Courbet, le réalisme français et la découverte de l'inconscient", en CLAIR, J. (dir.), *L'âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 280-299.

⁸⁶³ A la vez que comenzaban a diagnosticarse toda una serie de nuevas enfermedades mentales, apareció la clínica. ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 269.

⁸⁶⁴ Esto le valió en su época el sobrenombre de "*el hombre enfermo del arte*", justificable por el trágico devenir vital y familiar de este pintor (enfermedades mentales, suicidios de sus hijas, etc.), lo que motiva que sus pinturas desprendan un aire inquietante y extraño, lejos de las efigies más estándares de la época. ROSENBLUM, R.-JANSON, H. W., *op. cit.*, pp. 459-461.

Charles Caffin como “*the product of an age of nerves*”, siendo “*an equivalent restlessness of manner, a highly strung intention, almost a stringiness of nervous expression*”⁸⁶⁵.

Con el Simbolismo, aunque las herramientas empleadas por los pintores prácticamente fueron las mismas, la balanza entre cuerpo y alma se descompensó a favor de la segunda, de modo que el factor mimético –tan importante para el detallismo realista- en general fue abandonado o no tan valorado al dar prioridad a las formas que generaba nuestra mente; así pues, a pesar de unos intereses similares respecto al estudio psicológico, la manera de enfrentarse a ello difería entre ambos movimientos.

En conclusión, la crisis del sujeto en el siglo XIX conllevó a una crisis del retrato, frente a los modos en que había sido representado anteriormente. Gabriel d’Annunzio, cuya vida abrazó todo este período finisecular de la *Belle Époque*, vivió en sus propias carnes la evolución del pensamiento en su época, desde la fe ciega en la ciencia y en la realidad, hasta el peso de las incertezas ya en los últimos años de la centuria⁸⁶⁶. Además de esta crisis, junto a los cambios sociales respecto a la autonomía del artista o de patronazgo, habría que añadir la aparición de la fotografía, lo que llevó a un replanteamiento del género más allá del factor descriptivo, aún presente en el Realismo. Como hemos visto, la vía subjetiva de la introspección fue una de las alternativas que más fuerza cobraron a lo largo de esta centuria, afianzándose progresivamente respecto al tradicional pilar mimético⁸⁶⁷: si al principio el artista se guió por su intuición y el sentimiento, poco a poco éste fue dando paso al interés por captar algo más definitorio como el carácter recurriendo a la ciencia, hasta llegar al Simbolismo y sus búsquedas de la parte más íntima y reveladora de nuestra alma.

V. 2 *Psique y anima en el Simbolismo*

V. 2. 1 *Hacia una mirada introspectiva y subjetiva en el fin-de-siglo*

La evolución del retrato decimonónico hacia una mayor introspección y subjetividad coincidió con el del propio devenir del arte en dicha centuria, y con la

⁸⁶⁵ Cit. en HILLS, P., *Turn-of-the-Century America*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1977, p. 73.

⁸⁶⁶ Un artículo que insinúa levemente esa evolución de la mentalidad, desde los felices años del positivismo hasta los de su cuestionamiento, y su reflejo en el retrato de la época, del Realismo hasta el Simbolismo, es el de SBORGI, F., “La Belle Époque e il ritratto. Il transitorio, l’inquietudine, il dubbio”, en CAGIANELLI, F.-MATTEONI, D. (dirs.), *La Belle Époque. Arte in Italia 1880-1915*, Rovigo-Milán, Palazzo Roverella-Silvana Editoriale, 2008, pp. 20-27.

⁸⁶⁷ Ya hemos hablado en alguna que otra ocasión de esta crisis, ya señalada por McPHERSON, H., *op. cit.*, pp. 8-9.

eclosión del Simbolismo al final de la misma. Durante la segunda mitad se había generado un debate en los ambientes culturales respecto a cuál había de ser el interés de los artistas, si en seguir mostrando la realidad exterior como siempre se había conocido, o dar preferencia a una realidad interior, desconocida e invisible, que comenzaba a desvelarse gracias a la ciencia. Los movimientos anteriores al Simbolismo, esto es, el Realismo e Impresionismo, se habían caracterizado por intentar plasmar aquello que tenían ante los ojos, de una forma mimética o ya bien sensorial; pero a finales del siglo XIX observamos que un gran nombre de artistas intentó ir más allá del reino de la razón⁸⁶⁸.

Hegel ya había sostenido en época romántica que todo arte es pensamiento⁸⁶⁹, enfrentándose a los dogmas unidireccionales de la Academia y abogando por una interpretación personal del mismo; una declaración que, ahora en el período finisecular, se hizo realidad, tal y como pronosticó Schopenhauer, al reconocer que había tantos mundos como hombres, en tanto que cada mundo era una interpretación única de cada uno de nosotros. A partir de ahí, historiadores como Delevoy han descrito el arte simbolista como un “*an archipelago of lonely islands*”⁸⁷⁰, en referencia a la individualidad y singularidad como rasgos distintivos de sus intérpretes. Esta concepción subjetiva del arte llegó a ser casi la preeminente en torno al 1900, si obedecemos a la crítica de otros autores como Nietzsche, quien equiparaba creatividad a ebriedad, o Tolstoi, quien lo llevaba al terreno de los sentimientos⁸⁷¹.

Teóricos, escritores y artistas consideraron que la clave para acercarse a la verdad no descansaba ni en el uso de la razón ni en la realidad superficial externa, cuestiones que dejaron de hallarse entre su rango de intereses o, a lo sumo, quedaron reducidas (al menos esta última) a simple excusa para adentrarse y poder descifrar así este mundo de signos, como insinuara el escritor Marcel Schwob⁸⁷². Se producía el

⁸⁶⁸ Redon, por ejemplo, había dicho que el Impresionismo “*no tenía unas aspiraciones demasiado elevadas*”. JUMEAU-LAFOND, J.-D., “Los Pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia al final de siglo”, en *Los Pintores del Alma. El Simbolismo idealista en Francia*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, p. 18.

⁸⁶⁹ “*Todo está en el pensamiento y el pensamiento es todo, pero el todo en su forma perfecta y en su unidad absoluta*”. PIERRE, J., “El Simbolismo: el espíritu y la letra”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 21.

⁸⁷⁰ Cit. en LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 21.

⁸⁷¹ GOMBRICH, E., “Les théories esthétiques de Sigmund Freud”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, p. 357.

⁸⁷² Así lo expresaba en *El rey de la máscara de oro* (1892): “*Sachez que tout en ce monde n'est que signes, et signes de signes*”. Cit. en RAPETTI, R., *Le Symbolisme*, París, Flammarion, 2005, p. 100.

paso, pues, del sensorialismo del Impresionismo al ideísmo que comportó el Simbolismo, como identificara el poeta y crítico Albert Aurier⁸⁷³.

La consideración neoplatónica de la existencia de dos realidades, una ideal y otra material, y la tensión entre ambas, es la que llevó también a teóricos como Gustave Kahn a distinguir entre lo objetivo y lo subjetivo, y en dar prioridad a lo segundo, permitiendo así el triunfo del espíritu sobre la materia. Es coherente, por lo tanto, que a los simbolistas no les interesara mostrar tanto acciones o narraciones como estados de ánimo o pensamientos, temas intangibles y no materiales, como afirmarían los pintores Watts⁸⁷⁴ o Denis⁸⁷⁵. Sin embargo, para poder traducirlo de un modo pictórico, resultaba fundamental llevar a cabo una serie de deformaciones o adaptaciones, para hacerlo más inteligible para el espectador y, por otra parte, aportarle un mayor valor artístico, tal y como señaló Denis⁸⁷⁶. El poeta Jean Moréas lo explicó en su manifiesto simbolista de 1886, cuando hablaba de la necesidad de vestir la idea bajo formas sensibles, de modo que, aunque sólo fuera una mínima parte, se habría alcanzado a vislumbrar un poco de ese infinito mundo interior⁸⁷⁷.

La fascinación por un mundo que se presentaba lejano y vago (y sin embargo, dentro de cada uno), provocó que los artistas se interesaran por todo lo que resultara inefable, intransferible, invisible, que siempre había mostrado resistencia a ser representado y que los simbolistas convirtieron en su gran reto, para poder traducirlo así en términos estéticos. Se propusieron, pues, alzar el “velo” que los preservaba, término éste que se puso de moda en los ambientes culturales finiseculares, especialmente anglosajones⁸⁷⁸. Los terrenos del misterio, de la sugestión o del sueño fueron en los que se sintieron cómodos. No obstante, y a pesar del solipsismo del movimiento, también quisieron hacer partícipes a quienes contemplaran sus obras. Mallarmé ya lo expresó en una cita que ha llegado a ser célebre (“*Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en el placer de ir adivinándolo poco a poco;*

⁸⁷³ CALVO, F. (1997), *op. cit.*, pp. 22-23.

⁸⁷⁴ “*I paint ideas, no things*”. SIZERANNE, R. de La (1898), *op. cit.*, s.p.

⁸⁷⁵ FACOS, M., *op. cit.*, p. 23.

⁸⁷⁶ *Vid.* p. 147 de esta tesis.

⁸⁷⁷ “*Infinito, muestra un poco tus cartas*”, había escrito en 1885 el poeta Jules Laforgue en *Imitación de Nuestra Señora la Luna*. *Cit.* en LITVAK, L., “Hace visible lo invisible. El Simbolismo en la pintura española, 1891-1930”, en *Entre dos siglos: España 1900*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2008, p. 47.

⁸⁷⁸ Por ejemplo, es el caso del pintor Watts. Su uso entre dichos círculos, por sus alusiones a la espiritualidad y al ocultismo, se debe en parte al libro *Rifts in the Veil* (1878), de William Henry Harrison, colección de poemas y ensayos concebidos a partir de prácticas ocultistas. *Vid.* BRYANT, B. (1997), *op. cit.*, p. 73.

*sugerirlo, he ahí el sueño*⁸⁷⁹), formulada como una necesidad de interpenetración de subjetividades y el comienzo de la concepción moderna de la obra de arte como una obra abierta, nunca concluida y susceptible de múltiples interpretaciones. De hecho, otras personalidades de este *fin-de-siglo* pensaban de un modo parecido, como el pintor Redon, quien en su diario anotó que *“el sentido del misterio es una cuestión que siempre está inmersa en el equívoco, en un doble y aun triple aspecto, e incide en aspectos (imágenes dentro de imágenes) y formas que nacen o que nacerán según el estado mental del observador*⁸⁸⁰.

Para llegar a esta situación evanescente y ambigua, los métodos que emplearon los artistas y escritores fueron variados, desde la simple expresión de los sentimientos comunes hasta la exploración de un nuevo repertorio de sensaciones y placeres extremos, a veces recurriendo a las drogas, a la hipnosis o al mundo de los sueños. De esta manera, se destruían distancias y se adentraban en terrenos nunca vistos hasta entonces. De la combinación de elementos prestados de la realidad con otros de la imaginación surgía un resultado diferente. Así lo mostraron artistas como Redon, quien a través de su diario nos dejó variadas muestras de su concepción del arte, que redundaban en el misterio, el sueño o la ficción: *“Indeed, if one could reach one’s dream one would dream no longer; that would be a pity, and this is why man invented that fictitious dream: art”,* o *“My art places us like music in an indeterminate and ambiguous world*⁸⁸¹. Esa dimensión indefinida e interior acabó siendo identificada con el inconsciente, y así lo expresó una vez más el mismo Redon, quien reconocía que *“en arte todo se logra con la sumisión dócil al inconsciente*⁸⁸².

Su ubicación en nuestro interior y el deseo de alcanzarlo provocó que se otorgara mayor importancia a los procesos de introversión, de mirarse adentro y no fuera, convertido en una constante en este movimiento. Así lo consideró también Denis, quien se enfrentó a la narratividad del arte burgués de su tiempo mediante la introspección, la inacción y la ensoñación, algo que podemos ver así mismo en escritores y poetas como Verlaine, Whitman, Pater o Wilde. En la novela fundacional del Simbolismo, A

⁸⁷⁹ Cit. en VÁZQUEZ, A., “La sensualidad desvelada”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 12.

⁸⁸⁰ Cit. en LUCIE-SMITH, E., *op. cit.*, pp. 75-76.

⁸⁸¹ Cit. en DORRA, H., *Visionaires and dreamers*, Washington, The Corcoran Gallery of Art, 1956, pp. 18 y 23.

⁸⁸² Cit. en LITVAK, L., “El Reino Interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista”, en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890/1914*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, p. 61.

contrapelo de Huysmans, la “acción” acontece íntegramente en la mansión de su protagonista Des Esseintes, en realidad trasunto de su cabeza, con sus pensamientos, recuerdos, sentimientos, miedos y fantasías. Esta idea del reino interior fue, pues, habitual dentro del Simbolismo, y cobró especial importancia en algunos países como en Bélgica: recordemos la obra de Khnopff o Rodenbach, éste por ejemplo con su poema *Les Vies Encloses*, de 1896. Al respecto, en enero de 1894, en *Le Réveil*, el poeta Victor Remouchamps hablaba precisamente de este mundo interior: “*We have everything within us. The mind is an ocean of sensations, a universe of visions; but it is necessary to know how to explore it*”⁸⁸³.

V. 2. 2 “Alma”, una palabra clave para los simbolistas

Para referirse a esa interioridad, base sobre la que querían trabajar estos artistas y que querían atrapar, se utilizó toda una terminología, en la que cabía desde “imaginación”, “carácter”, “mente”, “personalidad”, “psicología”, “espíritu”, “interior” o “alma”⁸⁸⁴, todas ellas con acepciones originales bien diferentes, pero que al fin y al cabo aludían a lo mismo y que la gente de la época solía utilizar indistintamente. Términos intercambiables en este *fin-de-siglo*, vistos casi como sinónimos, si bien el último de todos ellos, “alma”, fue quizás el favorito, convertida casi en la palabra fetiche para definir incluso el mismo movimiento simbolista, seguramente por sus connotaciones idealistas y espirituales, y no tan científicas⁸⁸⁵.

Un precursor importante en utilizar dicho vocablo por sus connotaciones autobiográficas, por la visión interdisciplinar entre pintura y literatura, pero sobre todo, por su carga idealista, se halla en el pintor romántico Louis Janmot, quien entre 1835 y 1881 fue ejecutando las diferentes pinturas, dibujos y versos de su vasto *El poema del alma* (Musée des Beaux-Arts, Lyon), literalmente la obra de toda una vida. Con todo, hay que reconocer que ya en dicho período romántico era fácil encontrar referencias al alma también desde la literatura, como en *Los Miserables* de Victor Hugo, donde se

⁸⁸³ FRIEDMAN, D., “Belgian Symbolism and a Poetics of Place”, en GODDARD, S. H. (ed.), *Les XX and the Belgian Avant-garde. Prints, Drawings and Books ca. 1890*, Kansas, Spencer Museum of Art-The University of Kansas, 1992, p. 126.

⁸⁸⁴ CLAIR, J. (1995a), *op. cit.* p. 21.

⁸⁸⁵ Así lo vemos incluso hoy en día, si hacemos un repaso a los títulos con que frecuentemente se suelen presentar exposiciones, libros o artículos relacionados con el Simbolismo. Y así lo reconocieron historiadores como P. JULLIAN (“*souls are to Symbolism what angels were to Romanticism*”, *vid.* JULLIAN, P. (1971), *op. cit.*, p. 71) o B. SPAANSTRA-POLAK (“*el mundo del alma fue entre ellos [los simbolistas] también un tema predilecto. La palabra “alma” se lee en sus obras infinidad de veces*”, *vid.* SPAANSTRA-POLAK, B., *El Simbolismo*, Ámsterdam, J. M. Meulenhoff, 1967, p. 13), cuando a finales de los 60 comenzó a recuperarse el Simbolismo como movimiento históricoartístico.

podía leer “*l’ull de l’esperit no pot trobar en cap altre lloc més enlluernaments ni més tenebres que en l’home; no pot fixar-se en res més temible i complicat, més misteriós i infinit. Hi ha un espectacle més gran que el mar, i és el cel; hi ha un espectacle més gran que el cel, és l’interior de l’ànima*”⁸⁸⁶.

Ya en el Simbolismo, fue frecuente la aparición del término en propuestas de grupos idealistas, como el de los estetas *The Souls*, creado en Inglaterra en 1885; o de exposiciones, como la celebrada en París en 1896 y titulada *Peintres de l’âme*⁸⁸⁷, a partir de la influencia de los Salones Rosa+Cruz.

Igualmente las definiciones finiseculares sobre el arte acostumbraban a incluirla de modo ineludible. El escritor E. A. Poe dijo que “*si tuviera que definir brevemente la palabra ‘arte’, diría que es la reproducción de aquello que los sentidos perciben en la naturaleza a través del velo del alma*”⁸⁸⁸; mientras que el influyente escritor Przybyszewski opinaba que “*el arte no tiene ningún fin, lo es en sí mismo, es el absoluto ya que es el reflejo de lo absoluto: del alma*”⁸⁸⁹. Así mismo, aparecía a la hora de describir alguna característica del movimiento: Charles Morice, en su texto *La Littérature de tout à l’heure*, declaraba que “*la suggestion est le langage des correspondances et des affinités de l’âme et de la nature*”⁸⁹⁰; Teodor de Wyzéwa, desde la publicación parisina *La Revue indépendante*, sostenía que “*the artist... must... hate what he sees as natural, and always substitute for the willed and mediated work of his own soul*”⁸⁹¹; mientras que Xavier Méllery hablaba del “alma de las cosas” para designar la vida interior que poseían los objetos y su capacidad de comunicarlo a los seres humanos⁸⁹².

⁸⁸⁶ *La condició humana...*, op. cit., p. 220.

⁸⁸⁷ Precisamente, la expresión “pintor del alma”, que posteriormente se ha solido aplicar a cualquier pintor simbolista, provenía de dicha exposición. JUMEAU-LAFOND, J.-D. (2000), op. cit., p. 40.

⁸⁸⁸ Cit. en CORTÉS, J. M. G., *Visionarios. James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops*, Valencia, Generalitat Valenciana-Museu de Belles Arts de València, 1998, p. 21.

⁸⁸⁹ Cit. en CHARAZIŃSKA, E., op. cit., p. 39.

⁸⁹⁰ Cit. en STUBBS, J., “Between Medicine and Hermeticism. ‘The’ Unconscious in *fin-de-siècle* France”, en MCGUINNESS, P. (ed.), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European Perspectives*, Exeter, University of Exeter Press, 2000, p. 163.

⁸⁹¹ Cit. en FACOS, M., op. cit., p. 184.

⁸⁹² El origen de esta famosa expresión aparece en una carta que dirigió Méllery a Octave Mauss, secretario del grupo de *Les XX*, donde buscaba un título para una serie de dibujos que se debían exponer en 1895: “*Qu’on ne s’y trompe pas: ce n’est pas l’objet qui se dévoile sous le regard incisif du peintre, c’est le peintre qui se montre tel qu’il est, tel qu’en esprit il voit l’objet et nous entraîne à sa suite au coeur de ses plus profondes convictions. On entre avec lui dans ces pièces vides où règne une pénombre inquiète*”. Cit. en CARRETTE, F., *Les peintres du silence-Schilders van de Stilte*, Bruselas-París, Hôtel de Ville-Centre Wallonie-Bruxelles, 2001, p. 14.

V. 2. 3 Retratos del alma del Simbolismo

Era inevitable que los simbolistas acabaran trascendiendo el físico habitual de los retratos para intentar llegar a esa alma, de la que tanto hablaban y tanto soñaban. De hecho, la parte más psicológica de sus modelos fue uno de los motivos por los que podrían interesarse por un género que, por otro lado, ofrecía muchos puntos para que lo rechazaran, como ya indicamos en el capítulo II.

Recordemos que, etimológicamente “retrato” viene del latín *re-traho*, mientras que “portrait”, de *pro-traho*, lo cual significa “sacar fuera”. Si combinamos esto con el origen del vocablo “psicología”, que viene de *psique* y significa alma, entenderemos que el propósito de cualquier pintor simbolista a la hora de hacer un retrato fuera “sacar fuera el alma” de sus modelos, y proceder a su plasmación. Muchos creyeron que estudiando la mente se podía alcanzar a vislumbrar el alma, y de ahí llegar a las raíces del género del retrato y a la esencia del sujeto. El estudio del rostro y, en especial, de los ojos, podían convertirlo en espejo o ventanas hacia el alma, como repetía constantemente la fisonomía y disciplinas afines; pero también personalidades del ámbito de la cultura, como Robert de La Sizeranne, como ya hemos señalado en alguna otra ocasión⁸⁹³.

Baudelaire, pero también Joséphin Péladan, pedían que los artistas buscasen el alma en sus modelos a la hora de ejecutar retratos, puesto que ésta era la auténtica esencia del género. El crítico Camille Mauclair reclamó igualmente que los pintores tuvieran en cuenta esa vida interior con las siguientes palabras:

“formerly consecrated to l’apparat, defining the being by his costumes and the signs of his social rank, it [el retrato] has become mysterious, soul-revealing, sometimes reduced to a general harmony, sometimes highly individual”; [...] *“attempted to escape the first degree of resemblance and to press beyond the simple, physiological reality to attain what psychologists call ‘the second reality’”*⁸⁹⁴.

Así pues, partiendo de la dicotomía entre la superficie, lo que se ve, y el interior, lo oculto, Mauclair exigía que los artistas se centrasen fundamentalmente en lo que él llamaba “segunda realidad”. Bajo esta consideración, pues, podría desarrollarse plenamente el proceso que Gustave Khan había reclamado para que el arte simbolista fuera subjetivo, es decir, proceder desde dentro hacia afuera⁸⁹⁵ (aunque no siempre

⁸⁹³ Vid. nota nº 193 de esta tesis.

⁸⁹⁴ Cit. en McPHERSON, H., *op. cit.*, p. 5.

⁸⁹⁵ KOSINSKI, D. (2000a), *op. cit.*, p. 21.

resultara una tarea fácil, como expresó Moreau)⁸⁹⁶. Si como se ha sostenido en la época romántica el paisaje se convirtió en una trasposición del estado de ánimo del pintor que lo concibió, como sucedía con Friedrich, ahora en este *fin-de-siglo* más bien se invertía el proceso, de manera que el estado de ánimo se convertía en un paisaje en sí mismo⁸⁹⁷.

La omnipresencia del alma era tal entonces que, para algunos como Oscar Wilde, consideraban que ésta no era algo que uno posee, sino más bien al contrario, esto es: que posee al individuo⁸⁹⁸. No ha de extrañar que fuera la base a partir de la cual construyó su novela *El retrato de Dorian Gray*, donde explotó esta cualidad encantada que el retrato siempre había ofrecido para la literatura fantástica, pero que ahora, a finales del siglo XIX, tomó un impulso decisivo, convirtiéndose prácticamente en sinónimos⁸⁹⁹. De hecho, James George Frazer subrayó ese carácter mágico inherente a este género artístico, que podía atrapar esa parte vital de su modelo⁹⁰⁰.

El componente psicológico e intangible del retrato fue el que, por lo tanto, atrajo a pintores como Redon, si bien esto mismo lo intimidaba y hacía que lo considerara el género más difícil, aunque fuera su razón de ser. El poder encontrar y plasmar esa vida interior, donde yacía la verdad del sujeto, fue la meta de Schjerfbeck (“*When models come and sit in front of me, I can see their beauty, but what is it that stirs them within? What are they thinking?*”⁹⁰¹), pero también de los británicos ya mencionados Burne-Jones o Watts; mientras que su trascendencia metafísica llevó en ocasiones a interpretaciones pseudomísticas, como en van Gogh⁹⁰². Algunos casi lo convirtieron en una obsesión, como en Munch, quien en una actitud propia del Simbolismo se propuso “diseccionar almas”⁹⁰³, mezclado lo etéreo con lo científico, siempre con la meta de

⁸⁹⁶ Según este pintor, para crear una obra de arte había dos fases, “*entrar en sí mismo y salir. La segunda es la más difícil*”. Cit. en SEGADE, M., *op. cit.*, p. 188.

⁸⁹⁷ CLAIR, J. (1995b), *op. cit.*, p. 125.

⁸⁹⁸ RIEDE, D. G., *op. cit.*, p. 76.

⁸⁹⁹ Para profundizar más en este aspecto a nivel literario, *vid.* el capítulo “La imagen como motivo: el retrato encantado”, en ZIOLKOWSKI, T., *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Madrid, Taurus, 1980 (1977), pp. 77-132.

⁹⁰⁰ FREEDBERG, D., *The power of images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1989, p. 278.

⁹⁰¹ Cit. en TAMS, M. C., “Dense Depths of the Soul”: A Phenomenological approach to emotion and mood in the work of Helene Schjerfbeck”, en *Parrhesia*, nº 13, diciembre 2011, p. 159.

⁹⁰² Van Goch escribió que “*if I had had the strenght to continue, I should have made portraits of saints and holy women from life who would have seemed to belong to another age, and they would be middle-class women of the present day, and yet they would have had something in common with the very primitive Christians*”. GEDO, J. E., *Portraits of the artist. Psychoanalysis of Creativity and its Vicissitudes*, Hove-Londres, The Analytic Press, 1989, p. 118.

⁹⁰³ “*Como Leonardo, que había estudiado el interior de la anatomía humana teniendo para ello que diseccionar cadáveres, Munch decía que había intentado diseccionar el alma y, si en tiempos de Leonardo parecía*

llegar hasta las zonas más oscuras de la mente; su amigo, el escritor polaco Stanisław Przybyszewski se refirió a los lienzos del noruego como *Seelenlandschaften* (“huidas del alma”), de “*correlaciones absolutas de sentimientos desnudos*”⁹⁰⁴; de hecho, una parte destacable de su carrera la dedicó al retrato y a aplicar esta concepción del arte. Otros, en cambio, en ese intento de superar el retrato como la captación del físico de una persona, llamaron a sus retratos psicológicos “interiores”, caso del polaco Witkacy⁹⁰⁵. Así mismo, no ha de extrañarnos que algunos de los retratistas –o como mínimo, artistas especializados en la figura- de este *fin-de-siglo* fueran llamados “pintores del alma”. Es el caso, por ejemplo, del croata Miroslav Kraljević, a quien el poeta Antun Gustav Matoš vio como “*an astrologer of faces and a hieromant of the hand, and a painter of souls*”⁹⁰⁶.

Esta vía interior defendida por el Simbolismo explica que, frecuentemente, se haya visto como un movimiento narcisista, egocéntrico y con fuerte carga autobiográfica. En esta consideración tuvieron mucho que ver diversos factores. Aparte de la aplicación de un estilo acusadamente individualizado en cada uno de sus intérpretes (de acuerdo a su propia visión interior de la verdad), el más importante radicaba en la importancia del factor psicológico en sus creaciones: el autorretrato llegó a ser, por lo tanto, casi como un instrumento con el que robustecerse por estos derroteros, un ejercicio habitual que les permitiera llevar más adelante otro tipo de obras; entre ellas, el retrato de otras personas. De hecho, muchos de ellos fueron vistos por críticos como Paul Bourget como individuos decadentes, no integrados en la estructura social pero que, precisamente por su sensibilidad exacerbada, podían ser superiores a la hora de desentrañar los misterios del alma y capturar así el espíritu de toda una época⁹⁰⁷.

Así pues, partiendo de la experiencia personal que suponía enfrentarse a uno mismo a través del autorretrato, podrían llegar a comprender mejor el alma ajena. El físico se convertía en una especie de impedimento, de distracción de lo que realmente interesaba, el interior, de modo que incluso el rostro llegaba a ser una máscara para el

un crimen la disección, hoy –confiesa- la disección de la psiquis está mal vista”. FERNÁNDEZ, A., *Fin de Siglo: Simbolismo y Art Nouveau*, Madrid, Historia16, 1989, p. 56.

⁹⁰⁴ KOSINSKI, D. (2000a), *op. cit.*, p. 21.

⁹⁰⁵ OKOŁOWICZ, S., *op. cit.*, p. 46.

⁹⁰⁶ Cit. en MARCIUŠ, Ž., “Abstract: The Metropolis in Kraljević’s paintings”, en *Miroslav Kraljević 1885-1913. Retrospektiva. O 100. obljetnici slikarove smrti*, Zagreb, Moderna Galerija, 2013, p. 283.

⁹⁰⁷ HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, p. 33.

alma, como dijo Walter Pater⁹⁰⁸. El proceso de subjetivización del arte que supuso el Simbolismo se aliaba precisamente con el de la interiorización, de manera que ya no interesaba lo objetivo –y, por ende, lo objetual-, sino lo subjetivo, en relación al sujeto, que se hallaba dentro de cada uno⁹⁰⁹. Como ya hemos señalado en diversas ocasiones siguiendo a Heather McPherson, ésta fue una de las vías que tomó el retrato para superar la crisis que vivió el género en el siglo XIX.

Pero, ¿cómo podían acercarse al alma los pintores simbolistas y, de paso, plasmarla de un poco pictórico? Hay que reconocer que muchos de los artistas que acabaron en dicho movimiento habían dado sus primeros pasos en las tendencias realistas⁹¹⁰ y, por lo tanto, la formación y parte de las herramientas que emplearon en su arte eran comunes. Ello puede explicar la recurrencia a la fotografía, pero igualmente a la ciencia.

A pesar del nuevo papel dado a lo irracional, lo cierto es que se aprecia la influencia de la fisonomía, la frenología o la psicología a la hora de afrontar al retrato, ya que podían ayudar a acercarse a esa vida interior e ir más allá de la epidermis y hacer visible aquello invisible; de este modo, podía llegarse a un acuerdo entre lo científico moderno y lo espiritual ancestral.

Un caso extremo y estrecho entre arte y psicología lo encontramos en Schiele, por ejemplo, quien desde 1913 parece que hizo dibujos a pacientes psiquiátricos y se sabe que admiraba las teorías de Charcot, por no hablar de las de Freud⁹¹¹, a quien se acercó gracias a la intermediación de su amigo Oppenheimer⁹¹².

No obstante, a diferencia de los artistas vinculados con el Realismo, y como acabamos de ver en Schiele, los pintores del Simbolismo intentaron ir más allá y mostrar no sólo el carácter o la personalidad estándar de sus modelos, sino especialmente sus desviaciones y zonas oscuras. Por lo tanto, las ramas de la psiquiatría

⁹⁰⁸ “*The living face is a mask that conceals the soul*”. RIEDE, D. G., *op. cit.*, p. 67.

⁹⁰⁹ Posteriormente, el intelectual Raymond Williams explicaría que en la historia del arte los términos subjetivo y objetivo se hacían difíciles de entender, al hacerse aplicables a los términos sujeto y objeto en cuanto a su representación: “*As Williams explains, the object that he has in mind is that which is comprehensible through consciousness, while the subject, as in the 'Self', is that which comes from within. In addition, we commonly understand objective to mean that which is reached through 'rational' and exterior means, while subjective is that which is known through interior means*”. Vid. SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 22.

⁹¹⁰ HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, p. 33.

⁹¹¹ HUSSLEIN-ARCO, A.-WEIDINGER, A, *op. cit.*, pp. 19-21.

⁹¹² KLEE, A., “Attitudes and Gestures as Reflections of the Conception of Gender”, en HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011, p. 41.

pero también del psicoanálisis pudieron ser de su interés, y lo que explica que autores como Hermann Bahr se refirieran al Simbolismo como el “Romanticismo de los nervios” –como ya señalamos en el capítulo anterior⁹¹³–, al exacerbar aún más lo emocional en el arte y relacionándolo con esta “nueva psicología”⁹¹⁴.

En líneas anteriores ya ha ido apareciendo la relación entre vida interior, alma y el término “inconsciente”, que ahora gracias a Freud se popularizó aún más. Redon lo incluyó en su concepción del arte⁹¹⁵ mientras que Watts hizo lo mismo, ya específicamente en su faceta como retratista (“*What I try for is the half-unconscious insistence upon the nobilities of the subject*”), del mismo modo que Schjerfbeck (“*I have always searched for the dense depths of the soul..., where everything is still unconscious –there one can make the greatest discoveries*”⁹¹⁶). En algunas ocasiones, como en Witkacy o en Schiele, el deseo de indagar en la parte más recóndita de nuestra alma, identificada con el inconsciente, les hizo bucear en nuestras obsesiones y fantasías más oscuras y secretas. No ha de extrañar que, pese a lectura generalmente idealizada que el Simbolismo hizo del alma, a veces nos hallemos con asociaciones siniestras como la ofrecida por el poeta francés Maurice Rollinat, quien comenzaba su primer poema “Le Faciès Humain”, de su libro *L’Âbîme* (1886), con los siguientes versos: “*Our soul, this cloaca unknown by the sounding probe, / Suspiciously shows through in the human face; / - Like a sinister pond alongside an old road / Dissembles its mud in the mirror of its surface*”⁹¹⁷.

La búsqueda de las raíces de nuestros comportamientos, o de nuestra cara más oculta, hizo que también los estados de ánimo más extremos, los desequilibrios mentales y la locura estuvieran en su rango de intereses, al ser temas habitualmente proscritos o ninguneados, pero donde podría hallarse el ser en su estado más puro y primigenio. Ello provocó que el *mal du siècle*, asociado tradicionalmente al Romanticismo y a inicios del siglo XIX, tuviera una continuidad y desarrollo in

⁹¹³ Vid. p. 322 de esta tesis.

⁹¹⁴ “*La psicología tradicional sigue analizando únicamente los efectos finales de los sentimientos, expresión formada al final de la conciencia y retenida en la memoria. La nueva psicología buscaría los elementos iniciales del sentimiento, los inicios en las regiones oscuras del alma antes de que salgan a la claridad de la luz... La psicología es transferida del intelecto a los nervios. Por consiguiente, la nueva psicología –que busca la verdad de los sentimientos– busca sentimientos en los nervios, como la nueva pintura –que insiste en los verdaderos colores– busca por tanto los colores en los ojos, mientras que todo el arte tradicional se atrincheraba en la conciencia, la cual miente en todo*”. KOSINSKI, D. (2000a), *op. cit.*, p. 22.

⁹¹⁵ Vid. p. 335 de esta tesis.

⁹¹⁶ Cit. en TAMS, M. C., *op. cit.*, p. 157.

⁹¹⁷ Cit. en LEVINE, S. Z., *op. cit.*, p. 106.

extremis bajo el Simbolismo. De este modo, si ya en 1883 Paul Bourget en sus *Ensayos de psicología contemporánea* hablaba de su resurgir a finales del siglo entre los escritores franceses, lo cierto que el *spleen*, *l'ennui*, la melancolía, la neurastenia o la histeria fueron vocablos muy en boga en la época finisecular⁹¹⁸. En esta *maladie* nos centraremos más específicamente en un apartado del siguiente capítulo.

Como veremos en el capítulo VII, los recursos para acercarse al alma fueron variopintos, siendo quizás la mirada el más común, visto como puente entre el exterior y el interior del individuo. A partir de ahí, las posibles transcripciones mediante el color, la pincelada y otros detalles técnicos fueron habituales: así, por ejemplo, en Burne-Jones apreciamos que sus retratos fueron evolucionando de unos tonos más oscuros a otros más etéreos y de poses más relajadas o introvertidas, como en un intento de mostrar el interior intangible, casi fantasmagórico, de sus modelos⁹¹⁹. Del mismo modo, se multiplicaron los retratos de un mismo sujeto, en un afán de intentar vaciar su alma en sus lienzos y dibujos; a veces, incluso se llegó a la simultaneidad al presentarlos de manera múltiple en una misma superficie, mediante retratos dobles o triples, como manifestación de las diferentes facetas del yo. Finalmente, para llegar a lo particular, se hizo uso a veces de los estereotipos afines al imaginario simbolista, tales como la *femme fatale*, el *dandy*, etc.

V. 3 Consideraciones de lo psicológico y anímico en Cataluña y España, y su trasposición en el (auto) retrato

En España hallamos también algún artista que, a la hora de tratar este género, se mostró más interesado en capturar la psicología y espíritu de sus modelos que su físico. Así lo apreciamos en el retratista Echevarría: con esto entraba en sintonía con el ideal de la Generación del 98 que, si en el paisaje creyó encontrar la “intrahistoria” de España, esto es, el alma de la tierra española y de sus gentes, algo parecido se podría aplicar en el caso del retrato, donde se dio más importancia al componente racial propio de los regionalismos, para dar con el alma nacional.

Cuando hablamos de Cataluña, nos encontramos con similares preocupaciones, especialmente reflejadas en la figura de Raimon Casellas, quien actúa de catalizador de la época. Con motivo del estreno de *La Intrusa* de Maeterlinck el 10 de septiembre de

⁹¹⁸ GRAS, I., *op. cit.*, pp. 16 y ss: aquí se enumeran estos distintos estados de ánimo y se explicitan sus características y diferencias.

⁹¹⁹ WOOD, C. (1999a), *op. cit.*, pp. 90-91.

1893 en Sitges, considerado el momento de introducción de las poéticas simbolistas en el Modernismo catalán, el crítico reconocía que los artistas pero también la gente en general estaba ya cansada del estudio exterior de la naturaleza, y abogaba por una nueva época con un arte subjetivo, donde la razón pasaba a un segundo plano mientras que la intuición se anteponía. Para ello, era necesario llevar a cabo un proceso de comunión íntima con uno mismo para alcanzar el estado óptimo de visión interior, si bien advertía el mismo Casellas que no toda la sociedad burguesa de la Cataluña de entonces estaba preparada para enfrentarse a ese yo desconocido. Así es como lo deduce su principal estudioso, Jordi Castellanos: *“El que preocupa és allò que pot amagar d’amençador l’aparença externa de normalitat absoluta. La sensació de descontrol o, en altres termes, la por al desconegut, que és pròxim, immediat, i que és, fins i tot, dins de nosaltres mateixos: es tracta d’una crisi d’ideologia burgesa i, per tant, de cultura burgesa”*⁹²⁰.

No obstante, a pesar de esas consecuencias, Casellas se veía en la necesidad de reclamar una visión subjetiva del arte:

*“Arrancar de la vida humana, no los espectáculos directos y circunscritos, no las fases corrientes y banales... sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paroxistas, alucinatorias; traducir en dementes paradojas las eternas evidencias; vivir de lo anormal y lo inaudito; contar los espantos de la razón, inclinada sobre el margen del abismo; referir el anonadamiento de las catástrofes y los escalofríos de lo inminente; cantar las congojas del dolor supremo y describir el calvario de los hombres; llegar a lo trágico, frecuentando el Misterio, adivinando lo Ignoto, precediendo los Destinos, dando a los cataclismos de las almas y a los desquiciamientos de los mundos la expresión exarcerbada del terror...! Tal es la fórmula estética de este arte nebuloso y espléndido, caótico y radiante, prosaico y sublime, sensualista y místico, refinado y bárbaro, modernista y medieval... que en alas de vientos hiperbóreos vino hasta aquí, llamado, atraído por nuestra juventud intelectual que quiere conocerlo, vivirlo, aquilatarlo...”*⁹²¹.

La reclamación de esta subjetividad fue una constante por aquellos años por parte de Casellas, y así insistió de continuo desde las páginas de *La Vanguardia*, donde ejercía de crítico de arte, ensalzando la fuerza psicológica de las criaturas de Pablo

⁹²⁰ Vid. CASTELLANOS, J., *op. cit.*, vol. I, p. 147.

⁹²¹ *Ibidem*, p. 144.

Gargallo⁹²² o de Ramon Casas. Sin embargo, si bien destacó la importancia de captar el carácter del retratado, es cierto que Casellas se enfrentó a las tendencias más radicales del Simbolismo y exigió siempre la existencia de un referente físico, corporal. De esta forma, por ejemplo, en una crítica que escribió con el objetivo de defender la retratística de Casas, advertimos que, al intentar descalificar las intenciones de los artistas simbolistas, nos muestra cuáles eran sus características y cómo eran vistos incluso por los intelectuales de la época, esto es, como “*aquells snobs de la darrera fornada que fan veure que buscan el tipus psíquic sobre la veritat fisiològica, que afecten desdenyar la forma per l'expressió y preferir l'idea al signe físic. [...] tenen la pretensió d'exteriorisar idees y estats d'esperit, y ab prou feynas arriban a dibuixar cossos humans*”⁹²³.

Lo que sí es cierto es que algunos de los más interesantes retratistas catalanes relacionados con el Simbolismo mostraron su interés en captar ante todo la esencia humana de sus modelos, como dejó bien claro Miquel Viladrich en más de una ocasión, o lo que motivó que Alfredo Opisso calificara a Rusiñol de “*pintor de almas*”⁹²⁴.

Hacia esta misma época las teorías de Nietzsche, Spencer, Hartmann o Schopenhauer habían comenzado a llegar de modo directo o no a la Península Ibérica, lo que incentivaría aún más el estudio de las pasiones humanas más secretas. Aparte del éxito de libro de Ribot, se ha señalado que la introducción de las teorías de Nietzsche se debió fundamentalmente a Joan Maragall, Pompeu Gener y el papel de la revista *L'Avenç*, mientras que artistas como Sebastià Junyent, Xiró o incluso Rusiñol fueron admiradores de su pensamiento, trasluciéndolo de una manera más o menos diáfana en sus creaciones⁹²⁵.

⁹²² *Ibidem*, p. 346

⁹²³ *Ibidem*, p. 314.

⁹²⁴ Aunque lo hiciera a partir de un cuadro de género titulado *La última receta* (1892-1893) (Museu del Cau Ferrat, Sitges). CIRICI, A., *op. cit.*, p. 338.

⁹²⁵ FUENTES, S., “‘Seràs home sobrehome’. El perfil nietzscheà dels modernistes catalans”, en *Haidé*, nº 2, 2013, pp. 135-151.

CAPÍTULO VI

LA CREACIÓN DEL ARTISTA MODERNO

En la renovada consideración del autorretrato durante el Simbolismo, tuvo mucho que ver la nueva concepción del artista que se fue configurando a lo largo del siglo XIX. A través de su figura, los nuevos conceptos que trajo la modernidad cristalizaron de la forma más excelsa en el mito del genio, donde individualismo y subjetividad alcanzaron su grado máximo.

Por ello, repasaremos en este capítulo todo el proceso de divergencias entre artista y sociedad, pero también sus enfrentamientos contra el modelo académico del arte. Dichas batallas conducían en última instancia a uno mismo, a través de todo un repertorio de disposiciones anímicas de una melancolía variada, pero propias de su condición, bautizadas como el *mal du siècle*. Ello dio pie a un distanciamiento del mundo exterior, valorando en cambio todo lo que pudiera ofrecerles su vida interior. Así mismo, la idea de que el artista era diferente y único respecto al resto de la sociedad, un genio, no hizo sino incentivar su sentido de superioridad. Al combinar esta autosuficiencia y los caminos de la introspección, el autorretrato se convirtió en el género ideal para manifestar esta nueva situación alcanzada en el cambio de siglo: sólo así podía llegar a entenderse la conversión del artista en tema de sumo interés, esto es, llegar a ser una obra de arte en sí mismo.

Para el final, hemos querido dejar aparte una vez más lo que sucedía coetáneamente en España y Cataluña.

VI. 1 El artista enfrentado: su posición en el entramado de la Europa del siglo XIX

Como ya indicamos al hablar del contexto histórico y social, a raíz de las revoluciones que sacudieron Europa a finales del siglo XVIII y principios del XIX tuvieron lugar una serie de cambios importantes. Evidentemente, la situación del artista

también se vio afectada por todo ello. Si en la sociedad del Antiguo Régimen su vida estaba prefigurada no sólo por Dios, sino también por los estamentos dominantes (para quienes había de trabajar), ahora por fin podía gozar de una mayor libertad y autonomía a la hora de elegir su propio destino: el arte dejaba de ser exclusivo de familias o gremios, y podía ser escogido si era la vocación de uno. Sin embargo, dicho libre albedrío también comportaba una serie de condicionantes, como era la lucha por la supervivencia y una reflexión sobre su propia condición. Ahora al artista se le presentaba la disyuntiva de seguir acatando lo dictaminado por sus posibles clientes, o si no, negarse a ello y desarrollar una obra completamente personal, con el peligro de no disponer de una estabilidad económica y aceptación social.

Esta lucha por el “ser” del artista, con todo, ya se había ido produciendo en época moderna, pero de manera conjunta y gremial a la hora de reclamar la liberalidad de la pintura o de la escultura, en contra de su antigua consideración de puras artesanías. Aunque dicha concepción ya era asimilada y compartida en general desde principios del siglo XIX, la cuestión que se agitaba ahora no era tanto sobre el arte, sino más bien sobre el artista como tal y como hombre que se había de definir dentro del nuevo orden social: en este sentido, el individualismo fue un valor muy apreciado, que trajo consigo la nueva época y de la que el Romanticismo fue su primera manifestación estética.

A pesar de que teóricamente se podía elegir ahora su propio destino, la realidad era una cosa muy distinta, en que la burguesía imponía un estilo de vida gobernado por la omnipresente institución familiar. En este sentido, desde muy pequeño el hijo recibía una educación encaminada a perpetuar el modelo que, a su vez, ya había heredado el padre, fundamentado en el matrimonio y la posesión de un trabajo respetable, para así poder ser considerado un auténtico señor. Por lo tanto, era previsible que la posible vocación artística de un hijo no estuviera bien considerada, pues se escapaba del esquema prefijado, con posibles y graves consecuencias, como la marginación social o la inestabilidad económica. Simplemente con esta desaprobación, se iniciaba toda una serie de desencuentros entre los valores defendidos por la burguesía y los soñados por el futuro artista, interiorizándose así un proceso de rechazo hacia dicha figura.

Este sentimiento se extrapolaba en consecuencia al modelo social, que no era sino una prolongación de lo vivido en familia. El fenómeno inédito de las ciudades en el siglo XIX, que permitió aglomeraciones crecientes de población en un mismo núcleo, facilitó que el poder y las clases dirigentes pudieran ejercer un mayor control del pensamiento en la sociedad. Esto condujo a una mayor uniformización de los valores y

falta de criterio crítico, de manera que los artistas lo percibieron como una pérdida de la personalidad del individuo, diluida entre las multitudes; de ahí igualmente el sentimiento de amor y odio que experimentaron muchos de ellos hacia las ciudades, vistas como el símbolo de los nuevos tiempos. Esta visión espasmódica y contradictoria hacia las masas y la metrópolis se puede percibir, por ejemplo, en la obra de artistas como James Ensor, que lo convirtieron en el tema de algunas de sus creaciones más importantes. Es normal que los artistas que quisieran realizarse plenamente como tales encontraran tanto desde el ámbito cercano de la familia como en el general de la sociedad una serie de obstáculos con los que abatirse.

Dicha reclamación y reflexión también se podía observar en el mundo del arte, y a diferentes niveles. Ése fue el caso de los primeros enfrentamientos de los artistas contra las instituciones académicas donde habían tenido su formación, vistas como corsés que impedían su desarrollo personal. Así, frente a una serie de valores que consideraban unidireccionales, como la razón, el orden o la omnipresencia del ideal clásico, antepusieron sus sentimientos y una visión personal y sincera del mundo que les rodeaba, pero también de sí mismos. Con ello enlazaban con ese culto al individuo del que antes hablábamos, y del que el Romanticismo fue su primera señal. Ante todo eran ellos y sólo ellos los que se debían a sí mismos, por lo que intentaron hacer un arte para sus personas y su círculo, constituida en una especie de nueva aristocracia estética y del sentimiento⁹²⁶. Esta aleación entre honestidad e individualidad tuvo consecuencias igualmente en el mercado del arte.

Temerosos de que en la nueva sociedad postrevolucionaria se produjera una regresión en la consideración del artista como mero profesional, visto como un trabajador más en el organigrama capitalista, y por ese mismo motivo recelosos de que su obra se convirtiera en una simple mercadería, sin un aprecio profundo hacia sus creaciones; se iniciaba, como decíamos, una nueva era en las relaciones comerciales entre el artista y sus clientes. Por un lado, comenzaron a revestirse de un aura especial, para contrarrestar la posible visión mercantil de su labor y figura. Con ello aumentaban la distancia entre ellos y el resto de la sociedad, de cuyo gusto desconfiaron y juzgaron plano o mezquino, del mismo modo que aquellas obras de arte que eran apreciadas por grandes multitudes. En este sentido, fue habitual entonces que calificaran de “filisteos”

⁹²⁶ “[...] el romántico sólo piensa en sí mismo y en sus iguales. Es el primero que crea un arte para los artistas, de tal manera que se difuminan las fronteras entre el comportamiento artístico productivo y el receptivo. [...]. Se admira al romántico, no sólo como autor, sino también como héroe de la obra de arte”. ESCOHOTADO, S. (2002), *op. cit.*, p. 72.

a aquéllos que querían hablar de arte sin tener los conocimientos adecuados⁹²⁷. De este modo podemos considerar que se iniciaba el camino hacia las vanguardias, en la defensa de un arte personal que no tuviera que amoldarse al del gusto de la mayoría. La consecuencia de esta serie de desencuentros fue la guirnalda de escándalos que jalonan el arte y la cultura decimonónicas, desde la *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert hasta *El almuerzo campestre* (1863) (Musée d'Orsay, París) de Édouard Manet, pasando por el juicio entre Ruskin y Whistler, que ilustran perfectamente las diferencias existentes entre la creación artística y la mentalidad media de la población. Diferencias o falta de comprensión que fueran formuladas entre la melancolía y el sarcasmo por Hans von Marées: “*to understand and to be understood, these two modest goals represent... the greatest happiness this world has to offer?*”⁹²⁸.

Así mismo, en ocasiones nos encontramos en relaciones desiguales entre clientes y artistas: frente a la época moderna en que siempre era de sumisión de éstos a aquéllos, ahora se podía producir una situación inversa, como lo ejemplificó Courbet con algunos de sus mecenas (el famoso cuadro *¡Buenos días, Señor Courbet!*, por ejemplo, respecto a Alfred Bruyas), situándose en una situación de superioridad⁹²⁹. No obstante, en el fondo este desprecio y distanciamiento entre artistas y sociedad no era sino una manera de protegerse, y de evitar que el arte acabara también en las manos unificadoras de la burguesía y, por lo tanto, de que el arte se prostituyera –como dijera Baudelaire (“*Qu’est-ce que l’art? Prostitution*”⁹³⁰)- y perdiera su personalidad.

Este divorcio creciente obedecía en verdad a un proceso de frustración interiorizada por parte de los artistas. Frente a la idealización que habían llevado a cabo hacia el nuevo mundo y de las posibilidades y sueños que se le ofrecían como individuos libres, se toparon con una realidad bien distinta, que los postró en un estado de desolación, angustia o apatía, y en la que los valores tradicionales se habían comenzado a resquebrajar. Esta no identificación con el sistema conducía

⁹²⁷ HONOUR, H., *op. cit.*, p. 264.

⁹²⁸ *Cit.* en DORGERLOH, A., *op. cit.*, p. 263.

⁹²⁹ Un caso particular es el de Inglaterra, donde parece que hacia 1870 los artistas –al menos los que realizaban un arte al gusto burgués- constituían un grupo profesional que gozaba de tan buena estima como los médicos o los abogados. Fue a partir de figuras como la de Simeon Solomon que empezó a introducirse un modelo más continental y antisocial. *Vid.* GAUNT, W., *op. cit.*, pp. 42 y 56. Con todo, siempre que un artista adoptara las pautas del protocolo no tenía problemas en poder codearse con la aristocracia británica, mientras que un noble con ínfulas de artista no era bien visto. *Vid.* *The British Portrait...*, *op. cit.*, pp. 355 y 356.

⁹³⁰ *Cit.* en SOMIGLI, L., *Legitimizing the Artist: manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 2003, p. 7: en este libro se aborda la transformación del artista y del mercado del arte en el mundo moderno.

inexorablemente a la exclusión, de forma que ambos, individuo y masa social, facilitaron la configuración de la mitología del artista bohemio identificado como maldito⁹³¹. En consecuencia, se situaron fuera del centro, en su periferia: tal como ha dicho K. Cornell, “*la resolución de no aceptar un modelo era más fuerte que el deseo de crear una fórmula*”⁹³². En efecto, su principal objetivo fue configurarse como contramodelo de la sociedad burguesa: no presentaron una alternativa, sino que jugaron a invertir o caricaturizar el orden impuesto⁹³³, intentando ser literalmente subversivos⁹³⁴. Para ello, el autorretrato de estos pintores se convertía en un arma en la que se podía insistir en la no pertenencia a ninguna clase social, desorientados y desclasados: la efigie de uno pasaba a ser una grieta entre la identidad y la pertenencia⁹³⁵. Baudelaire fue, en este sentido, fundamental a la hora de caracterizar a esta figura del bohemio perdedor⁹³⁶ que, no obstante, no fue la única aunque sí la más clarividente.

Esta situación les llevó a replantearse principios y metas, abriéndose un abanico de posturas diferentes. Así, algunos se mostraron muy críticos y quisieron “*arrancarles las mentiras a la burguesía*”, como escribió Ibsen⁹³⁷, posicionándose en ocasiones políticamente. En cambio, hubo otros que la nueva realidad les provocó rechazo y un sentimiento de huida, que podía ser física (Gauguin), pero también mental, replegándose en su interior o con el ánimo de rodearse sólo de gente afín, donde pudieran sentirse cómodos y/o ser aceptados⁹³⁸. Este descontento parece que se manifestó inicialmente hacia la década de 1820 y 1830, especialmente en algunos núcleos en Francia e Inglaterra -y antes en escritores que en artistas-, consolidándose a partir de 1850.

No obstante, no siempre durante todo el siglo XIX hubo este ánimo separador iniciado con el Romanticismo, ya que algunos artistas relacionados con el Realismo y el Naturalismo tuvieron una predisposición más bien opuesta, esto es, la de aproximarse a

⁹³¹ BOATTO, A., *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 54.

⁹³² Cit. en SOBREGRAU, C. de, “Dandysmo y decadentismo: una nota aclaratoria”, en *Estetas y decadentes*, Madrid, J. Tablate Miquis Ediciones, 1985, p. 73.

⁹³³ Al respecto, vid. CLARK, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981 (1973), p. 31; y ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 289.

⁹³⁴ “*Lo subversivo, [viene] del latín suversum, y éste de subvertere (destruir, revolver)*”. Como ha señalado AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 340.

⁹³⁵ BONAFaux, P., *Les peintres et l'autoportrait*, Ginebra, Skira, 1984, p. 12.

⁹³⁶ Se ha señalado que Wagner representaba lo contrario, al triunfador. JULLIAN, P. (1973), *op. cit.*, p. 14.

⁹³⁷ Cit. en FERNÁNDEZ, A., *op. cit.*, p. 10.

⁹³⁸ Un caso extremo y literal fue el de Toulouse-Lautrec, quien acomplejado por su constitución de enano y consciente de no encajar en los cánones aceptados por la sociedad, prefirió automarginarse y vivir en el mundo bohemio de Montmartre. Vid. GAUNT, W., *op. cit.*, p. 162.

la población. Con todo, sólo fue un paréntesis temporal, pues su consecuencia fue la aparición del Esteticismo y Simbolismo finiseculares, cuyos representantes optaron por una postura aún más distante, contemplativa y pasiva: tras esos intentos de acercamiento, muchos se apercibieron de vivir en un período decadente, probablemente el que más de toda la historia⁹³⁹. Ello provocó que muchos artistas simpatizaran con el irracionalismo de Nietzsche, se mostraran reacios contra las supuestas maravillas y beneficios que había de traer la ciencia –decepcionados en el último tercio de siglo al comprobar las limitaciones de la misma– y, al no creer en la sociedad, tal y como estaba organizada, criticara a las instituciones y animara a transgredir las normas porque no se podía creer en ellas, como sostuvo, por ejemplo Oscar Wilde⁹⁴⁰. El subjetivismo resultante de finales de siglo fue, pues, mucho más intenso y abstraído que incluso el de la época romántica.

Con todo, incluso desde esta postura desapasionada, el aferro al idealismo y la posibilidad de soñar insinuaba aún un papel crucial para el artista finisecular. Así lo expresó Albert Aurier en 1892 cuando escribió lo siguiente sobre dichos artistas para la *Revue Encyclopédique*:

*“Sé muy bien que los pintores no están hechos para filosofar, pero sería sumamente injusto reprocharles a éstos una tendencia parecida. [...] Y es que no hay que olvidar que han llegado, como portadores de palabras olvidadas, en una época de escepticismo, de ignorancia pedantesca, o más bien, y eso es aún peor, de ciencia falsa, una época exclusivamente materialista, industrial, utilitaria, en donde nadie se imaginaba siquiera que el arte pudiera ser algo más que un oficio, un comercio lucrativo, donde el pintor y el fotógrafo tenían idénticas aspiraciones, donde la palabra “ideal” movía a la sonrisa como un vocablo ridículo, sin sentido. [...] Era necesario reaccionar, discutir y hablar, y por eso cumplieron con su deber al levantar una bandera o, si se quiere, aceptar una etiqueta. Había que combatir el error general y arrogante de todo un siglo feliz y orgulloso de su tranquila ceguera, y por eso han hecho bien en ser, a la vez, artistas y teóricos”*⁹⁴¹.

Así pues, como dijo Teresa-M. Sala, a pesar de este aislamiento el artista podía ser un “*somniador revolucionari*”⁹⁴².

⁹³⁹ HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*, Madrid, Debate, 1998 (1962), pp. 307, 317, 434 y 440.

⁹⁴⁰ GAUNT, W., *op. cit.*, pp. 180 y 192.

⁹⁴¹ Cit. en JUMEAU-LAFOND, J.-D. (2000), *op. cit.*, p. 22.

⁹⁴² Cit. en GRAS, I., *op. cit.*, p. 132.

VI. 1. 1 El *mal du siècle*, actitudes y reacciones

Este sentimiento de malestar y ensimismamiento que caracterizó al artista decimonónico en su relación con la sociedad se conoce con el nombre de *mal du siècle*. Si bien apareció en Francia por primera vez en plena época romántica, tal como lo atestiguan las novelas de François-René Chateaubriand, Benjamin Constant, Stendhal o Alfred de Musset, o mediante la encarnación en figuras como Lord Byron, la verdad es que se mantuvo durante todo el siglo, resurgiendo con mucha fuerza a finales del mismo, como así lo expresó Paul Bourget⁹⁴³.

Esta *maladie* venía motivada por la sensación de desclasamiento y desorientación a causa de las transformaciones acaecidas, que motivaban la marginación y no integración del artista dentro de los esquemas prefijados en la era de la industrialización. Una consecuencia importante de todo ello fue, como ya hemos indicado anteriormente, ese distanciamiento del mundo, pero también consigo mismo, esto es: un sentimiento importante de soledad. De hecho, muchos artistas, en aras de poder mantener su independencia, prefirieron seguir célibes y no contraer matrimonio, ya que esto supondría aún más deberes respecto a una familia y, por lo tanto, sacrificar la propia libertad⁹⁴⁴. Al apostar ante tal decisión, y por lo tanto, escapar de la visión ideal social de entonces, que descansaba en dicha institución, se situaban en la periferia, si bien muchos de los propios artistas prefirieron creer que lo que hacían era elevarse por encima de la humanidad.

*“La soledad es una relación: consigo mismo y con los demás. No se la reconoce como un derecho del individuo”*⁹⁴⁵. Buscada o no, y aún en proceso de definición en el siglo XIX como un estado novedoso⁹⁴⁶, en ocasiones fue vista como el reducto ideal para que el artista pudiera desarrollar su creatividad, sin rendir cuentas a nadie. Según este razonamiento, incluso el fracaso fue valorado de manera positiva y no como una desgracia, ya que era señal de incompreensión ante una obra personal y única, que redundaba en su aislamiento.

⁹⁴³ Vid. p. 343 de esta tesis.

⁹⁴⁴ *“L’indépendance a pour conséquence l’isolement”*, escribió Benjamin Constant en *Adolphe* (1816). Cit. en HONOUR, H., *op. cit.*, p. 266.

⁹⁴⁵ Cit. en ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 297.

⁹⁴⁶ *“Al margen de lo que uno piense, se trata de una característica insólita del pensamiento europeo moderno. La ‘alienación’ del artista y del intelectual respecto de la sociedad [...] es una problemática específicamente moderna”*. STROMBERG, R. N., *op. cit.*, p. 333.

En las dos últimas décadas del siglo, esta soledad fue aún más ensalzada bajo la influencia de Schopenhauer⁹⁴⁷, como podemos percibir en la obra, por ejemplo, de Egon Schiele, quien reconocía que *“la individualitat de l’artista marca el naixement d’una època nova”*⁹⁴⁸. Si uno de los rasgos del artista romántico fue esta incipiente soledad, ésta se mantuvo como una condición prácticamente inseparable del artista moderno, alcanzando al Simbolismo pero dejando su rastro antes en la época realista. Así lo dejó bien claro Courbet tras la incompreensión hacia su obra, mostrada con motivo de la *Exposición Universal* de París en 1855:

*“Detrás de la alegre máscara que usted conoce, oculto mi dolor y mi amargura, y una tristeza que me roe el corazón como un vampiro. En la sociedad en que vivimos, no cuesta mucho alcanzar el vacío. Hay en verdad tantos idiotas que resulta descorazonador, hasta el punto de que uno renuncia a desarrollar sus capacidades ante el temor de encontrarse en una soledad absoluta”*⁹⁴⁹.

La vida en las grandes urbes posibilitó la expansión de dicho fenómeno, individuos perdidos en el anonimato de las masas que, a través de ella, podían reencontrarse. Si bien es cierto que podía facilitar ese proceso de comunión íntima, es igualmente cierto, empero -y a veces inseparable de lo anterior-, que podía conllevar la aparición de ciertos desequilibrios psicológicos, manifestaciones del alma moderna, como la melancolía, el sarcasmo, e incluso el dolor o la locura, como así sostuvieron entonces pensadores como Georg Simmel⁹⁵⁰. Tales circunstancias parecían justificar, pues, que Bourget los pudiese calificar de decadentes, aunque precisamente al no compartir el sentir general, sino poseer una sensibilidad especial, esto les dotaba de un don único para poder comprender los males de su época.

Estos espíritus desorientados y angustiados⁹⁵¹ a la larga podían acabar en situaciones más dramáticas, como el recurso a las drogas, al alcohol⁹⁵² o incluso al suicidio, intentos de huida a tales desarreglos, cuando el rechazo se enquistaba y pasaba a convertirse en pesadilla: así, el enemigo exterior pasaba a ser un monstruo interior, fruto de las horas de soledad dialogando con uno mismo. Pero incluso estos infiernos

⁹⁴⁷ HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, p. 43.

⁹⁴⁸ Cit. en CASALS, J. (1990), *op. cit.*, p. 106.

⁹⁴⁹ Cit. en REYERO, C. (1993), *op. cit.*, p. 82.

⁹⁵⁰ HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, p. 49.

⁹⁵¹ Recordemos que hacia 1844 Søren Kierkegaard había escrito *El concepto de la angustia*.

⁹⁵² Se ha indicado que en el siglo XIX se produce el nacimiento del alcoholismo como fenómeno solitario. ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 545.

particulares podían ser un germen de inspiración⁹⁵³, como así lo reconocieron poetas como Baudelaire⁹⁵⁴ o Rimbaud, éste último con el sugestivo título de su poema *Una temporada en el infierno* (1873). De este modo, podían darle la vuelta a la situación y “la melancolía, que sería devastadora, provoca un cierto estado de furor, que permite, al que la padece, transformar su incapacidad de vivir en capacidad de decir, [...] como si el veneno se hubiese mutado en medicina”⁹⁵⁵.

Muchos de ellos, cansados de su periplo vital y de las convenciones de su época, se propusieron experimentar sentimientos y estados extremos, no aceptados por el decoro social, para alcanzar horizontes nunca vistos y plasmarlos en sus creaciones.

De la interrelación entre el artista distanciado de la sociedad y su ensimismamiento, surgió la fuerza de un arte individualista, frecuente en gran parte del siglo XIX: conforme fue pasando el tiempo, el arte se fue tornando cada vez más subjetivo, en que la única realidad que el artista valoraba era la de su mundo interior, hasta el punto de que lo que pudiera acontecer fuera a menudo quedaba distorsionado tras su mirada desencantada. El interés hacia el género del autorretrato sólo era una cuestión de tiempo, donde podían arremolinarse este subjetivismo e individualismo a través del culto a la figura del artista.

VI. 1. 2 La construcción del yo desde la subjetividad

“El arte empieza cuando el individuo toma conciencia de lo que le distingue de sus semejantes”⁹⁵⁶. Con estas palabras el crítico literario francés Ferdinand Brunetière quiso manifestar la necesidad que el artista moderno tenía de diferenciarse del resto de la población. De hecho, la posición del artista en la era de la industrialización fue un tema clave en la producción de pintores como Gustave Moreau⁹⁵⁷, pero también de poetas como Mallarmé⁹⁵⁸. Conscientes de su naturaleza especial, que los distinguía de la

⁹⁵³ AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 353.

⁹⁵⁴ “*Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau. / Plonger au fond du gouffre. Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver de nouveau!*”. Cit. en CORTÉS, J. M. G. (1998), *op. cit.*, p. 20.

⁹⁵⁵ BOLAÑOS, M., *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1996, pp. 28-29.

⁹⁵⁶ CIRICI, A., *op. cit.*, p. 22.

⁹⁵⁷ WILSON, M., “Rebels and Martyrs”, en *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Londres, The National Gallery, 2006, p. 15.

⁹⁵⁸ “[...] en una sociedad inestable, sin unidad, no se puede crear arte estable, definitivo. De esta organización social inacabada, que explica a la vez la inquietud de los espíritus, nace la inexplicada ansia de individualidad de la que son un reflejo directo las manifestaciones literarias presentes”. Cit. en DUGAST, J., *op. cit.*, p. 169.

vulgaridad impuesta por el modelo burgués, y anhelantes a su vez de querer reforzar esa diferencia, los artistas decimonónicos se aferraron al individualismo como nuevo pilar con el que construir su propio lugar en el mundo moderno. Y a pesar de que rechazaban la mediocridad de su tiempo, esta nueva formulación vieron fundamental ejecutarla desde el presente y no desde la consabida Antigüedad: sólo a partir del siglo XIX, el artista es contemporáneo, esto es, tiene en cuenta el peso de la época que le ha tocado vivir, para bien y para mal⁹⁵⁹.

Cada modo de individualidad está inseparablemente relacionado con la totalidad del mundo. “*Un artista no es un evento aislado*”, como dijera Wilde⁹⁶⁰. Es por ello que en la construcción de la propia identidad había de existir un referente social, a partir del cual poder configurar una serie de rasgos comunes, con los que un individuo podía sentirse identificado o todo lo contrario. Aceptándolos, sólo así se podría llegar a ser miembro de dicha comunidad. En el caso de un artista, se ocasionaba una posición ambivalente. Por un lado se rechazaba el estereotipo burgués e incluso algunos llegaron a moldear su *modus vivendi* por puro antagonismo, reciclando o dándole la vuelta a lo que los burgueses desechaban. Pero por otra parte, para que este elemento diferenciador fuera válido, tenía que ser reconocido finalmente por esta misma sociedad. La cuestión es que a partir de la Revolución Francesa dicha búsqueda de identidad quedó asociada con el individualismo y la subjetividad, conectados por el ego.

El culto al yo se convirtió desde entonces en una constante, que fue a más conforme nos acerquemos al *fin-de-siglo*, tras habernos proporcionado los años anteriores muestras tan excelsas como el caso de Courbet⁹⁶¹. El yo se convirtió en algo que había que poseer, síntoma de la sociedad capitalista en que tenía lugar este fenómeno⁹⁶². De hecho, en 1892 Maurice Barrès había escrito *Le Culte de Moi*, donde, bajo la influencia de Nietzsche, llegaba a afirmar “*attachons-nous à l’unique réalité, au moi*”⁹⁶³. En efecto, en la época finisecular el solipsismo se convirtió en moneda de cambio. Los escritos autobiográficos, usualmente en forma de diario íntimo, se habían puesto de moda desde el Romanticismo, siendo cultivados por algunos de los representantes más conspicuos del Simbolismo pictórico, como Redon (*A sí mismo*),

⁹⁵⁹ MARTIN-FUGIER, A., *La vie d’artiste au XIXe siècle*, París, Éditions Louis Audibert, 2007, p. 11.

⁹⁶⁰ Cit. en GAUNT, W., *op. cit.*, p. 136.

⁹⁶¹ Parece que se autodenominó por primera vez *maître*, con motivo de la *Exposición Universal* de París de 1855. Vid. REYERO, C. (1993), *op. cit.*, p. 72.

⁹⁶² ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 433.

⁹⁶³ Cit. en PIERRE, J. (1991), *op. cit.*, p. 144.

Kubin (*Mi vida*), Malczewski (*Memoria vital*) o Schiele (*Autorretrato*)⁹⁶⁴. Del mismo modo, hallamos declaraciones por Beardsley o Mallarmé sobre la importancia de su persona⁹⁶⁵, mientras que el conocido narcisista Fernand Khnopff aprovechó el diseño de sus *ex libris* personales para exhibir los *leitmotiv* de su vida, *Mihi* (“Yo mismo”) o *On n’a que soi* (“Uno sólo se tiene a sí mismo”)⁹⁶⁶.

Si en el Romanticismo la identidad se asociaba aún con el exterior y el interior, el cuerpo y el alma, la *physys* y la *psyché* -existiendo cierto equilibrio entre ambas partes-, el auge de las multitudes a finales del XIX provocó un mayor rechazo del mundo y, por tanto, un mayor grado de introspección. Cansados de esa realidad exterior que les decepcionaba, se encerraron en sí mismos⁹⁶⁷ y le dieron la espalda⁹⁶⁸, sumergiéndose en una autoexploración en cuyo trayecto -no siempre placentero- podrían llegar a descubrir su propia vulnerabilidad.

El interés hacia ese mundo interior, o la identificación del yo con lo que acontecía en los terrenos del alma fue un tema corriente entre los artistas y escritores finiseculares, que lo convirtieron casi en su única realidad. Podemos recordar a Moreau (“*le sentiment personnel, seúl me paraît éternel et incontestablement vécu*”⁹⁶⁹); Rémy de Gourmont (“*le monde est une représentation subjective. Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, est ce que je vois*”⁹⁷⁰); Oscar Wilde (“*Éramos nosotros los irreales, y nuestra vida consciente era la parte menos importante de nuestra evolución. El alma, el alma secreta, era la única realidad*”⁹⁷¹); o Redon (“*La realidad visible no es más que una ilusión y las grandes verdades revelan lo invisible*”⁹⁷²). La consecuencia más inmediata de ese ensimismamiento fue la falta de objetividad, o de referentes externos, de modo

⁹⁶⁴ Vid. CASALS, J. (1990), *op. cit.*, p. 105.

⁹⁶⁵ El primero parece que en un banquete, tras llamar la atención del resto de los comensales, exclamó: “*Quiero hablar de un tema interesante: de mí mismo*”, mientras que Mallarmé le confesaba a un amigo: “*Acabo de gestar el plan para toda mi obra, después de haber hallado la clave de mí mismo*”. Ejemplos citados en SEGADE, M., *op. cit.*, p. 21.

⁹⁶⁶ Dicha visión del yo fue a partir de entonces fundamental en el arte venidero. Vid. BOLAÑOS, M., *op. cit.*, pp. 9 y 11.

⁹⁶⁷ A veces se recurrió a la imagen de interior o del *béguinage*, típico por ejemplo en el Simbolismo belga. Vid. FRIEDMAN, D., *op. cit.*, p. 129. Posteriormente, este recurso fue desarrollado en otras latitudes, como en Cataluña con Santiago Rusiñol.

⁹⁶⁸ Recordemos que los mejores autorretratos de Friedrich, por ejemplo, son aquéllos en los que no muestra el rostro, sino más bien su espalda, síntoma de la importancia del yo interior.

⁹⁶⁹ Cit. en ANDIA, B. de, “*La liberté pour l’Art*”, en *Le symbolisme et la femme*, París, Délégation a l’Action Artistique de la Ville de Paris, 1986, p. 31.

⁹⁷⁰ *Ibidem*.

⁹⁷¹ Cit. en WILDE, O. (2003), *op. cit.*, p. 114.

⁹⁷² Cit. en CORTÉS, J. M. G. (1998), *op. cit.*, p. 123.

que incluso el yo real, planteado desde uno y para uno, se confundía con lo que uno quería realmente ser o con la visión en negativo de uno.

De la mezcla continua de este individualismo y subjetividad a ultranza, el único resultado que podía surgir era un profundo narcisismo, que debería de entenderse no sólo como un amor a sí mismos sino también como “*expresión de una crisis espiritual, de un volverse el hombre sobre sí mismo*” contra una realidad que no les satisfacía y, en última instancia, como “*una actitud antisocial y subversiva*”⁹⁷³.

La construcción del yo desde la vida interior del artista dio pie a que el arte finisecular tuviera un revestimiento fuertemente narcisista, donde las referencias a su persona, a sus sentimientos y a detalles autobiográficos fueran muy habituales. Con el desarrollo de la psicología moderna, esta identidad acabó manifestándose también de una forma fulminante en el arte, de un modo en el que el yo acababa por invadirlo todo, proyectándose en todas las cosas, siendo difícil separar o distinguir entre la obra y el artista, que se presentaban fundidos. Así, no ha de extrañarnos que casi llegara un punto en que otros temas pasaran a un segundo plano y se concentraran en sí mismos. Esto es fácilmente perceptible en el arte vienés de la *Secession*, donde gran parte de los artistas obviaron temas políticos o nacionalistas para centrarse en los individuos⁹⁷⁴: Schiele representa el máximo ejemplo de pintor autosuficiente que creaba un arte a partir de sí mismo y para él⁹⁷⁵, situación que incluso fue reconocida por su mecenas Roessler (“*he who expresses is [only] the artist*”⁹⁷⁶). De hecho, un artista tan opuesto a él como Redon expresó puntos de contacto con esta subjetividad finisecular, tal y como confesaba en las primeras líneas de su diario: “*He hecho un arte a mi manera*”⁹⁷⁷.

VI. 1. 3 El hombre de genio: el artista entre el ser y el parecer

A lo largo de la historia, es cierto que la visión que se ha tenido del artista ha sido diferente y ha ido cambiando según cada época. Sin embargo, su consideración como poseedor de algo que lo distinguía del resto de la humanidad ha estado casi presente desde la Antigüedad, de un modo en que su carácter especial, a veces

⁹⁷³ Cit. en ESCOHOTADO, S. (2002), *op. cit.*, pp. 123 y 126.

⁹⁷⁴ POLLAK, M., *op. cit.*, p. 411.

⁹⁷⁵ CASALS, J. (1990), *op. cit.*, pp. 105-6.

⁹⁷⁶ HUSSEL-HÖRMANN, M., “Egon Schiele’s Letters: ‘The Soul within the Body’”, en HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011, p. 214.

⁹⁷⁷ REDON, O., *A sí mismo. Diario 1867-1915*, Barcelona, Elba, 2013, p. 11.

imprevisible, podía justificar su creatividad⁹⁷⁸. Podría pensarse, por lo tanto, que estaba entusiasmado, en su sentido etimológico de “poseído por un dios”⁹⁷⁹ (generalmente Dionisio), que le proporcionaba inspiración. Desde muy pronto, ello ocasionó que se le achacara su forma de ser melancólica y visionaria, un carácter que fue estudiado precisamente por Aristóteles⁹⁸⁰.

Parece que fue a mediados del siglo XVIII en que el concepto de genio comenzó a ser definido de un modo tal y como lo entendemos hoy día. Así lo demostraron nombres como Watelet y Jancourt, aunque la personalidad decisiva fue Diderot, gracias a su definición del término en el volumen VII de la *Enciclopedia* (1757). No obstante, por entonces aún estaba más asociado al mundo de las letras que al del arte, cosa que empezó a cambiar a finales de esta centuria⁹⁸¹. Habrá que esperar al Romanticismo para que el concepto de genio quede asociado para siempre a la imagen del artista moderno, tanto en el modo de ser e imagen, como por su estilo de vida y relación con la sociedad, hasta el punto de haberse convertido en un auténtico lugar común desde entonces⁹⁸².

No ha de extrañar, pues, que fuera en la primera mitad del siglo XIX cuando tuviera lugar la consolidación de dicho mito, gracias a todos los cambios históricos y sociales que acontecieron, en los que el individualismo fue clave. Es cierto que con el Renacimiento el humanismo permitió que los artistas empezaran a ser valorados de una forma no vista anteriormente, y ello explicaría el triunfo de personalidades como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel o Durero, conscientes ellos mismos de sus figuras. Un paso en la consolidación del artista como un ser pleno de *dignitas* lo llevó a cabo Rubens, quien acostumbró a representarse, gracias a su labor diplomática, más como caballero que como pintor, equiparándose en *status* a los estamentos superiores de la época. A pesar de esta visión elevada de Rubens, lo cierto es que en el Barroco lo más frecuente fue mostrar no sólo las grandezas, sino también las miserias del ser humano, que si bien fue corriente en otro tipo de temáticas, no lo fue así aún en el autorretrato, salvo excepciones como la de Rembrandt. Sin embargo, a partir del siglo XIX todo ello comenzó a cambiar considerablemente, y empezó a ser habitual que el artista quisiera dejar igualmente una imagen de sí como hombre.

⁹⁷⁸ GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 243.

⁹⁷⁹ ROMO, M., “Creación artística. El mito del genio”, en *Exitbook*, nº 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2º semestre 2009, p. 42.

⁹⁸⁰ SALA, T.-M., “Sota el signe de la malenconia: l’ideari estètic de Santiago Rusiñol”, en *Rusiñol desconegut/desconocido*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, p. 21.

⁹⁸¹ GUILLÉN, E., *op. cit.*, pp. 21 y 29.

⁹⁸² MARTIN-FUGIER, A., *op. cit.*, p. 11.

En la era postrevolucionaria, pues, los artistas llevaron al extremo esta excepcionalidad que les caracterizaba, con el exclusivo deseo de ser únicos, convencidos de que “*la singularidad es una característica de la genialidad*”⁹⁸³. Para ello, enlazaron con cierta imagen parcial del artista como un héroe de la mitología clásica⁹⁸⁴, pero así mismo como un ser bajo el signo de Saturno, que explicaría su carácter solitario, contemplativo, taciturno, melancólico o introvertido, a veces algo infantil, pero al mismo tiempo creativo⁹⁸⁵.

La asociación del artista con esta genialidad, no obstante, se exacerbó aún más durante el siglo XIX, tanto por su parte como de mano de intelectuales, escritores, filósofos o científicos, o la sociedad en general, llegando a realizar un giro hacia lo patológico nunca visto hasta entonces. De esta forma, la delgada línea entre la creatividad de inspiración casi divina y la demencia resultaba la excusa perfecta para saltarse ciertas convenciones sociales, lo que redoblabla a su vez en la marginación que sufrían, en su incompreensión, como contrapartida a su condición de elegidos⁹⁸⁶.

No ha de extrañar, pues, que la figura del artista, tal como se fue construyendo entonces, despertara curiosidad y llegara a ser de interés común. Desde comienzos del siglo, parece que las escenas que representaban vidas de artistas eran muy populares entre la sociedad⁹⁸⁷, mientras que a finales de la centuria, al intensificarse el arte como tema de moda⁹⁸⁸, tendríamos que imaginar que la figura del artista resultara igualmente atractiva, como demuestran algunos hechos, tales como las declaraciones de los coleccionistas de obra de Egon Schiele hacia su protegido⁹⁸⁹, o la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles*, celebrada en Barcelona en 1907. Personalidades relevantes del pensamiento decimonónico también quisieron dar su propio punto de vista, que no hizo sino alimentar aún más dicha mitificación.

⁹⁸³ GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 71.

⁹⁸⁴ SOUSSLOFF, C. M., “En el umbral de la historiografía. Biografía, artistas, género”, en *Exitbook*, nº 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2º semestre 2009, p. 29.

⁹⁸⁵ Nos remitimos al estudio clásico sobre el tema, WITTKOWER, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2006 (1963), que desafortunadamente no cubre el período que estudiamos.

⁹⁸⁶ ROMO, M., *op. cit.*, pp. 46-47.

⁹⁸⁷ HONOUR, H., *op. cit.*, p. 268.

⁹⁸⁸ “*Debemos aclarar, en primera instancia, que el arte, y particularmente las artes plásticas, se convierten en tema de interés público y, por tanto, en un fenómeno de moda en el fin de siglo*”. ZUGAZA, M., *op. cit.*, p. 61.

⁹⁸⁹ Es el caso del doctor Oskar Reichel, quien llegó a decir de sus autorretratos que eran “*the greatest of anything painted in Viena at present*”. Cit. en HUSSL-HÖRMANN, M., *op. cit.*, p. 212.

Los orígenes de esta literatura artística hay que buscarlos en época renacentista con las famosas *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550 y 1568) de Giorgio Vasari. Además de algún estudio posterior como el de Palomino en la España del siglo XVIII, el número de escritos y opiniones sobre la figura del artista aumentó considerablemente posteriormente. Junto a recreaciones ficticias ofrecidas por Honoré de Balzac (*La obra maestra desconocida*, 1831) y Émile Zola (*La obra*, 1886), es más bien en la Viena de principios de siglo XX cuando *El artista* (1905) de Otto Rank, *La literatura artística* (1924) de Julius von Schlosser y *Leyenda, mito y magia en la imagen del artista. Un experimento histórico* (1934) de Ernst Kris y Otto Kurz consolidaron por una parte la teoría y la historia del arte como disciplinas y, por otro, afianzaron la visión mítica del artista en general, y del ochocientos en particular.

Si bien los dos últimos constituyen los estudios más rigurosos y sistemáticos al respecto escritos como recapitulación de toda una época, durante el siglo XIX era fácilmente perceptible esta consideración hacia los artistas por parte de un nutrido grupo de escritores y pensadores. En todos ellos coincidía una imagen idealizada del artista, quien poseía una clarividencia que le proporcionaba ver allá donde el resto de los mortales no alcanzaban. Esto le permitía estar envuelto de una especie de aura, de modo que en ocasiones se le comparó con un sacerdote, como expresó Thomas Carlyle⁹⁹⁰. Así también lo pensó Joséphin Péladan en la época simbolista, cuando constituyó su Orden de la Rosa+Cruz y se rodeó de una serie de artistas que, frente a los que practicaban una estética fiel al Realismo o Naturalismo, se caracterizaban por ser visionarios y sensibles a otra realidad superior.

Este aura y desapego con la realidad es lo que permite entender un libro como *Los héroes y el culto a los héroes* (1841) del mismo Carlyle, donde si por una parte se mostraba esa admiración victoriana hacia la figura del héroe, también nos daba ocasión para no confundirlo con la del genio: si aquél se erigía terrenal y como modelo social a seguir, repleto de virtudes y despojado de elementos míticos, éste más bien continuaba incomprendible, aislado del mundo y con un trágico destino⁹⁹¹. Algo de este culto al héroe parece respirarse en la religión de la humanidad que poco después llegó a formular el positivista Comte, si nos atenemos a la gran influencia que tuvo el libro del británico.

⁹⁹⁰ CIRICI, A., *op. cit.*, p. 22.

⁹⁹¹ De la relación y diferencias entre ambas figuras, *vid.* RAPETTI, R. (2005), *op. cit.*, p. 265 y ss.

Uno de los pensadores que más interés demostró en la genialidad del artista fue Schopenhauer. En obras magnas como *El mundo como voluntad y como representación*, entre otras, habló del tema, donde expresaba que el genio no se basaba en la razón, sino en una actitud contemplativa. También se caracterizaba por ser ambicioso y querer actuar como un dios. Consciente de su clarividencia y creatividad como dones especiales -ausentes en el resto de la humanidad-, Schopenhauer lo comparó con Prometeo, puesto que por dichas pretensiones recibió como castigo el sufrimiento y la locura⁹⁹².

Ello podría explicar el carácter peculiar que tenían los artistas, “*raza irritable*” como llegara a decir Baudelaire⁹⁹³, o incluso “*enfermos sociales*”, como exclamara Paul Bourget⁹⁹⁴. Este hecho atrajo la atención, por lo tanto, de sociólogos y médicos como Charcot, Lombroso o Nordau, quienes los convirtieron a menudo en especímenes de estudio, como ya hemos indicado en otras secciones de esta tesis, y quienes intentaron desentrañar ese *enthousiasmo* del artista, antiguamente asociado con una posesión divina y ahora más bien analizado como una demencia, según la ciencia⁹⁹⁵. Así, el primero aceptaba que el artista era alguien especial, capaz de proyectar su vida interior en su arte como si fuera su única realidad, fruto de ese aislamiento respecto a la sociedad en la que había nacido; una proyección de tipo hipnótico, sugestivo, consecuencia de un desorden mental, intratable, provocado precisamente de la tensión entre el individuo y su entorno⁹⁹⁶. Lombroso y Nordau intentaron ir más lejos y, como ejemplifica el título de una de las obras cumbres del primero, *Genio y locura* (1864), intentaron buscar las conexiones entre el loco, el genio y el criminal. Por lo tanto, era natural que al aproximarse al segundo de los términos apareciera la figura del artista, al que veían como melancólico, solitario, con una sensibilidad pronunciada y tendente a sentirse víctima o perseguido, lo que lo acercaba peligrosamente al paranoico. A pesar de esta misma base de estudio, si la visión de Nordau era más bien negativa –al hablar concretamente de los simbolistas, los tildaba de “degenerados”-, en Lombroso no era precisamente así. De hecho, creía que el artista tenía una inteligencia superior a la media, de manera que podría encarnar en algunos aspectos el hombre del futuro⁹⁹⁷.

⁹⁹² ROMO, M., *op. cit.*, p. 46

⁹⁹³ BAYER, R., *Historia de la Estética*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986 (1961), p. 297.

⁹⁹⁴ HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, p. 33.

⁹⁹⁵ HONOUR, H., *op. cit.*, p. 280.

⁹⁹⁶ COLLESS, E., “Heat [Pierre Bonnard]”, en *Art and Australia*, vol. XXXVI, nº 3, 1999, p. 363.

⁹⁹⁷ BOSSI, L. (2005), *op. cit.*, p. 402 y ss.

Esta visión del artista como una posible evolución de la especie o incluso como salvador, ya la hemos visto en cierta manera con Péladan. Pero no fueron los únicos: Schopenhauer o Wagner siempre alabaron el poder transformador del arte, mientras que Nietzsche consideraba al artista, junto al filósofo y al santo (otra vez la religión), prefiguraciones del superhombre⁹⁹⁸.

El papel que se les otorgaba desde fuera fue continuamente confirmado desde las entrañas del ambiente artístico. Esta actitud se acrecentó a finales del siglo XIX, especialmente por parte de los artistas ligados con la órbita simbolista, quienes tenían la autoconciencia de estar particularmente dotados de un don especial, que les hacía ver, sentir y oír de un modo diferente, algo que acababa por plasmarse en sus creaciones. Al respecto, Rimbaud ya había pedido que el poeta debía convertirse en un vidente, mediante el extrañamiento de sus sentidos, ya que de esa manera se desnaturalizaban, uno podía salir de uno para volver a entrar, aunque de un modo distinto, ya recompensado con una visión sobrenatural e inaccesible al resto de los individuos⁹⁹⁹: deshabitarse. No nos ha de extrañar que una personalidad como Schiele se viera como un visionario y, por lo tanto, creyera que su posición fuera diferente de otros pintores anteriores a él y se autocalificara de “*nuevo artista*”¹⁰⁰⁰. Ese sentimiento de superioridad fue, pues, lo habitual en este ambiente finisecular, incluso en los confines de Europa como en Finlandia¹⁰⁰¹. También por eso lo podemos hallar en Alemania, donde Lovis Corinth tuvo el atrevimiento de exclamar que el artista podía tener un rol vital en la regeneración de la sociedad de su país¹⁰⁰².

La mitificación del artista tuvo consecuencias a la hora de despertar vocaciones, hasta el punto de que muchos se sintieron atraídos antes por el hacedor y su estilo de vida que por el arte. Contra todo pronóstico, los artistas acababan siendo víctimas de la sociedad capitalista que detestaban o contra la que luchaban, y ese modelo de vida, que en sus orígenes había nacido para combatir la posible transformación de la obra en mercadería para burgueses, se había convertido en sí mismo en otro bien para

⁹⁹⁸ BAYER, R., *op. cit.*, p. 340.

⁹⁹⁹ HAUSER, A., *op. cit.*, p. 451.

¹⁰⁰⁰ Así es como se definió en 1909. *Vid.* WERKNER, P., “Gerstl, Kokoschka, Schiele y el arte del Expresionismo vienés”, en *Viena 1900*, Madrid, MNCARS, 1993, p. 96.

¹⁰⁰¹ AHTOLA-MOORHOUSE, L.-HUUSKO, T., *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁰² *Post-Impressionism...*, *op. cit.*, p. 155.

consumir¹⁰⁰³. Pierre Bonnard expresó perfectamente en las siguientes palabras ese proceso de seducción: *“Ce qui m’attirait, ce n’était pas tellement l’art mais plutôt la vie d’artiste avec tout ce qu’elle comportait dans mon idée de fantaisie, de libre disposition de soi-même. Certes depuis longtemps j’étais attiré par la peinture et par le dessin mais sans que cela fût une passion irrésistible; tandis que je voulais à tout prix échapper à la vie monotone”*¹⁰⁰⁴.

La aparición de figuras como Lord Byron o de publicaciones como *Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger mediatizaron este modelo de artista maldito y/o de vida bohemia que resultaba atractivo, dulcificando quizás su lado más amargo, o más bien lo contrario, enfatizando aquellos elementos de malestar con los que se pudiera empatizar, en relación con el grado de desarraigo, incompreensión o apatía del artista en ciernes con su entorno. De este modo se producía la confusión entre lo que realmente eran y lo que soñaban ser, mezclando vida, arte e ilusiones. Ello explica que el artista a partir del Romanticismo se imbuyera de un carácter entre la ingenuidad y la artificiosidad, que obedecía en última instancia a la relación entre ser y parecer.

Si Peter Gay ha llegado a afirmar que *“ninguna otra época se preocupó tan vigorosa ni angustiosamente por las apariencias”*¹⁰⁰⁵, por su parte Rainer Metzger ha insistido en lo mismo pero en relación al arte, donde continuamente se produjo una situación basculante entre el arte y el artista: *“the presentation was categorically more important than the presented. And the presentation was created entirely by the presenter, the self-presenter, a role into which the artist threw himself theatrically”*¹⁰⁰⁶. En esta construcción del yo fue tan importante, por lo tanto, alcanzar a desarrollar un estilo propio como dar importancia a la imagen, al modo de vida o a la forma de ser, requisitos indispensables en el mito del artista moderno, previo paso a la inmortalidad. Las dudas que ello ocasionaba las podemos leer en la siguiente entrada del diario de juventud de André Gide, fechada el 7 de agosto de 1891: *“Quizá, decía mi espíritu, no se es más que en tanto se parece... Es preciso ser para parecer... El parecer no debe distinguirse del ser; el ser se afirma en el parecer; el parecer es la inmediata*

¹⁰⁰³ GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 294.

¹⁰⁰⁴ *Cit.* en MARTIN-FUGIER, A., *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁰⁵ *Cit.* en REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 11.

¹⁰⁰⁶ METZGER, R., *op. cit.*, pp. 373 y 374.

manifestación del ser”¹⁰⁰⁷. Y es en el momento en que se piensa qué apariencia adoptar como pose ante la sociedad, cuando la vida acababa convertida en espectáculo.

Este exhibicionismo de la imagen y vida del artista tuvo, tras Byron, una de sus primeras expresiones importantes con el pintor Courbet, quien, a diferencia de los artistas anteriores a él, tuvo en cuenta al público, motivo por el que cuidaba bastante de su figura, declaraciones y apariciones¹⁰⁰⁸. Dicha actitud es perceptible incluso en un artista tan opuesto a él como el academicista Paul Delaroche, quien parece que gustó de explotar el mito de la inspiración, indispensable para la creación, para así fascinar a su clientela¹⁰⁰⁹.

Todo ello se fue exagerando aún más conforme fueron pasando los años, del mismo modo que se fueron afianzando ciertos tópicos y estereotipos. A pesar de huir del modelo burgués, acabaron “comprando” -como hemos indicado antes- los esquemas creados por otros artistas y escritores anteriores, que les servían empero para darles seguridad, actuando como mecanismos de afirmación. Lo cual no fue obstáculo para que, en una actitud propia de aquél que buscaba subrayar su excepcionalidad (y por tanto, su genialidad), rechazaran las etiquetas: así lo hicieron los románticos, pero también lo pusieron en práctica muchos simbolistas. Algunos de los esquemas posibles más recurrentes, siempre con el atributo común de ensalzar su unicidad, eran el visionario, el maldito y el elitista, no siempre necesariamente por separado.

Del primero ya hemos mencionado sucintamente que constituye una de las cualidades del artista como genio, si bien algunos lo llevaron a nivel prioritario. Al reforzar dicho aspecto, se enfatizaba una vez más la capacidad que tenían de desvelar secretos, que yacían dormidos o secretos en el alma, y que el resto de los mortales no eran capaces de ver. El poeta italiano Giovanni Pascoli insistió en este poder¹⁰¹⁰, puesto que “*the poet is the one who looks*”, como escribió André Gide¹⁰¹¹. A finales de siglo, observamos que fue un factor reclamado tanto por los artistas y poetas (Schiele, Rimbaud) como por quienes se acercaron a ellos: es el caso de Édouard Schuré y su influyente libro *Los grandes iniciados* (1889), donde se insistía en la concepción esotérica del artista, poseedor de un saber hermético que ponía en práctica gracias a su

¹⁰⁰⁷ Cit. en SEGADE, M., *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁰⁸ REYERO, C. (1993), *op. cit.*, pp. 8 y 18.

¹⁰⁰⁹ MARTIN-FUGIER, A., *op. cit.*, p. 104.

¹⁰¹⁰ RELLA, F., *op. cit.*, p. 30

¹⁰¹¹ Cit. en LEVINE, S. Z., *op. cit.*, p. 144.

capacidad de refugiarse en su interior para descifrar el mundo¹⁰¹². De aquí surgió la imagen del artista como místico, quien se equiparó en su don sobrenatural, más allá de la razón, con los santos, Cristo e incluso Dios.

La figura del maldito, en cambio, dio pie fundamentalmente al prototipo del bohemio, configurado como un negativo del modelo burgués. El éxito era mal visto por estos artistas, quienes prefirieron cobijarse en el fracaso, como sinónimo de la incompreensión coyuntural, pero también de la inmortalidad futura. No obstante, el maldito vivía en una constante contradicción, ya que si por un lugar se regodeaba en el rechazo de los otros -a la vez que su actitud era recíproca hacia los que lo repudiaban-, sin embargo en el fondo soñaba con algún tipo de reconocimiento, de forma que su creación sí que tenía en el fondo a algún tipo de público en mente... En una especie de talante ambiguo, para reforzar su imagen victimista, gustaron mucho de autodegradarse¹⁰¹³, en una especie de provocación al burgués, pero a su vez, en una postura confusamente masoquista. Gustaron en consecuencia de identificarse con los perdedores de su época, esto es, desequilibrados mentales, pobres, proletarios o vagabundos, para subrayar su posicionamiento dentro del mundo.

Uno de los ejemplos más honestos al respecto lo proporcionó van Gogh, quien en sus escritos expresó una concepción del arte en la que nunca olvidaba el referente social, cuya burla acabó consumándose en su suicidio, siendo un auténtico mártir por la fe en el arte, como así lo reconoció el doctor Gachet¹⁰¹⁴. En cambio, en un extremo completamente opuesto podemos nombrar diversos ejemplos, como su amigo Gauguin, quien supo construir a conciencia una imagen del artista incomprendido, modalidad errante que intenta huir del mundo¹⁰¹⁵. Otro caso a destacar es el de Schiele, que se autoconsideró como una víctima de la sociedad, sobre todo tras ser encarcelado. En él, dicha disposición era enfatizada, como cuando adoptaba posturas teatrales en sus autorretratos, o en sus escritos, para no dejar ningún tipo de dudas de su posición¹⁰¹⁶: el

¹⁰¹² DRAGUET, M., *Le Symbolisme en Belgique*, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique-Fonds Mercator, 2010, p. 257.

¹⁰¹³ PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999 (1930), pp. 752 y 753: proporciona los ejemplos de Jean Lorrain o de Rimbaud.

¹⁰¹⁴ THOMSON, B., "El mito del artista: Van Gogh y Gauguin", en *Los orígenes del Arte Moderno 1850-1900*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, p. 163.

¹⁰¹⁵ De hecho, en una carta de Gauguin a Schuffenecker, le decía que "*Vincent me llama 'el hombre que viene de lejos y que irá lejos'*". *Ibidem*, p. 178.

¹⁰¹⁶ Schiele escribió en uno de los trece dibujos que hizo durante su arresto: "*Hindering the artist is a crime!*"; mientras que otro lo tituló *Prisionero*. KALLIR, J., "Coming of Age (1912-1915)", en HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011, p. 124.

resultado fue que igualmente fue visto así por gente de su círculo, como Albert Paris Gütersloh o Arthur Roessler¹⁰¹⁷. Otro ejemplo que podemos citar aquí es el de Kokoschka, quien, para reforzar su situación de mártir de la sociedad, acentuó su diferencia a nivel de imagen, esto es, afeitándose la cabeza, garantizándose por ello, en una actitud casi preperformática, el impacto en la sociedad vienesa¹⁰¹⁸.

Sin embargo, el querer diferenciarse de la sociedad no tenía que condicionar una imagen envilecedora del artista, situándose por debajo de ella, sino que más bien podía ser la opuesta, esto es, posicionándose por encima. La disposición elitista de algunos artistas fue la propia de los que quisieron mostrarse como príncipes, caso de los pintores Hans Makart o Franz von Lenbach en el área germánica, mientras que otros prefirieron cultivarse como *dandies*, siendo Whistler el supremo ejemplo en el caso de los pintores finiseculares, cuya consecuencia fue la aparición de multitud de seguidores, fascinados por la luz que irradiaba (podemos recordar a Dewing, por citar uno).

El modelo tenido en mente para construir esta imagen del artista no era obviamente el marginado social o perdedor, sino la aristocracia, vista como la antagonista a la sociedad burguesa de su tiempo, o representante de un mundo pasado que fue mejor. El posicionamiento escapista que representaba el dandismo se intensificó a finales de siglo XIX, al coincidir en bastantes aspectos con algunos de los principios del Simbolismo, como el sueño de desarrollar un arte críptico, entendido por pocos. De hecho, dicho planteamiento encajaba con la consideración que muchas personalidades de la época, como los escritores Baudelaire o Ernest Renan¹⁰¹⁹ tenían respecto de la democracia en general, mientras otros como George Moore se mostraron más específicos sobre la imposibilidad de realizar un arte para todos¹⁰²⁰. Este posicionamiento se estrechó aún más en la época simbolista, como así lo expresó Georges Rodenbach, abogando por un arte elitista: “*Art is not for the people. Art is a thing essentially complex, of nuances. The people love only the most direct, the most simple, and the clearest representations of life. That is not a work of art*”¹⁰²¹.

De esta forma, a finales de siglo XIX, en plena época simbolista, nos encontramos en que el artista como un genio ya estaba completamente afianzado y

¹⁰¹⁷ SCHRÖDER, K. A., *op. cit.*, p. 34.

¹⁰¹⁸ METZGER, R., *op. cit.*, p. 373.

¹⁰¹⁹ JULLIAN, P. (1971), *op. cit.*, p. 29.

¹⁰²⁰ GAUNT, W., *op. cit.*, p. 142.

¹⁰²¹ *Cit.* en STEVENS, M., “Symbolism- A French Monopoly?”, en WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997, p. 54.

asumido por la población, pero también por los mismo artistas, quienes explotaron y consolidaron sus diferentes posibilidades, en las que el individualismo había degenerado en excepcionalidad y el autorretrato podía constituirse en un perfecto vehículo para su demostración.

VI. 2 Posicionamientos profesionales y humanos ante el autorretrato como paradigma de la situación del artista moderno

Si como hemos dicho la sociedad postrevolucionaria resultó decepcionante o sometió a un estado de desasosiego o alienación al artista moderno, muy pronto, para muchos de ellos el arte se convirtió en un auténtico refugio. Así se manifestó en la generalidad de los diferentes movimientos que se sucedieron en el siglo, de manera que no ha de extrañar que, por ejemplo, en la Viena finisecular los artistas e incluso la sociedad en general considerara el arte como un escapismo ante los sinsabores de una realidad y panorama político desalentadores¹⁰²².

Si el arte era tan importante, ¿qué lugar debía ocupar el artista, sobre todo en esta nueva era? En un texto fundacional del Romanticismo alemán, *Confesiones y fantasías* (1797) de Wilhelm Heinrich Wackenroder y Ludwig Tieck, se llegaba a afirmar que “*truly, it is art that must be venerated, not the artist; he is nothing more than a weak tool*”¹⁰²³. Así se iniciaba el camino tortuoso del siglo XIX en su relación con el artista. Por un lado hubo toda una línea que siguió apostando por esta visión, en la que el artista quedaba integrado dentro del concepto superior y más amplio del arte, como un elemento más. Esto provocó que incluso algunos artistas prefirieran pasar desapercibidos, incitando a la destrucción de su figura, ejemplificado en la no realización de autorrepresentaciones. Es el caso, como ya se ha indicado en más de una ocasión, de Klimt, quien de este modo justificaría la práctica ausencia de autorretratos¹⁰²⁴ en un cuerpo pictórico plagado empero de retratos. Dicho planteamiento lo encontraremos en este cambio de siglo igualmente en otros artistas, alejados de los universos simbolistas como Cézanne, quien infravaloraba claramente el ego del individuo: “*Más o menos, todos nosotros, seres y cosas, sólo somos un poco de calor*

¹⁰²² SCHORSKE, C. E., *op. cit.*, p. 30.

¹⁰²³ *Vid.* p. 94 de esta tesis.

¹⁰²⁴ De hecho, el único autorretrato que conocemos es de sus años de juventud, antes de dar el paso a la *Secession*. Lo podemos ver vestido de época como un asistente más a una representación de *Romeo y Julieta* (1597) en *El teatro del Globo de Shakespeare* (1886-1888) (Burgtheater, Viena). *Vid.* BLACKSHAW, G., “Klimt, Schiele and Schönberg. Self-portraits”, en *Facing the modern. The portrait in Vienna 1900*, Londres, The National Gallery, 2013, pp. 112-113.

*solar almacenado, organizado, una reminiscencia de sol, un poco de fósforo que arde en las meninges del mundo*¹⁰²⁵.

Sin embargo, la vía más frecuente, especialmente por parte de los artistas, fue la de reafirmar su propia persona. Sin llegar a negar del todo la afirmación anterior de Wackenroder y Tieck, y a través del individualismo decimonónico, se llegó a una solución que podía presentarse en cierta manera intermedia e ideal, esto es, entre el arte y el artista: hablamos del autorretrato, obra de arte e imagen del artista; una imagen, por otra parte, fiel reflejo de las inquietudes personales de su artífice como de la sociedad en la que se originaba y la recibía. Así pues, si ya un retrato consistía en reivindicar la propia identidad respecto a los otros -lo que permite entender el auge experimentado por este género entonces-, en el caso de un autorretrato los condicionantes eran mucho más alambicados, al comprender más de un nivel.

Muy pronto los pintores se apercibieron de la herramienta que tenían en sus manos a la hora de reivindicar su figura. Ante el temor de una sociedad que no los comprendía en la mayoría de casos -y con el consiguiente desinterés hacia ellos-¹⁰²⁶, pero conscientes a su vez de la atracción que despertaba el arte, se procedió a su automitificación, de la que ya hemos hablado anteriormente. Con ello se justificaba y se presentó casi como necesario mostrar la cara. Así es como lentamente se desarrolló todo un proceso en que el artista llegaba a encarnar el mismo arte. Aunque es cierto que en épocas anteriores podemos encontrar alguna muestra, como el famoso *Autorretrato como alegoría de la pintura* (c. 1638-1639) (The Royal Collection) de Artemisia Gentileschi¹⁰²⁷, no obstante, su generalización y énfasis alcanzó su punto álgido a finales del siglo XIX, cuando se produce esa “*identification suprême de l’artiste à son art*”¹⁰²⁸.

La creación de estos vasos comunicantes provocó que ambos fueran vistos prácticamente como sinónimos, y como había una necesidad de arte, especialmente en la sociedad occidental de finales de este siglo, tal como hemos formulado en este capítulo, los autorretratos se multiplicaron por doquier, elevando al artista a una especie de culto. Así, por ejemplo, y como ya indicamos anteriormente, Lovis Corinth

¹⁰²⁵ Cit. en BOLAÑOS, M., *op. cit.*, p. 9.

¹⁰²⁶ Como dirá Doris Lessing, ya en el siglo XX y como reconocimiento a una situación que aún perduraba, “¿Quién querrá pintarte si nadie quiere verte?”. Cit. en MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 48.

¹⁰²⁷ Aquí se observa cómo Gentileschi se aprovechó de la identificación habitual que los pintores masculinos hacían de las mujeres para encarnar temas abstractos y alegóricos: de este modo, le dio la vuelta y lo utilizó como apología de la mujer como ser creativo, y no sólo representativo.

¹⁰²⁸ MOULIN, J., *L’autoportrait au XXe siècle. Dans la peinture, du lendemain de la Grande Guerre jusqu’à nos jours*, París, Société Nouvelle Adam Biro, 1999, p. 10.

consideraba que el artista, de la que él era una muestra excelsa, había de servir de modelo para la población, o poseía la suficiente sabiduría como para poder guiarla, en una clara contradicción o reorientación del genio del artista hacia el papel del héroe. Y del mismo modo que antaño reyes y gobernadores se habían hecho pintar retratos como ejemplo moral, algo parecido aconteció entonces. No sólo esto puede explicar en parte las autorrepresentaciones de Corinth y otros pintores, sino que esa misma fascinación explica una cierta demanda de ello, perceptible en la organización de muestras específicamente centradas en dicho tema –el ya mencionado caso de la exposición de 1907 en Barcelona–, pero así mismo, con motivo de monográficas, en las que el pintor en cuestión respondía ejecutando su propia efigie¹⁰²⁹, o procuraba alguna imagen de cara a los artículos que pudieran aparecer en prensa, o ya para el mismo catálogo de la muestra¹⁰³⁰.

Todo ello explica que en plena época simbolista el autorretrato experimentara una época dorada, al considerarse como la conclusión a este fenómeno que se había ido ya produciendo en todo el siglo anterior. Siendo igualmente un movimiento caracterizado precisamente por su narcisismo y solipsismo, es normal que las autorrepresentaciones, tanto en su número como en variada concepción, ocupasen un lugar especial en la producción de muchos de sus artistas. Algunos las transformaron incluso en sus obras más importantes, convertidas en el manifiesto de su arte, caso de Böcklin, Stuck o Néstor, plasmaciones de su yo. Nos encontramos igualmente ante la proliferación de pinturas tituladas en primera persona, detalle que nos permite inferir que el protagonismo de dichas composiciones recaía en el autor de las mismas, siendo autorretratos... aunque no siempre se le viera claramente: *Mis funerales* de Viladrich; *Mi familia cristiana* (1910) (Colección Álvaro Gil, anteriormente depositada en el Museo Provincial de Lugo) de Xesús Corredoira; *Mi entierro* (1923) (Muzeum Im. Jacka Malczewskiego, Radom) de Malczewski; *El fumador de opio* (“... hasta que me convertí en un consumidor habitual de opio...”) (1913) (Richard Stein Collection) de N. C. Wyeth; *En lo más profundo de mi jardín* (a. 1897) (Colección particular) de Harald Sohlberg... En sintonía con este rasgo, hay que recordar que casi todas las novelas simbolistas están narradas en primera persona¹⁰³¹.

¹⁰²⁹ Vid. p. 160 y nota nº 336 de esta tesis.

¹⁰³⁰ Podemos recordar el caso catalán de Gili i Roig, a quien la prensa de la época, como el diario *ABC*, le solicitaba alguna fotografía suya para ilustrar reportajes monográficos sobre su figura. Vid. BOSCH, O., *op. cit.*, p. 33, nota nº 56.

¹⁰³¹ SEGADE, M., *op. cit.*, p. 116.

Junto a este uso apologético que se hizo del autorretrato como reivindicación de su figura como encarnación del arte y de su poder mágico, ofreciendo una imagen que consolidaba el mito del genio; nos encontraremos que, paralelamente, y en relación al subjetivismo cultivado desde el Romanticismo, comenzaron a aflorar unas autorrepresentaciones que abogaban por el lado más humano del artista. De este modo, las tradicionales visiones en que se buscaba la *dignitas* de la pintura y de su creador como arte intelectual fueron casi relegadas, al considerarse ya superadas, resultando mucho más adecuadas las que buscaban al hombre. Este proceso, iniciado con la Ilustración dieciochesca -en que comenzó a valorarse al individuo más que su estamento social-, se afianzó a lo largo del siglo XIX. Ello explica que cada vez se fuera haciendo más habitual representar al artista en un ámbito más íntimo, o que lo mostrase ligado con temas existenciales que le afectasen personalmente.



Harald SOHLBERG, *En lo más profundo de mi jardín*, a. 1897
Colección particular

La utilización del autorretrato para hablar de sus propias inquietudes se generalizó a finales de siglo, en paralelo al desarrollo de la psicología y el psicoanálisis. Por entonces, el escritor Hofmannsthal ya había advertido de que el arte era activador de los instintos¹⁰³², mientras que Wilde había reconocido igualmente el poder revelador del arte como fuente de autoconocimiento: “*Sin duda la conciencia no puede hablarnos de sus mecanismos sin duda la conciencia es incapaz de explicar el contenido de la personalidad. Es el arte, y sólo el arte, lo que nos revela ante nosotros mismos*”¹⁰³³. Era evidente que el autorretrato, al incidir directamente sobre su persona, fuera de todos los géneros el que mejor se prestara a los propósitos de los pintores simbolistas, pues como

¹⁰³² SCHORSKE, C. E., *op. cit.*, p. 40.

¹⁰³³ *Cit.* en WILDE, O. (2003), *op. cit.*, p. 110.

bien ha señalado Michel Tournier “*si la philosophie consiste en une réflexion de l’esprit sur lui-même, l’autoportrait est bien la philosophie de la peinture*”¹⁰³⁴.

Ello explica la carga psicológica que ofrecen muchos autorretratos en este fin de siglo¹⁰³⁵, obras ocasionalmente privadas realizadas con el simple ánimo de conocerse mejor, sin ningún tipo de pretensión social o estética, experimentaciones ejecutadas desde y para el alma¹⁰³⁶. Para ello, se tuvo muy en cuenta la relación entre el exterior y el interior, puesto que a través del físico y de la gestualidad se podía asomar uno hacia dentro; de ahí, en esta misma línea, la abundante presencia de primerísimos planos, en un intento de romper la barrera que representaba la piel para zambullirse en su espíritu, para así ver “*con los ojos del propio interior de sí*”¹⁰³⁷, como escribiera Aurier en 1893. Así se puede percibir en la obra de van Gogh, Munch o Gimeno, siendo un aspecto al que volveremos en el capítulo siguiente.

Aparejado con lo anterior, podríamos hablar del valor terapéutico del arte, posicionamiento que se volvió cada vez más frecuente con el paso de los años. Expresiones resultantes de ese clima las podemos observar a principios del siglo XX, desde Antonin Artaud (“*No hay nadie que haya jamás escrito, o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno*”¹⁰³⁸) hasta *El jinete azul* de Kandinsky, publicación de 1912 donde aparecerían imágenes taumáticas de San Lucas como pintor y como médico¹⁰³⁹. Es cierto que ya en el XIX fue habitual ver la creación como el mejor antídoto contra los males de los artistas, contra la desazón o el sufrimiento que les provocaba la incompreensión o el rechazo, convertida su identidad en un galimatías doloroso¹⁰⁴⁰, pero convertido en último refugio frente al mundo exterior. Ésa fue la intención de van Gogh y Munch en sus autorretratos, donde la omnipresencia de su persona era un modo de exorcizar los miedos y asegurarse de que pintándose a sí mismos y también aquello que amaban, quedaba fijado para siempre en

¹⁰³⁴ Cit. en ADRIAENS-PANNIER, A., *Léon Spilliaert ou la beauté de l’intelligence de coeur*, [Amberes], Pandora-Ronny Van de Velde, 1998, p. 95, nota nº 14 (p. 271).

¹⁰³⁵ “[...] *the idea that an artist would choose deliberately to explore their states of mind through self-portraiture is a modern one, [...]*”. WEST, S. (2004) *op. cit.*, p. 180.

¹⁰³⁶ Si M. SEGADE indica que “*pensar en el decir es la forma de pensar en el yo, volver la mirada hacia dentro*”, nosotros lo parafraseamos sustituyendo el “*decir*” por el “*pintarse*”. Vid. SEGADE, M., *op. cit.*, p. 104.

¹⁰³⁷ *Ibidem*, p. 252.

¹⁰³⁸ Cit. en CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 11.

¹⁰³⁹ MALMSTAD, J., “*‘L’opacitat de les coses no pronunciades’: el simbolisme en la poesia i la pintura russes*”, en *El simbolisme rus*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1999, p. 58.

¹⁰⁴⁰ Como expresaría años más tarde Paul Klee, “*en el Yo, un peso, una pequeña piedra*”. Cit. en BOLAÑOS, M., *op. cit.*, p. 11.

sus obras. No obstante, la gran recompensa final era la autorrealización, que ya podíamos ver en Courbet (“no era sólo un pintor sino antes que nada un hombre que había hecho pintura, no por hacer arte por el arte, sino para conquistar mi libertad intelectual”¹⁰⁴¹), pero que, lamentablemente, no era lo habitual, aún a riesgo de padecer mucho a cambio, caso por ejemplo de Schiele. O de percatarse de la imposibilidad de captar el yo en su totalidad, puesto que era fragmentario o estaba en continua transformación, como sucedió de hecho con el mismo Schiele pero también con Kokoschka.

Fuera como fuera, tanto este método de autoanálisis como de terapia, pintarse así mismo era en realidad un acto de (re) creación, de manera que tenía lugar una construcción de la propia identidad como individuos y como artistas¹⁰⁴². En ocasiones, observamos autorrepresentaciones que pretendían ser fieles consigo mismas, pero en otras no podían evitar caer en ciertos estereotipos o en idealizarse: la imagen distorsionada por la subjetividad -entre la realidad, la ilusión y el expresionismo-, nos habla así mismo de la vacilante honestidad de todas estas propuestas¹⁰⁴³. Con todo, en algunas de ellas, como en las de Munch, y a pesar de exagerar desde su prisma las vivencias y sentimientos, su objetivo, voluntario o no, fue hablar del ser humano de su tiempo a partir de su experiencia particular¹⁰⁴⁴.

VI. 3 El artista moderno en España y Cataluña

VI. 3. 1 España

La evolución de la figura del artista en la España decimonónica tuvo en cuenta el modelo europeo, si bien, como suele ser habitual, se desarrolló de un modo tardío y sin la fuerza arrolladora de otros países. Para empezar, el individualismo que trajo el Romanticismo permitió que los artistas comenzaran a imbuirse de un mayor protagonismo. Este proceso fue afianzado gracias a su presencia cada vez mayor en la prensa de la época, como en el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1851), pero sobre todo *El Artista* (1835-1836), donde mediante la combinación de texto e imagen se

¹⁰⁴¹ Cit. en REYERO, C. (1993), *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁴² “Pintándose a sí mismo –una expresión llena de carga semántica-, el escritor o el artista vuelve a poner en acto la creación de su persona”, como dijera Georges Steiner. Cit. en AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁴³ “Dime cómo te pintas y te diré como eres”, o bien, “dime cómo eres –si la honradez del autorretrato responde a la verdad del pintor- y te diré cómo pintas”. CASTRO-ARINES, J. de, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁴⁴ CORTENOVA, G., “L’io e gli altri”, en CORTENOVA, G.-EGGUM, A. (dirs.), *Edvard Munch. L’io e gli altri. Ritratti e autoritratti*, Milán-Verona, Electa-Palazzo Forti, 2001, pp. 20-24.

ofrecía una biografía completa, tanto de artistas del pasado como de su época¹⁰⁴⁵. Parece que este mayor interés a su figura se debió a la multiplicación hacia estos años de la aparición de autorretratos y retratos de artista en exposiciones así como a través de reproducciones en publicaciones, que “*habían creado en el lector cierta intriga hacia la personalidad creadora en lugar de únicamente hacia las obras maestras de la pintura*”¹⁰⁴⁶.

A pesar de este interés, la imagen que se ofrecía en general era la de presentarse como ejemplo de virtud para la población antes que como un ser asocial. De este modo, frente a la posibilidad de ofrecer una imagen desafiante o desarraigada, que existía en otras nacionalidades, muy escasamente encontramos ese tumulto interior romántico entre los artistas españoles, más interesados en mostrarse de una manera reposada, cuidada y elegante¹⁰⁴⁷, que no acababa de romper con la *dignitas* del pasado y que, frecuentemente y en consecuencia, estaba más próxima a la del retrato burgués de entonces. El mismo Federico de Madrazo realizó un par de ilustraciones (*Antaño y Ogaño*) para la segunda de las revistas mencionadas, donde intentaba diferenciar al pintor del pasado del de su tiempo, si bien casi la única diferencia reseñable entre ambas es que Madrazo veía al artista de su época como alguien más intelectual y documentado; con todo, al menos incidía en la mayor consideración hacia el artista¹⁰⁴⁸.

Sin embargo, si bien esta fue la imagen predominante, al menos visualmente, a lo largo del siglo XIX sí que es cierto que encontramos alguna pequeña excepción, como el tradicionalmente considerado autorretrato de Leonardo Alenza, hoy simplemente *Retrato de un caballero*¹⁰⁴⁹ (c. 1843) (Museo del Prado, Madrid), donde advertimos la mirada desafiante de un ser especial, quizás otro artista. De hecho, sus compañeros del *Semanario Pintoresco Español*, revista para la que trabajó, le dedicaron un perfil biográfico con motivo de su prematura muerte, donde excepcionalmente se remarcaba su carácter reservado y solitario, propio del genio romántico, ausente empero

¹⁰⁴⁵ La información concerniente a este aspecto, sobre la imagen del artista en la prensa, la hemos extraído del artículo de ALONSO, M^a V., “La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: *El Artista y Semanario Pintoresco Español*”, en *Boletín de Arte*, n^o 35, Málaga, 2014, pp. 101-116.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, p. 112.

¹⁰⁴⁷ DÍEZ, J. L., “La imagen del artista en la pintura española del siglo XIX”, en *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid-Barcelona, Museo del Prado-Ministerio de Educación y Cultura-Àmbit Servicios Editoriales, 1997, p. 47.

¹⁰⁴⁸ REYERO, C.-FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 74.

¹⁰⁴⁹ Así lo descubrió el historiador J. BARÓN. *Vid.* su comentario para esta pintura en BARÓN, J. (ed.), *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo del Prado, 2007, p. 100.

en el panorama nacional¹⁰⁵⁰. Con la excepción de algún autorretrato como el de Lorenzo Casanova (1866) (Museo del Prado, Madrid)¹⁰⁵¹, lo cierto es que el pintor español del siglo XIX no se preocupó en mostrar su diferencia o excepcionalidad respecto al resto de la sociedad, sino que antepuso poder gozar del reconocimiento por el desarrollo de una carrera prestigiosa, según los estándares oficiales. En este sentido, a pesar de la convulsa historia política española del siglo XIX, no encontraremos planteada la disyuntiva artista *versus* sociedad.

Es así como llegamos a finales del siglo con la Generación del 98, donde parece que, en términos generales, se mantuvo esta línea, al proceder muchos de estos pintores de buena extracción social¹⁰⁵². De hecho, la asociación de este continuismo y burguesía con mediocridad y falta de genialidad es algo que recriminó a los pintores españoles Ramón María del Valle-Inclán en 1908:

*“Para mí es indudable que el artista que no tiene una estética personal no tiene temperamento, y el que la tiene como una nebulosa, sin haber podido definirla, no tiene talento. Pero el caso de los pintores españoles suele ser una lamentable conjunción de ambos extremos. En sus cuadros se ostenta igual carencia de emoción que de talento. Es desconsolador contemplar esos lienzos, de un realismo mezquino en la composición, humilde en el color y fotográfico en el dibujo. Se sufre al imaginarse con cuántas fatigas el artista se afana en representar al natural, pero interesándose únicamente por aquella baja verdad que se muestra a los ojos de todos. La verdad sin carácter. Yo confieso que jamás he podido convenir que la verdad sea una para el vulgo y para el artista. El artista ha de descubrir en todas las cosas una condición esotérica, para la cual los ojos del vulgo serán como ojos de ciego. Habrá de ser como el profeta de esa verdad más honda que duerme en todas las cosas y revelarla al que no puede verla por sí. Entonces nacen esas obras de arte, más fuertes en emoción que la vida misma. Pero qué lejos están nuestros pintores de comprender esto. Sería preciso que tocase sus frentes y sus corazones la vara milagrosa de un nuevo Moisés”*¹⁰⁵³.

¹⁰⁵⁰ ALONSO, M^a V., *op. cit.*, pp. 115-116.

¹⁰⁵¹ *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid-Barcelona, Museo del Prado-Ministerio de Educación y Cultura-Àmbit Servicios Editoriales, 1997, pp. 110-111.

¹⁰⁵² TRAPIELLO, A., “Los pintores literarios (Una historia contada de otro modo)”, en HUICI, F.-TRAPIELLO, A., *Plástica y texto en torno al 98*, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura, 1998, p. 50.

¹⁰⁵³ *Cit.* en CALVO, F. (1997), *op. cit.*, pp. 34-35.

La vinculación de la obra de arte genial con la de su creador, que por fuerza había de ser un tipo visionario, fue casi moneda corriente en este *fin-de-siglo*, donde se tenía la expectativa de que esta causa-efecto se cumpliera siempre. Algunos artistas intentaron acercarse en su vida, como el gallego Corredoira, cuya pintura simbolista de tintas lúgubres y atmósferas mórbidas, entre lo sacro y lo profano, tenía su correlación con su figura, que se movía entre el dandismo, cierta bohemia disipada y la actitud reconcentrada de un monje ermitaño. Otros, en cambio, lo intentaron aplicar a su propia imagen como autoexamen, convertido así el autorretrato en instrumento para analizar el alma, como en los autorretratos de Nicanor Piñole o Ignacio Pinazo. Quizás la única opción que quedaba era la de exacerbar esa elegancia y volverla en rasgo diferenciador: es aquí donde tendríamos que situar la figura del pintor *dandy*, de la que Antonio Juez fue una buena muestra, aunque algo tardía.

No obstante, un rasgo que moduló tanto la imagen insípida del artista como alguien respetable como la del tipo excepcional, fue la presencia del elemento castizo¹⁰⁵⁴, que permitió entonar al menos un componente diferenciador, aunque más de tipo nacionalista, en el autorretrato y retrato del artista español decimonónico.

VI. 3. 2 Cataluña

Una posición intermedia entre lo que acabamos de ver en España y lo que estaba pasando en el resto de Europa lo encontramos en Cataluña. Además de la agitada historia que vivió España en este siglo, hay que añadir algunos hechos más específicos, especialmente el mayor desarrollo de la industrialización, lo que hizo de Barcelona la ciudad española que más se transformó. Ello posibilitó la aparición de un mayor desarraigo social e inestabilidad emocional entre sus habitantes, lo que afectó sobre todo a la relación del hombre con su entorno. De todo esto ya hablamos en el capítulo en el que hacíamos un repaso al marco históricosocial.

No ha de extrañar, pues, que, ante un clima de tales características, el fenómeno del individualismo tuviera un especial desarrollo en Cataluña, y en concreto a través de la figura del artista. Éste podía manifestarse a través de la consecución de un estilo personal, que permitiera diferenciarlo del prójimo, no siendo suficiente con realizar algo a la moda, sino más bien algo sentido, que podría partir de lo que hacían otros pero cuyo objetivo era alcanzar la personalidad hecha arte. Para conseguirlo, pronto se advirtió de

¹⁰⁵⁴ TRAPIELLO, A., *op. cit.*, p. 50.

que el camino quizás no estaba tanto en fijarse en lo que pasaba fuera sino dentro de uno mismo.

La conjunción de este individualismo con el subjetivismo explotó en el último tercio del siglo XIX, en parte gracias al impacto de publicaciones como *La filosofía de Schopenhauer* (1874) de Théodule Ribot. Estos libros ayudaron a difundir algunos de los temas fundamentales de este filósofo alemán, como la contemplación interior, que el hombre podía alcanzar cuando dejara de intentar comprenderse a través de la naturaleza y lo hiciera a través suyo. Los artistas pronto aprendieron esta lección, puesto que así podrían llegar a autorrealizarse de una manera más plena y hacer una obra personal. Además, al emanar directamente desde su interior, antes de que entrase en contacto con ese exterior corrupto y artificioso, la obra podría nacer pura¹⁰⁵⁵. Algunos planteamientos similares ya habían sido formulados años atrás en Cataluña por el pensador autóctono Manuel Milà i Fontanals, cuando éste anticipaba que la naturaleza del arte era, en el fondo, una exteriorización de la naturaleza humana. De este modo, si bien la belleza continuó siendo importante, lo era no tanto como fin primordial sino como instrumento y consecuencia de la obra de arte como reflejo de las inquietudes personales, sentimentales y estéticas de su artífice, que se anteponían¹⁰⁵⁶.

Este planteamiento se agudizó a finales del siglo con el auge de los movimientos anarquistas y sus efectos colaterales -esto es, los diversos atentados como las famosas bombas del Liceo-, que motivaron que muchos artistas se vieran obligados a tomar posturas. Mientras que algunos decidieron situarse al nivel de los obreros y aliarse con su causa, hubo los que se replegaron en sí mismos, mientras que otros se volcaron en la religión como salvación. En cualquier cosa, se había intensificado ya el papel que podía jugar el arte ante esta situación, así como la del artista, que empezaba a aparecer revestido de gloria.

Joan Maragall reconoció a través de unas críticas que, en el fondo, las distintas posturas de todos ellos no eran tan diferentes, ya que su meta era regenerar la sociedad a través del arte, valorada casi como una religión. Para ello, era clave fortalecer la idea de que el artista era alguien excepcional, un genio que podía guiar a la sociedad a través de su estilo personal¹⁰⁵⁷. No ha de extrañar que escritores o críticos como Casellas o Ángel Cuervos defendieran una visión plenamente simbolista del artista como un ser

¹⁰⁵⁵ CASTELLANOS, J., *op. cit.*, vol. I, pp. 166-167.

¹⁰⁵⁶ PUIG, A., *op. cit.*, p. 298.

¹⁰⁵⁷ MOLAS, J., “Algunes consideracions prèvies”, en FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, vol. I: “Aspectes generals”, Barcelona, L'Isard, 2003, pp. 29-30.

visionario o un profeta, poseedor de un don divino que le permitía ver más allá que el resto de los humanos, pero lo suficientemente generoso para materializarlo en una obra de arte reveladora. Así lo expresó el segundo en 1898 desde la revista simbolista *Luz*:

“Debe tener el artista algo de Dios; debe extender su concepción hasta que entrañe un mundo y reducir su trabajo de exteriorización á un sencillo ¡fiat!.

Menos decoración y más creación. Cuentan de los antiguos profetas que, vistiendo como salvajes, hablaban como dioses. Brotaban como alimañas de las rocas del desierto y leían el porvenir, ahondando en el misterio de la vida -¿No deberían tener algo de profetas los artistas?-.

Porque pasaron ya los tiempos en que pudo considerarse el arte, juego de la imaginación y distracción agradable de los sentidos.- La misión reveladora del arte se ha hecho ya patente.

Conviene por consiguiente que demos en nuestras obras una importancia capital á la Idea”¹⁰⁵⁸.

VI. 3. 2. a Rusiñol, el primer artista moderno en Cataluña y su legado en el Modernismo

Como se ha acostumbrado a señalar, quizás fuera Santiago Rusiñol el primero que lo llevara a la práctica, motivo por el que es considerado el primer artista moderno en Cataluña, tal como entendemos este concepto hoy día, al menos por figuras como Margarida Casacuberta¹⁰⁵⁹, Eduard Valentí o Eduard Vallès¹⁰⁶⁰. Así, en Rusiñol es tan importante su obra como su ideario estético, pero también la construcción que hizo de su figura y el sólido posicionamiento que mantenía como artista respecto a la sociedad. Y sin embargo, pudo realizar una obra completamente personal, sin tener que doblegarse al gusto mayoritario, triunfando allí donde Fortuny fracasó.

Desde su postura de artista genial y como ser excepcional por encima de sus semejantes, Rusiñol expresó su posición con declaraciones que atacaban todos los frentes, desde el modo de vida burgués –pese a que él lo era de nacimiento, basado en el positivismo (*“la nova aristocràcia de l’or..., el menestral enriquít per una banda i per*

¹⁰⁵⁸ Cit. en CUERVO, Á, “Crítica estética”, en *Luz*, 2ª etapa, nº 10, Barcelona, 3ª semana diciembre 1898, pp. 113-114.

¹⁰⁵⁹ “Dir que amb Santiago Rusiñol neix, a Catalunya, l’artista modern em sembla una afirmació clara, irrefutable”. CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997, p. 5.

¹⁰⁶⁰ VALLÈS, E., *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008, p. 23.

*altra la democràcia que en aquesta terra nostra, per por d'ésser boja, se'ns ha tornat ensopida*¹⁰⁶¹), hasta el imperante gusto estético de su tiempo, que califica de nefasto y poco sincero (*“l'art comerç, l'art cromo, [...]”*¹⁰⁶²). Todo ello justificaba su posición elitista y escapista, dando la espalda al mundo y buscando refugio en el arte ensalzado como nueva religión, ante una sociedad descreída, sin valores. En realidad, dicha actitud no resultaba muy lejana de los planteamientos esteticistas similares europeos y que Casellas calificó de *“estetocracia”*¹⁰⁶³. A pesar de ese momento de ensimismamiento, consciente del poder salvador del arte, Rusiñol no acababa de encerrarse por completo en su torre de marfil y no olvidaba su papel de intermediario ante la sociedad: como un sacerdote, su obra de arte era como un sacrificio que *“porta com una ofrena nova en el temple de la glòria per deixar-la com flor novella sobre l'altar”*¹⁰⁶⁴.



Santiago RUSIÑOL, *Autorretrato*,
c. 1893. Colección particular

Efectivamente, la figura de Rusiñol cumple todos los requisitos exigidos a la figura del artista moderno. Desde joven sintió admiración por la novela de Murger y quiso llevar una vida bohemia. Para ello, era fundamental rodearse de otros pintores afines, como Ramon Casas o Ramon Canudas, que le permitieran sentirse cómodo en su parcela del universo, a la vez que se reafirmaban en su rebeldía, utilizando precisamente la vía del retrato (recordemos los retratos que se hicieron Casas y Rusiñol justo antes de partir hacia París). A su vez, insatisfecho con esa realidad y afectado por el *mal du siècle*, se encerró en su melancolía y soledad, como hemos apuntado anteriormente. En efecto, la actitud de aislamiento es perceptible en algunas declaraciones de juventud (*“[...] Cada dia crec més en l'hermosura de la soledad, tenint la fe i el pensament per companyia, i*

¹⁰⁶¹ Cit. en LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 276.

¹⁰⁶² *Ibidem*, p. 277.

¹⁰⁶³ RAILLARD, E., “Santiago Rusiñol modernista: ètica i poètica, al·legoria i simbolisme”, en *Actes del col·loqui internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 109.

¹⁰⁶⁴ Cit. en LAPLANA, J. de C. (1995), *op. cit.*, p. 279.

*cada dia voldria anar-me'n a un rasser de món ben solitari i em quedo cada dia*¹⁰⁶⁵), pero así mismo en su producción escrita y pictórica —especialmente, la del período simbolista¹⁰⁶⁶—, cuando toma la imagen del judío errante como *alter ego*¹⁰⁶⁷. La visión del artista desorientado, pero a la vez incomprendido, dio pie a sus frecuentes escapadas de los núcleos urbanos y también a su proyección en las figuras de la gente del circo, gente de vida nómada¹⁰⁶⁸. Finalmente, dicho aislamiento lo llevó a una concepción mística del arte.

El modelo Rusiñol, por su entramado completo, fue el que siguieron de una forma total o parcial algunos artistas posteriores. Así, sabemos que Picasso se fijó en él, no tanto en su obra como en la actitud que mantuvo a la hora de construir su yo, como modelo para moldear su propia identidad como artista¹⁰⁶⁹. Aparte del malagueño, muchos otros siguieron especialmente el perfil de vida bohemia anunciado por Rusiñol. Es el caso de Carles Mani, Miquel Viladrich o Julio Antonio, quienes lo llevaron a cabo fuera de Cataluña, especialmente en Madrid, pero también en París. Como consecuencia, nos encontramos con las mismas constantes.

Así, Mani también se distanció de una sociedad con la que no se identificaba en sus valores y buscó cobijo en el arte. Creyente de su pureza, se imaginó como un sacerdote y deseó realizar una obra completamente personal, perfecta materialización de su contemplación interior. El fruto fue una obra que fue incomprendida en su momento, algo que realmente no le preocupaba a su creador, puesto que el éxito no era uno de sus grandes objetivos. Si él mismo se autoconsideraba como alguien especial, así mismo fue apreciado por gente que lo conoció como Pío Baroja, Hortensi Güell¹⁰⁷⁰ o Antoni Gaudí, quien decidió tomarlo como su protegido en el equipo de escultores decoradores de la Sagrada Familia.

La postura bohemia de Viladrich fue incluso mucho más jactanciosa que la de Mani, ya que tanto él como su amigo Julio Antonio se autonsideraban genios

¹⁰⁶⁵ Extracto de un carta a Jacint Verdaguer, escrita durante su estancia en París en el Quai Bourbon. *Cit.* en CASACUBERTA, M. (2010), *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁶⁶ “*Amb tot, el denominador comú d'aquestes obres és el sentiment de solitud o de desolació que transmeten*”. DOÑATE, M.-MENDOZA, C., “Rusiñol, pintor”, en *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona-Madrid, MNAC-Fundación cultural Mapfre Vida, 1997, p. 22.

¹⁰⁶⁷ CASACUBERTA, M., “Santiago Rusiñol i la novel·la de l'artista”, en *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona-Madrid, MNAC-Fundación cultural Mapfre Vida, 1997, p. 39.

¹⁰⁶⁸ Posteriormente, Picasso retomó dicho universo. VALLÈS, E. (2008), *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*, pp. 60-61.

¹⁰⁷⁰ GÜELL, H., *Florescència*, Barcelona-Vilanova i la Geltrú, Oliva Impresor, 1902, pp. 188-189.

incomprendidos y, por ende, aún desconocidos¹⁰⁷¹. No obstante, ello no fue obstáculo para que se reafirmaran en sus ideales y realizaran una obra personal, con elementos frecuentemente autobiográficos, conscientes de que tanto su figura, estilo de vida y manera de ser eran inseparables de la obra de arte que producían; por tanto, en una postura claramente narcisista, podían ser valiosos si se incorporaban. Como en Rusiñol, en Viladrich fue clave igualmente una serie de lecturas previas para acercarse al modelo bohemio, y a partir de ahí identificarse con los marginados de la sociedad, en los que se proyectaba, se rodeaba en su día a día y utilizaba como modelos:

*“Viví y pinté en Barcelona. Las lecturas de Gorki, Tolstoi y Víctor Hugo inclinaron mis naturales aficiones a los humildes de los barrios bajos. Conviviendo con ellos sentíame un poco apóstol y un mucho místico. Enseñé a leer a algunos, vi robar a muchos y sermoneaba a todos. Algunos llegaron a comprenderme y fueron mis amigos. Varios me sirvieron de modelo”*¹⁰⁷².

No obstante, a pesar de esta actitud desafiante, era habitual que la soledad fuera su gran compañera y que la vida en la ciudad se hiciera insoportable por momentos, de modo que la huida de esa atmósfera asfixiante motivó que se marchase al campo, en búsqueda de unos orígenes puros como trasunto exterior de lo que indagaba en su alma¹⁰⁷³.

En líneas anteriores, hemos visto, pues, que los hechos de su tiempo motivaron que algunos artistas consolidaran el mito del genio moderno también en Cataluña, gracias sobre todo al enfoque desaforado que dieron al individualismo. Junto con éste, el subjetivismo fue el otro elemento clave que permitió que muchos de ellos se interesaran por sí mismos como personas y no sólo como artistas, intentando comprenderse a la vez que realizaban una obra completamente personal. Pronto el arte se vio como un método con el que poder encontrar consuelo, escapar de la realidad o, simplemente, conocerse mejor. Así es como lo creyó Casellas¹⁰⁷⁴, pero también Rusiñol o Picasso¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷¹ “Viladrich se quería y se sabía diferente; [...]”. TUDELILLA, C., “Imágenes sin tiempo”, en LOMBA, C.-TUDELILLA, C. (dirs.), *Viladrich. Primitivo y perdurable–Primitiu i perdurable*, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2007, p. 89.

¹⁰⁷² Cit. en TUDELILLA, C., “Biografía”, en LOMBA, C.-TUDELILLA, C. (dirs.), *Viladrich. Primitivo y perdurable–Primitiu i perdurable*, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2007, p. 309.

¹⁰⁷³ TUDELILLA, C. (2007a), *op. cit.*, pp. 69-127.

¹⁰⁷⁴ RAILLARD, E., *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁷⁵ “Ambdós van trobar en l’art una forma d’entendre la vida i, més encara, d’entendre’s ells mateixos”. VALLEÈS, E. (2008), *op. cit.*, p. 173.

Sin embargo, de todos los temas que ofrecía el arte, algunos vieron que el autorretrato era el que más directamente les podía ayudar, tanto de una manera general psicológica, como en el caso de Gimeno (llegó a calificar sus autorretratos de “*autoexploraciones*”¹⁰⁷⁶, algo evidente en los frecuentes primeros planos con que los concebía), hasta con un uso más terapéutico, perceptible en los que realizaron Viladrich o Mani en sus momentos de depresión, cuando nadie creía en ellos y sólo así, recreándose, se reafirmaban en su propia identidad. Por su parte, Mani llegó a reconocer respecto a su obra maestra, el conjunto escultórico de *Los degenerados* (1891-1904) (MNAC, Barcelona, y Casa-Museu Gaudí, Barcelona) que: “*He querido hacer mi retrato [...] y el de un compañero artista de París en horas en que me sentía abandonado y embrutecido en la lucha por defender la pureza absoluta del arte y de mi yo espiritual*”¹⁰⁷⁷.

El autorretrato se presentó también entre los artistas catalanes, pues, como un instrumento con el que estudiar su propia naturaleza, pero a la vez como la carta de presentación de su condición de elegidos.

¹⁰⁷⁶ QUÍLEZ, F., “Francesc Gimeno i l’art del dibuix”, en CARBONELL, J.-MENDOZA, C., *Francesc Gimeno. Un artista maleït*, Barcelona, MNAC, 2006, p. 42.

¹⁰⁷⁷ Cit. en MATAMALA, J., *Antonio Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Claret, 1999, p. 176.

TERCERA PARTE

CAPÍTULO VII

ICONOGRAFÍAS *FIN-DE-SIGLO*

Si bien el interés hacia la subjetividad y el mundo interior fue uno de los objetivos primordiales entre los artistas simbolistas -también a la hora de acometer sus autorretratos-, es igualmente cierto, tal y como hemos ido repitiendo en los capítulos previos, que la realidad siguió constituyendo –muy a su pesar- un punto de partida, a partir del cual poder vislumbrar horizontes más elevados, y así superarla.

En el siglo XIX lo normal fue seguir estableciendo una correlación de todo lo anímico en lo corporal, de lo invisible en lo visible. Dicha interpretación del mundo se manifestó, como ya hemos explicado, desde ámbitos tan opuestos como la filosofía y la ciencia, siguiendo teorías neoplatónicas o del filósofo Swedenborg, basadas en la supuesta relación entre diferentes niveles de la realidad, de lo más terrenal a lo más divino. En el Simbolismo, esta visión del universo continuó teniendo un gran predicamento, lo que explica que Baudelaire formulara su conocida “teoría de las correspondencias”.

El propósito de este capítulo es demostrar la repercusión, utilización y adaptación que hicieron los pintores simbolistas de las disciplinas antropológicas, ciencias o pseudociencias, surgidas y/o desarrolladas a lo largo del siglo XIX (especialmente la fisonomía y sus derivas), y que estudiamos en el capítulo cuarto. El estudio de la corporalidad se convertía, pues, en un elemento imprescindible de conocimiento, que permitiría a la larga establecer afinidades. Partiendo de determinadas

representaciones del cuerpo humano, se fijaron una serie de motivos iconográficos –y a raíz de éstos, recursos formales y estilísticos-, que llegaron a ser habituales en el Simbolismo, especialmente en el (auto) retrato. De esta forma, la decapitación, los ojos cerrados o la pose de perfil, tan poco corrientes en la historia de este género, tuvieron una razón de ser en este *fin-de-siglo*, fundamentalmente para hablar de la vida interior.

VII. 1 La fisonomía y su influencia en el (auto) retrato en el Simbolismo

VII. 1. 1 La representación del cuerpo humano

Al escribir su tratado *Fragmentos fisiognómicos* (1775-1778), Lavater había tenido en mente su posible uso por parte de los mismos artistas. Ya fuera de una manera directa o indirecta, lo cierto es que tanto ellos como escritores o pensadores lo aplicaron de vez en cuando llegado el momento de expresar el carácter de una persona. Ángel Avilés, en la conferencia que pronunció sobre el retrato en 1880 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, ya recomendaba encarecidamente el uso de dichas teorías. Sin embargo, no fue necesario esperarse hasta esta fecha para que los artistas lo tuvieran en cuenta. Un ejemplo temprano, en que se funden extraordinariamente caracterización fisonómica en relación a la figura del artista genial y maldito, y una técnica vibrante como reflejo de la música y el mundo interior del violinista, es el retrato que Eugène Delacroix hizo de *Paganini* (1831) (The Phillips Collection, Washington). Como acabamos de ver, fueron los mismos artistas los que se prestaron a autoanalizarse de este modo, unas veces a través de compañeros suyos, en otras mediante su propia figura, exagerando o mostrándose tal vez irónicos, como en el *Autorretrato con expresión malhumorada* (c. 1860) (Kupferstichkabinett, Berlín) de Adolph von Menzel.

A finales del siglo XIX, dicha tendencia se generalizó desde diferentes direcciones. Hubo realmente fanáticos en cuando al tema, como Witkacy¹⁰⁷⁸. Por otro lado, hubo otros pintores como Ignacio Zuloaga que, en sintonía con los ideales del regionalismo de la Generación del 98, se propusieron plasmar el alma de un pueblo, en este caso España, a partir de su gente. Podemos percibir el peso de las teorías fisonómicas y deterministas en sus retratos y tipos, de los que cuidó en sumo grado rostro y cuerpo, sintomáticos de una raza y de una manera de sentir diferente. Pero no fue el único, puesto que en Federico Beltrán Masses encontramos la misma circunstancia. Curiosamente, ambos fueron valorados por sus críticos franceses

¹⁰⁷⁸ CZARTORYSKA, U., *op. cit.*, p. 24.

especialmente por estas características. De entre las numerosas referencias que podríamos mencionar, citemos éstas como una pequeña muestra. Así, Louis Vauxcelles llegó a decir del primero: “*Il s’acharne à retracer le caractère ethnique inscrit sous les longs cils veloutés des femmes, sur le masque des sorcières et des nains, au facies des toreros avantageux. Zuloaga, c’est l’Espagne noire, au passé musulman, d’Avila, de Burgos, de Ségovie*”¹⁰⁷⁹. Por su parte, Camille Mauclair hallaba concomitancias entre ambos pintores por su origen español. Así, al hablar de las figuras de Beltrán Masses decía que

“*sont nettement espagnoles par le caractère et le galbe, elles sont d’un artiste profondément imbu de l’âme de sa race, et c’est seulement dans cette région que l’oeuvre de Beltran semble tangente à celle de son aîné Zuloaga. Ils sont deux célébateurs de la beauté hispanique ardente, grave, capricieuse, sensuelle, telle que le merveilleux Goya la peignit*”¹⁰⁸⁰.

Como podemos apreciar, Mauclair llegaba incluso a justificar el estilo de estas pinturas por quién las ha había ejecutado. Por lo tanto, el artista llegaba a ser inseparable de la obra, de manera que también era susceptible de ser analizado del mismo modo. No ha de extrañar, pues, que algunos pintores quisieran adaptar dichas nociones a su propia persona. Así, Julio Antonio nos dejó un *Autorretrato* (1909) (MNCARS, Madrid), donde parece aplicarse a sí mismo lo que él y Zuloaga habían hecho con sus modelos, subrayando su aspecto racial. Por su parte, Schiele, Gimeno o Mancini, por citar unos pocos, se convirtieron en autores de múltiples autorretratos en los que intentaron indagar en su alma a partir de su físico, a veces registrándolo mediante diferentes estados de ánimo.

Los amigos y familiares, así como conocidos o críticos de estos pintores, nos dejaron también descripciones de los mismos, donde resultaba casi inseparable el físico de su temperamento, y que redundaban en esa visión fisonómica de la época. Hemos visto antes que Mauclair, al describir las obras de Zuloaga o Beltrán Masses, prácticamente estaba haciéndolo de sus artífices. Pero podemos rastrearlo también en el

¹⁰⁷⁹ VAUXCELLES, L., “Beltran et la Peinture Espagnole contemporaine”, en *Oeuvres de Federico Beltrán-Masses*, París, Vizzavona, 1921, s.p.

¹⁰⁸⁰ MAUCLAIR, C., “L’Art de Federico Beltran Masses”, en *Oeuvres de Federico Beltrán-Masses*, París, Vizzavona, 1921, s.p.

caso de Clapés¹⁰⁸¹, Viladrich¹⁰⁸², Néstor¹⁰⁸³ o Piñole¹⁰⁸⁴, por mencionar unos cuantos catalanes y españoles.

En el terreno de la retratística, también podemos ver que los artistas simbolistas recurrieron a las posibilidades que brindaba un cuerpo, para poder caracterizar a sus modelos. Stanisław Wyspiański no dudó en subrayar el físico corpulento de su compañero, el paisajista Jan Stanisławski (1904) (Muzeum Narodowe, Varsovia) o, sobre todo, el del actor Andrzej Mielewski (*La rapsodia. Retrato escénico de Andrzej Mielewski*, 1904, Muzeum Śląskie, Katowice), valiéndose de una composición en la que sus cuerpos inundaban el espacio, reforzado por una visión en contrapicado, que permitía ofrecer una imagen grandiosa, en especial en el segundo, que se asemejaba a un dios griego. Algo parecido, para sugerir esa fortaleza y potencia, es la que podemos percibir en el *Retrato de Savva Mamontov* (1897) (The Tretyakov Gallery, Moscú) de Mijaíl Vrúbel. El extremo opuesto nos lo ofrecen imágenes como la de *El músico Zygmunt Skirgiello* (1906) (Muzeum Narodowe, Varsovia) de Witold Wojtkiewicz; o especialmente, las diferentes que sobre Beardsley nos han ofrecido pintores como William Rothenstein (1893) (Colección particular), fotógrafos como Frederick Henry

¹⁰⁸¹ “Clapés en el transcurs de la seva vida fou dels que amb convicció més sostinguda s’adjudicà el títol d’incomprès [...]. Físicament era un home desnarit, sentia una atracció irresistible per les superfícies vastes i per les escenes patètiques i al·lucinants. Era un romàntic i un místic que es plaïa en un realisme esborronador. Per a coordinar tots aquest impulsos amb positiva eficàcia estètica li mancava el control necessari. Diríeu que el tumult interior se l’enduia talment que sense adonar-se’n anava agegantant les seves figures i accentuant-ne implacablement els trets de dolor moral i de misèria corporal [...]”. CAPDEVILA, C., “L’obra del pintor Clapés al Museu. Donatiu del senyor Pere Milà i Camps”, en *Bulletí dels Museus d’Art de Barcelona*, vol. III, nº 22, Barcelona, marzo 1933, pp. 82 y 84.

¹⁰⁸² Son numerosas las descripciones sobre su persona, como las de su amigo Ramón Gómez de la Serna (“[...] Entonces gustaba Viladrich una larga, larguísima melena, como la que tiene Alberto Durero en su autorretrato. Rubio, enjuto de rostro, de parado y altivo mirar, llegaba a parecerse totalmente a Durero [...]”) o Ramón Pérez de Ayala (“Apasionado, pero sobrio en el ademán, de abierto y transparente trato, los ojos embebidos en plateada luz de ideal, consagrado a su vocación, se me figuró un frailecico laico, un Fray Angélico profano. A poco conocí cabalmente su arte, que me indujo, más que a la admiración, al entusiasmo”). Para ver éstas y otras descripciones, vid. LOMBA, C.-TUDELILLA, C., *op. cit.*, p. 343 y ss, donde comienza el apartado de su fortuna crítica.

¹⁰⁸³ Parece que en 1904, en la prensa local canaria y bajo la iniciativa del mismo Néstor para su promoción, apareció una primera descripción de su persona a partir de su físico, en lo que P. ALMEIDA calificó de “retrato indigenista”. Vid. ALMEIDA, P. (1987), *op. cit.*, p. 30. Posteriormente, el crítico R. SANTOS ofrecería la siguiente descripción de él: “De estatura mediana, robusto, rostro ancho y grandes ojos, tan pronto vivaces como soñadores, era atildado, hasta si se quiere con un poco de afectación”. Vid. SANTOS, R., *Néstor. Su etapa barcelonesa*, Barcelona, Espasa-Calpe, 1978, p. 27.

¹⁰⁸⁴ El escritor asturiano Pachín de Melás, quien lo conoció personalmente, escribió en 1924: “Es el pintor gijonés Nicanor Piñole, el hombre frío, silencioso, incommovible, inalterable. Al primer contacto con él, por su actitud comunicativa, es difícil conocer el estado de su espíritu. Hace muchos años que le trato. Sólo una sonrisa tenue que modulan sus labios carnosos expresa no una cosa categórica, sino la duda ante la interrogación ajena, aun cuando de lo que se trate sea una cosa definitiva resuelta a su favor. Si fuera en contra, la expresión de su rostro sería la misma. Desde la niñez le vi igual que ahora. El andar calmoso, con las manos a la espalda, jugando los dedos índice y pulgar en un nervioso vaivén [...]. Allí va lento, cansino, por nuestras calles; la mirada hacia el suelo, interrogando siempre a un ser abstracto.” Cit. en CARANTOÑA, F., *op. cit.*, p. 17.

Evans (c. 1894) (National Portrait Gallery, Londres), o incluso él mismo (1892) (The British Museum, Londres). A través de las descripciones de estos cuerpos delgados y flácidos, donde las ojeras y las mejillas prominentes parecían anunciarnos los huesos subyacentes, inferimos una salud delicada y frágil, de la que su personalidad acabaría siendo víctima.

VII. 1. 1. a La cabeza

La fotografía de Evans y el autorretrato de Beardsley constatan que, si bien en ocasiones se recurrió a mostrarse de cuerpo entero, lo normal fue centrarse especialmente en la cabeza para poder penetrar mejor en el interior de esa persona. Así lo había advertido el mismo Lavater, y así lo tuvieron en cuenta también los artistas. Ya en 1866, el crítico José García, al hablar del retrato en *Las Bellas Artes en España*, reconocía que era la esencia de cualquier obra de este género, ya que era trasunto del alma:

“[...] un retrato solo tiene valor individual, considerando que hasta para determinarlo y alcanzar su completo logro representar la cabeza. Y se concibe perfectamente: espejo del espíritu, es la parte más integrante del sér humano, donde reside la inteligencia y la expresión de los afectos; donde se refleja lo que tiene de característico en medio de la unidad de la especie humana: se determina la individualidad y se distingue el tipo. El observador lo completa.

No necesita más el artista para conseguir su fin, y es cuanto cabe exigirle”¹⁰⁸⁵.

Esta percepción fue potenciada por los artistas afines al Simbolismo, que dieron a esta parte del cuerpo mayor importancia que al resto, según una lectura del neoplatonismo que, a su vez, era la base de las teorías fisonómicas. La interpretación general que se hizo al respecto se debía al conflicto entre materia y espíritu: así, el cuerpo pasaba a ser el símil de una cárcel, era la materia que aprisionaba nuestra alma y la corrompía, mientras que la parte superior, la cabeza, era nuestra parte más espiritual, vinculada con la mente y el mundo de los sueños. Swedenborg creyó en lo mismo, aunque dio con algunas variaciones, de manera que su visión sobre el macrocosmos y el microcosmos se podría reseguir en la siguiente concepción de Delville: *“La cabeza humana está construída según los ritmos de las leyes planetarias; es atractiva y radiante y sobre ella se manifiesta absolutamente la influencia astral. No hay diferencia*

¹⁰⁸⁵ GARCÍA, J., *op. cit.*, pp. 132-133.

entre las redes de atracción planetarias y la radiación de los tejidos nerviosos”¹⁰⁸⁶. De todas formas, se trataba de una idea generalizada en la época, como demuestra la preferencia de Schjerfbeck de pintar sobre todo rostros, porque era donde sus modelos mostraban su alma¹⁰⁸⁷.

A nivel plástico, los resultados dieron pie a obras que preferían centrarse en la parte del busto, mediante unos primerísimos planos. Anteriormente hemos dicho que hubo una predilección de retratar a amigos o conocidos, lo que dio pie a unas imágenes próximas, casi a ras de piel. Los modelos, incluidos ellos mismos, podían ser escrutados con comodidad en su inmediatez, como si así se pudiera penetrar más fácilmente hasta el fondo de su alma.

En época romántica, precisamente el carácter íntimo de algunas efigies dio pie a que se plasmasen tan cerca, como podemos observar en el *Retrato de William Michael Rossetti* (1856) (Wightwick Manor, Wolverhampton) de Ford Madox Brown. En el Realismo, pintores como Courbet se autorrepresentaron casi en escorzo, como si fueran a traspasar la tela, del mismo modo que Narciso quiso atravesar el agua al besarse para hacerse con su reflejo, esto es, consigo mismo: autorretratos conocidos suyos como *El hombre de la pipa* (1849) (Musée Fabre, Montpellier) o *El desesperado* (1844-1845) (Colección particular) lo corroboran.

A finales de siglo XIX, dicha modalidad se acrecentó. Al tener el rostro tan cerca, la primera consecuencia evidente fue el uso de una técnica hiperdetallista, que podía recordar a los retratos ejecutados en el Renacimiento italiano del siglo XV o a los de los primitivos flamencos (*Retrato de la mujer del artista*, 1922, Museo de Bellas Artes, Málaga, de Fernando Labrada; o *Retrato del pintor por él mismo*, 1911, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana, y *Retrato de Jules Tissières*, 1918, Colección particular, de Ernest Biéler). Por este mismo motivo, y de la misma manera que sucedía en estas obras del Quattrocento, se producía un fuerte contraste entre ese primer plano y un fondo que, a menudo, solía ser un paisaje a través de una ventana, visto en la lejanía. Son numerosos los autorretratos que siguieron esta tendencia, e incluso potenciaron ese efecto óptico de dislocación, como en el *Autorretrato ante el caballete* de Stuck¹⁰⁸⁸.

¹⁰⁸⁶ Cit. en LEGRAND, F-C., “El ideal andrógino en la época de los simbolistas”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 131.

¹⁰⁸⁷ AHTOLA-MOORHOUSE, L. (1992), *op. cit.*, p. 80, nota nº 7.

¹⁰⁸⁸ Otros autorretratos que podemos mencionar y que cumplen estas características son: *Retrato de la familia del artista* (1903-1904) (Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana) de Albert Welti; *Autorretrato* (1884-1887) (Colección particular) de Georges Lemmen; *Autorretrato* (1901) (Birmingham Museum &

Además de estos referentes pictóricos del pasado, así mismo fue fundamental el uso de la fotografía, que permitió aproximarse de un modo que, técnicamente, quizás no hubiera sido posible o tan fácil como en el pasado. Algunos fotógrafos se aprovecharon de ello, como podemos observar en el *Retrato de H.* (1912) (Uměleckoprůmyslové museum, Praga), de Trčka, pero también autorretratos, como los tomados por Witkacy con su cámara: de hecho, este artista polaco llamaba a sus autorretratos “*Faces*”¹⁰⁸⁹.

Tal acercamiento propició que el rostro prácticamente invadiera todo el espacio compositivo (*Autorretrato*, 1904, Kunsthaus, Zúrich, de Mario Sironi), provocando que a veces apareciera parcialmente oculto, como si ya hubiera salido fuera de campo, tal como sucede en alguno de Khnopff (*Autorretrato con perros*, c. 1895, Colección particular) o Thorvald Erichsen (*Autorretrato*, 1900, Paradero desconocido). La consecuencia de estas autorrepresentaciones era que, a menudo, el resto del cuerpo se desvanecía, a veces mediante difuminados o sombreados, que lo engullían hacia el fondo mientras que, como un resplandor, la cabeza emergía, siendo cuantiosos los ejemplos al respecto¹⁰⁹⁰.

VII. 1. 1. a. a Cabezas cortadas¹⁰⁹¹

Estos rostros fantasmales surgiendo de la oscuridad, sin un referente corporal, incidían en la visión espiritual y superior de la cabeza, que albergaba nuestro espíritu y pensamiento. Una forma metafórica de plasmar la aspiración de desprenderse de la materialidad del cuerpo fue el motivo de la decapitación, cuyas raíces descansaban en la mitología griega y en la religión cristiana y que, en este período finisecular, fueron retomados y reinterpretados desde la literatura y la pintura, pero adaptados a las

Art Gallery, Birmingham) de Maxwell Armfield; así como retratos con otros modelos, obra de Watts (*Sara Prinsep*, 1864, Colección particular), Guirand de Scévola (*Marguerite Moreno*, 1900, Colección particular) y Lévy-Dhurmer (*Georges Rodenbach*, o *El fantasma de Oriente (Pierre Loti)*, 1896, Musée Basque, Bayona).

¹⁰⁸⁹ OKOŁOWICZ, S., *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁹⁰ Podemos citar, por ejemplo, un precedente, el *Autorretrato* (1858) (Detroit Institute of Arts) de Camille Corot. Ya en época simbolista, los autorretratos de Vrubel (1885) (National Museum of Russian Art, Kiev), Khnopff (1882) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), Jenny Montigny (1900) (Colección particular) o Alfonso Castela (1910) (Colección Alcalde Varela). Igualmente, Munch, Schiele o Picasso recurrieron en más de una ocasión a tal iconografía.

¹⁰⁹¹ Existe un ensayo sobre esta iconografía debido a KRISTEVA, J., *The severed head. Capital visions*, Nueva York, Columbia University Press, 2014 (2012); así como una tesis –que desafortunadamente no hemos podido consultar–, que investiga su importancia específica en el período finisecular, cuya autora es GRACE, T., *The Disembodied Head: A Major Theme in European Art From 1885 to 1905*, Nueva York-Ann Arbor, Michigan, The City University of New York-University Microfilms International (tesis doctoral inédita), 1984.

circunstancias particulares de sus intérpretes¹⁰⁹². No obstante, fue una imagen casi abstracta, sin ningún referente literario o histórico, la que asentó dicha representación en las artes plásticas durante el Simbolismo: se trata de los *Ojos cerrados* (1890) (Musée d'Orsay, París) de Redon, un cuadro en el que se abordaba el tema de la introspección -evidente desde el mismo título-, reforzado por una cabeza flotante –en este caso, no cercenada-, pero que se desprendía de su cuerpo para iniciar un viaje interior.

Quizás la imagen más representativa sobre el tema, y en relación con la lectura neoplatónica que ya hemos explicado, fuera la de Orfeo, personaje mitológico especialmente estimado entre los simbolistas por diversos motivos. Ya en 1899, Édouard Schuré lo había incluido entre “los grandes iniciados” de su homónimo ensayo, que tanto habría de influir entre los artistas finiseculares¹⁰⁹³. Si por una parte representaba, con el poder evocador de su lira, la supremacía de la música y aspiración a ese concepto entonces soñado del arte total, por otro, con su trágico final, aludía a la pervivencia espiritual del arte por encima de la inmundicia de este mundo terrenal. De hecho, el postrer episodio de la leyenda fue el preferido por los artistas simbolistas, pues les permitía rehuir de la anécdota para centrarse en su auténtica esencia, a través de la imagen poderosa de una cabeza cortada sobre una lira, destino final del alma gracias a los acordes de la música; curiosamente, antes que ellos pocos se habían detenido en este momento de la narración¹⁰⁹⁴.

Podemos recordar que fue un tema habitual en la producción de pintores importantes como Moreau o Redon, pero también en otros como Delville (*Orfeo muerto*, 1893, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), Séon (*La lira de Orfeo*, 1898, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne), Gustave Courtois (*Orfeo*, 1875, Musée Municipal, Pontarlier) o Khalil Gibran (*Cabeza de Orfeo flotando en el río Hebro en dirección al mar*, c.1908-1914, Telfair Museums, Savannah). Aunque no constituían autorretratos propiamente dichos, se trataba de obras sobre las que se proyectaban sus autores, al convertirse en declaraciones personales de intenciones, sobre una concepción idealista y mental del arte. En el panorama finisecular, quizás la

¹⁰⁹² Un antecedente en el campo del autorretrato lo podemos hallar en Caravaggio, artista que a veces se representó de esta manera, aunque con variantes respecto al modo finisecular. Es el caso de la *Cabeza de Medusa* (c. 1598-1599) (Galleria degli Uffizzi, Florencia), o del Goliat vencido que sostiene *David* (1609 ó 1610) (Galleria Borghese, Roma). Si bien el primero sí que se retomó en el *fin-de-siglo*, no sucedió lo mismo con la figura de David.

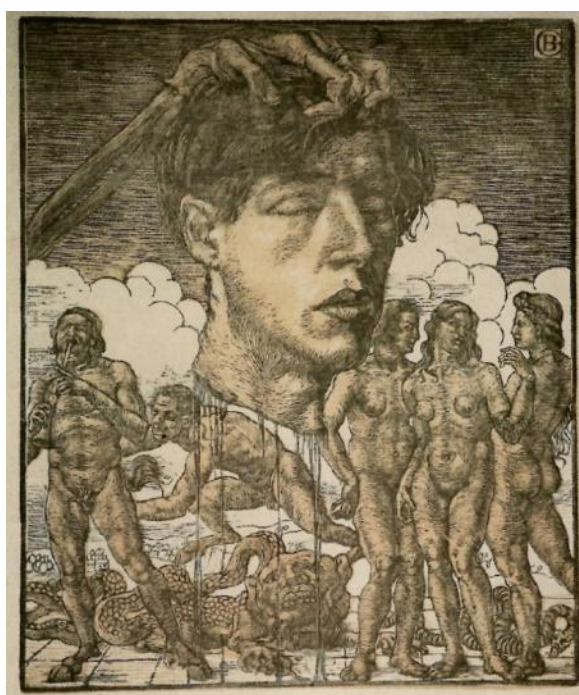
¹⁰⁹³ Dicho mito ejerció una gran influencia en el pintor Delville, con toda su particular simbología, tal como explica FRONGIA, M^a L., *Il Simbolismo di Jean Delville*, Bolonia, Pàtron, 1978, pp. 71-86.

¹⁰⁹⁴ D. Kosinski ha señalado que “*the Symbolists were the first artists since antiquity to depict the severed head of Orpheus*”. LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 126.

única autorrepresentación que se apropió de los rasgos de Orfeo fuese el *Autorretrato con lira* (1896-1897) (Munch-museet, Oslo) de Munch, aunque no en el momento final del mito¹⁰⁹⁵.

Sin embargo, junto a Orfeo el otro referente bebía del cristianismo, en concreto del mito de San Juan Bautista y Salomé. Si bien la relectura que se hacía de la historia bíblica acababa conduciendo a las mismas conclusiones de oposición entre materia y alma, a partir del cuerpo y la cabeza, sus implicaciones religiosas hacen que nos remitamos al capítulo IX de esta tesis, en que incidiremos sobre esta iconografía específica. De cualquier forma, nos podemos encontrar con obras donde se producía un desprendimiento de estos modelos, para descontextualizarlos y simplemente aludir al poder creativo y mental del artista, encerrado en su cabeza: así, con cierto sentido del humor, podemos señalar el *Retrato del arquitecto Tadeusz Stryjenski (Proyecto para un pilar de iglesia)* (1890) (Dom Matejki, Cracovia) de Jan Matejko.

Más allá de esta visión espiritual de la cabeza, el acto de la decapitación encerraba un segundo nivel de lectura, que afectaba al sujeto respecto a la sociedad, puesto que la secesión de su cuerpo se realizaba violentamente, en contra de su voluntad y a manos de terceros. Algunos lo mostraron en toda su crudeza, como Alfred Kubin en *Autocontemplación* (c. 1901-1902) (Belvedere, Viena) o Gino Barbieri en *La idea buena y cautiva (Lujuria)* (1912) (Colección particular), como símbolo del tiempo esquizoide que les había tocado vivir, que hacía que, literalmente, “perdiesen la cabeza”, ante todo un cúmulo de acontecimientos que a duras penas podían digerir, donde se enfrentaban sus pensamientos y obsesiones frente a las convenciones de la sociedad.



Gino BARBIERI, *La idea buena y cautiva (Lujuria)*, (1912). Colección particular

¹⁰⁹⁵ La identificación del artista moderno con esta figura mitológica perduró más allá de la época simbolista -aunque con esta misma interpretación idealista de base-, en el personaje de Jean Cocteau.

De una manera particular, nos encontramos con otros artistas que recurrieron a la cabeza decapitada para hablar de la alienación y de la incompreensión del artista moderno. Podía deberse tanto por parte de la crítica (Ensor, *Los cocineros peligrosos*, 1896, Colección particular) como del pueblo en general (Viladrich, *Mis funerales*), quienes al no llegar a comprender el significado de sus creaciones ni sus actitudes ante la vida, podían conducirles al miedo al fracaso (Bukovac, *El gabinete de la gloria futura*, 1906, Paradero desconocido). El sentimiento de impotencia y castración encontraba en esta iconografía una imagen potente para su transcripción.

Por este mismo motivo, tendríamos que hablar también de la situación de las mujeres creadoras que intentaban abrirse en un mundo, el del arte, dominado por los hombres, y con cuyo rechazo se topaban continuamente, provocándoles un mismo sentimiento de inutilidad pero también de agotamiento: en su caso, el empleo de estas iconografías implicaba una reformulación más profunda, ligada con el género y la interpretación tradicional que, de dichas imágenes, habían realizado siempre los artistas de sexo masculino. Así, Josep Triadó se basó en esta carga iconográfica para caracterizar a una sufrida Caterina Albert en el *Ex libris para Víctor Català* (1902) (MNAC, Barcelona), mientras que Clara Siewert la utilizó para su *Autorretrato como medusa (o como María Estuardo)* (c. 1890) (Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Ratisbona) e indicar su situación como mujer artista. Sobre este aspecto, insistiremos en el capítulo IX.

Este último autorretrato de Siewert nos lleva, precisamente, a la última de las iconografías posibles en este *fin-de-siglo*, ligadas con la decapitación: nos referimos a la cabeza de Medusa. Aunque compartía con los motivos anteriores el tema dualismo cuerpo-alma, las causas por las que se autorrepresentaron de esta guisa fueron variadas. Algunos insistieron en la idea del rechazo social ejemplificado en esta figura monstruosa –como la citada Siewert–, pero aparte de otras lecturas, hubo una vinculada especialmente con el tema del inconsciente. Sobre esta criatura mitológica, volveremos también en el siguiente capítulo.

Sin necesidad de entrar en contradicción, el empleo recurrente por parte de los artistas simbolistas de la decapitación podía deberse a una visión poética exaltada del reino del pensamiento, focalizado en la cabeza, pero así mismo a una visión elevada del arte, mediante la figura de Orfeo, y el sufrimiento e incompreensión padecidos por un mundo exterior, que procedía a ejecutar este acto iracundo.

VII. 1. 1. b El poder de la mente a través de la frenología

Hemos visto que fue la cabeza la parte del cuerpo humano que más interesó a los simbolistas por las implicaciones idealistas que albergaba. No obstante, incluso dentro del rostro había algunos elementos que permitían una mayor lectura simbólica, convertidos en puertas de acceso hacia ese mundo interior. De entre todos ellos, fueron la frente y los ojos -y, en menor grado, también la boca- en los que más se concentraron. Una perfecta combinación de todos estos elementos nos la ofrece Gallen-Kallela en el retrato a lápiz que le hizo al escritor Paul Scheerbart, que tituló *Scheerbart poeta* (1895) (Colección particular), donde la mirada intensa, la frontalidad que subraya esa frente amplia y unos trazos sobre la cabeza, a manera de árbol, como germen de vida y creatividad, refuerzan la consideración simbolista del artista como ser especial y visionario.

En el capítulo IV ya hablamos de que a raíz del triunfo de la fisonomía en el siglo XIX, surgieron otras disciplinas que quisieron profundizar también en esa interrelación cuerpo-alma, pero de un modo más específico. Una de las más tempranas y que se especializó en aquella parte del cuerpo susceptible de tener un mayor interés fue la frenología, esto es, la disciplina centrada en investigar las características del cráneo, especialmente su tamaño y el ángulo facial, como manifestación externa, física, de la inteligencia o manera de pensar de aquella persona.

A nivel pictórico, y ya en concreto en el terreno retratístico, esto se tradujo especialmente en la plasmación de frentes prominentes, a menudo brillantes de entre una composición oscura o más bien apagada, para destacar el poder mental de estos modelos. A partir del repertorio de imágenes reunido, y buscando rasgos en común, advertimos de que no fue muy del agrado de los pintores autorrepresentarse de este modo, o al menos no lo convirtieron en el elemento más realzado; con todo, podemos señalar el *Autorretrato* (1901) (The Russian Museum, San Petersburgo) de Mstislav Dobujinsky. Por tanto, más bien se utilizó para caracterizar a otros personajes que ya estaban consagrados por sus aportaciones en el campo del pensamiento, del arte o la cultura. Es el caso de escritores y poetas como *Arthur van Schendel* (1910) (Colección particular) por Willem Witsen, o *Stefan George* (1909) (Städtische Sammlungen, Freital) por Karl Bauer; filósofos como *Nietzsche* (1906) (Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona) por Luigi Russolo; empresarios filántropos como *Ernest Thiel* (1902) (Thielska Galleriet, Estocolmo) por Eugène Jansson; pero sobre todo, músicos, ya fueran históricos como Beethoven (*Tríptico de Beethoven*, 1906, Petit Palais, París), por

Lévy-Dhurmer, o de su tiempo, como *Pau Casals* (1904) (Colección particular) por Eugeni d'Ors, o *Richard Strauss* (1904) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) por Steichen, este último una fotografía¹⁰⁹⁶.

Si nos detenemos en estas obras, nos apercibimos de que, en general, estos modelos habían sido captados o frontalmente o en escorzo o en picado, para así reforzar la presencia de esta parte corporal; en ocasiones, esa frente aparecía despejada, con la cabellera echada hacia atrás. Al hacerlo, se potenciaba igualmente una mirada intensa, que se convirtió, sin duda, en la parte facial más redundante de entre los simbolistas, como vía de acceso a la interioridad humana.

VII. 1. 1. c Miradas

Si tradicionalmente el rostro (y concretamente, la mirada) ha sido junto a las manos la parte más cuidada del cuerpo a la hora de ejecutar un retrato, ahora los ojos cobraron una mayor importancia, con diferentes capas de lectura, según hemos ido señalando. Recibieron diferentes tratamientos: cerrados, distantes, penetrantes, vacíos, melancólicos..., diferentes pupilas para variados estados de ánimo, pues como ya dijera diversos autores los ojos eran las ventanas del alma. Artistas y escritores de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX¹⁰⁹⁷, haciéndose eco de las palabras de Cicerón, recuperaron esa noción, desde Victor Hugo hasta Georges Rodenbach en su novela *Brujas la muerta*¹⁰⁹⁸, pasando por Robert de La Sizeranne, que ya directamente, y sirviéndose de la metonimia, expresó que el retrato era “la ventana del alma”¹⁰⁹⁹.

Esta expresión fue tomada de una manera tan literal por los simbolistas que intentaron concentrar aquí la espiritualidad que surgía del interior de la persona, especialmente de la suya. Así lo hicieron y le dieron un papel especial en numerosos autorretratos pintores como Schiele, Picasso, Gimeno, Baroja, Gauguin, Witkacy o Schjerfbeck, aunque preferentemente gustaron de representarse con una mirada penetrante. Algunos, en cambio, se atrevieron a negarle una presencia al rostro, con excepción de esos ojos, para así potenciarlos (*Figura en las escaleras (Autorretrato)*,

¹⁰⁹⁶ Fuera de nuestra época, pero ligado con un pintor estudiado en esta tesis, podemos destacar la fotografía que Schommer le hizo al pintor Piñole (1973) (Museo Casa natal de Jovellanos, Gijón), donde quiso subrayar precisamente este detalle, partiendo de un elemento latente en sus numerosos autorretratos: así, en la efigie final nos hallamos ante una imagen introspectiva del artista, quien abrumado por su mente creativa no duda en sostenerla entre sus manos, a la par que nos deniega la visión de su mirada, reflejo de su mundo interior.

¹⁰⁹⁷ SOUSSLOFF, C. M. (2006), *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁹⁸ RODENBACH, G., *Brujas la muerta*, Barcelona, Montaner y Simón, 1972 (1892), p. 114.

¹⁰⁹⁹ *Vid.* p. 119, nota nº 193 de esta tesis.

1911, Centro studi Bragaglia Raccolta Antonella Vigliani Bragaglia, Roma, de Anton Bragaglia). El físico y filósofo Mach, del que ya hablamos en capítulos anteriores y teorizó sobre el yo en este *fin-de-siglo*, es autor de una curiosa ilustración (*Autorretrato de mí mismo* (o *Autorretrato sin espejos*)), pensada para su ensayo *Análisis de las sensaciones* (1900), donde justamente incidía en esa importancia de la mirada en relación al nuevo sujeto, una mirada cuyo peso descansaba no tanto en lo que acontecía fuera sino en su interior.

Para poder verse y estudiarse de una manera cómoda, el uso del espejo resultaba indispensable, algo que podía complementarse con la fotografía, tal y como ya comentamos en su momento, pues ambas permitían conocerse mejor a partir del propio cuerpo. Ello motivó la proliferación de miradas fijas y profundas, una intensificación acorde con el deseo de penetrar la piel. Los pintores creían que así podrían sumergirse con más fuerza en su interior, intentando descubrir facetas desconocidas de su psicología, de su inconsciente. Pensaban que sólo consigo como modelos –o a lo sumo con gente muy cercana, como otros artistas- podrían hacer unas obras tan poco amables, intentando ir más allá del límite que un retrato de encargo imponía. De ahí que abunden esas miradas desafiantes en los autorretratos, con esos primeros planos que ya explicamos antes. Hallamos precedentes ya en época romántica, como en Leonardo Alenza (*Retrato de un caballero*, tradicionalmente considerado su autorretrato¹¹⁰⁰), William Holman Hunt (*Retrato de Dante Gabriel Rossetti*, 1853, Manchester Art Gallery), Anselm Feuerbach (*Autorretrato de juventud*, 1852-1853, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), o incluso en Courbet en sus primeros años (*El desesperado*, que ya hemos citado).

Al llegar a finales del siglo XIX observamos que casi todos los pintores relacionados con el Simbolismo que quisieron dejar una imagen de sí mismos, en algún u otro momento recurrieron a intensificar esa mirada. Obviamente, las intenciones diferían entre ellos. En algunos casos, simplemente quisieron presentarse con mirada altiva, propio de la autosuficiencia del *dandy* (Whistler, *Composición en gris, Retrato del pintor*, c. 1872, Detroit Institute of Arts) o de la mujer pintora que cree en sí misma (Ellen Dale Hale, *Autorretrato*, 1885, Museum of Fine Arts, Boston); en este caso, el uso del contrapicado servía para realzar su autoestima, recurso que se fue volviendo cada vez más frecuente conforme la autoconsideración también crecía.

¹¹⁰⁰ Vid. p. 373 y nota nº 1049 de esta tesis.

En la mayoría de los casos, en una lista que sería interminable¹¹⁰¹, la intencionalidad fue ir más allá de cierto naturalismo aún evidente en estas representaciones y dejarse caer en un cierto expresionismo, reflejo de una realidad superior y/o interior, chocante para lo que tendría que ser un retrato aceptable. Esta intensificación podía interpretarse de diferentes modos.

Así, para unos podía convertirse en señal inequívoca de malditismo, como en los que Baudelaire (Musée d'Orsay, París), Fantin-Latour o Gustave Adolphe Mossa (1905) (Colección particular) hicieron de sí mismos. La mirada del artista bohemio incomprendido y desesperado ya la había plasmado a la perfección Jules Blin en su cuadro *¡Arte, miseria, desesperación, locura!* (1880) (Musée des Beaux-Arts, Dijon), pintura que en su mismo título enunciaba las diferentes maneras como podían ser vistas estas miradas. Al intentar llevar una vida en contra de los valores burgueses y los convencionalismos sociales, estos ojos penetrantes buscaban asociarse con el lado más oscuro y reprimido del ser humano. Para subrayar esa intencionalidad, se valieron de recursos pictóricos como difuminados, entonaciones oscuras, sombras y contraluces y/o una severa frontalidad, que proporcionaban un toque inquietante a autorretratos como los de Rudolph Jettmar (1896) (Colección particular), Ozias Leduc (1899) (National Gallery of Canada, Ottawa), José Aguilera (c. 1907) (Paradero desconocido), Alfonso Castelao (1910) (Colección Alcalde Varela), Konstantinos Parthenis (1899) (National Gallery and Alexander Soutzos Museum, Atenas) o Leon Wyczółkowski (1904) (Muzeum Narodowe, Cracovia), que les hacían bordear la frontera de la razón con la locura. Querían remarcar de este modo la idiosincrasia de sus individualidades, una especificidad que los hacía únicos, dotados de un sentir especial que los alejaba de la sensibilidad generalizada, y cuya raíz habría que buscar en su genialidad. De esta misma manera, quisieron presentar a compañeros artistas y escritores, como Jan Toorop a *William Degouve de Nuncques* (1890-1891) (Musées de l'Ancienne Abbaye de Stavelot); Harry Clarke a *Edgar Allan Poe* (c. 1919) (Paradero desconocido); Casas a

¹¹⁰¹ Precisamente porque su número es elevado, citemos brevemente aquí unos cuantos autorretratos salidos de la mano de Lenbach (c. 1900, Colección particular, y 1903, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich), Mucha (1907) (Mucha Foundation), Sager-Nelson (1895) (Nationalmuseum, Estocolmo), Coromina (1907) (Colección particular), Franzoni (1900-1905) (Collezione Città di Lugano), Ilmoni (1910) (Turun taidemuseo, Turku), Bernard (1897) (Van Gogh Museum, Ámsterdam), Vuillard (c. 1892) (Colección particular), Gerstl (1907) (Galerie St. Etienne, Nueva York), Bucci (1910) (Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milán), Verde (c. 1910) (anteriormente en la Colección Banco Santander), Thesleff (1894-1895) (Ateneumin taidemuseo, Helsinki), Bernadot (1911) (Musée du Vieux Toulouse, Toulouse), Bonnard (c. 1899) (Colección particular), Meijer de Haan (Triton Foundation, Róterdam) o Balla (1894) (Colección particular).

Lluís Bagaria (1910) (Museo de Bellas Artes, Córdoba); Picasso a *Carles Casagemas* (1899-1900) (Museu Picasso, Barcelona); Steichen a Strauss –que ya hemos mencionado en líneas anteriores-; o Marian Pidelaserra, cuando tuvo que imaginar el retrato de Rafael Nogueras para su libro *Les tenebroses* (1905), en una imagen que conciliara a la perfección al autor con el contenido de su escrito¹¹⁰². En ellos podemos confirmar que era muy del gusto combinar diferentes partes del rostro –frente, mirada-, para potenciar la sensibilidad y creatividad de estos seres.

Los matices entre genialidad y locura no siempre eran fácilmente reconocibles, muy a menudo confusos, y de ahí los estudios de Lombroso, pero en especial el de Nordau titulado precisamente *Genio y locura*, y del que ya hablamos en el capítulo anterior. Este matiz sombrío que limitaba con el desequilibrio mental es perceptible igualmente en un autorretrato de juventud que se pintó Julio Romero de Torres (1895-1898) (Colección particular), pero sobre todo en los diversos que hicieron de sí Kraljević, Austin Osman Spare o Antonio Mancini, donde es posible inferir fácilmente una lectura fisonómica llevada a su extremo; en el caso último del pintor italiano, sus autorretratos no fueron sino la exteriorización de un cuadro de demencia que la medicina acababa de revelar¹¹⁰³.



Marian PIDELASERRA, *Retrato de Rafael Nogueras para Les tenebroses*, 1905
Colección particular

El trasfondo inevitablemente religioso del período, pese a la creciente secularización, podía conllevar a visualizar dichas miradas como propias de seres demoníacos, tanto cuando se pintaban a sí mismos (varios de Hlaváček; dos autorretratos de juventud, 1880 y 1882, ambos en el Rijksmuseum, Ámsterdam, de Toorop; *Autorretrato*, 1906, Colección particular, de Felice Casorati) como cuando captaban a colegas (*Retrato de Richard Bergh*, 1903, Göteborgs Konstmuseum,

¹¹⁰² Con motivo de la exposición *Il·luminacions. Catalunya Visionària* (Barcelona, Diputació de Barcelona-CCCB, 2009), se dio a conocer por fin la pintura original (Colección particular), a partir de la cual se había realizado la versión para la edición impresa. Después de compararlas, nos sigue resultando más inquietante el frontispicio final que el cuadro inicial.

¹¹⁰³ Vid. HIESINGER, U. W., *Antonio Mancini. Nineteenth-Century Italian Master*, Filadelfia-New Haven-Londres, Philadelphia Museum of Art-Yale University Press, 2007, pp. 43-47.

Gotemburgo, de Ivar Arosenius; *Retrato de Ignacy Pieńkowski*, c. 1900, Colección particular, de Wojciech Weiss). También por esta misma lectura religiosa, pero sin este componente diabólico sino desde el otro extremo, habría que incluir aquellas miradas que parecían surgir de rostros concebidos como visiones espectrales o seráficas, tales como unos autorretratos de juventud de Casas –ya mencionados en el capítulo III-, Károly Ferenczy (1893) (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest) o Felice Carena (1904) (Galleria d'Arte Moderna, Turín).

La lectura espiritual que podía efectuarse de estas imágenes resultaba inevitable, especialmente la que las vinculaba con la religión cristiana. Las visiones frontales, marcadas mayoritariamente por la simetría y la rigidez, deudoras de los iconos, fueron otro de los rasgos más comunes, si nos atenemos a estas miradas intensas. De esta forma, se establecía una comunicación directa y sin escapatoria consigo mismo. A esta modalidad, volveremos en un par de capítulos.

Siguiendo esta línea espiritual, debemos incluir aquí aquellos (auto) retratos en los que llamaba la atención la presencia de una mirada hipnótica. Probablemente pueda deberse a la moda del ocultismo o de la hipnosis, a los que recurrieron algunos de estos artistas como modo de acceso a una realidad superior, a veces identificada con su mundo interior. Estos ojos abiertos como platos, en trance, fueron uno de los aciertos del magnético *Retrato de Henry Wentworth Monk* (1858) (National Gallery of Canada, Ottawa) de William Holman Hunt, que actúa de telonero para los que habrían de generalizarse en el *fin-de-siglo*: el ya mencionado *Autorretrato triste* de Baccarini; *Autorretrato con calaveras* (1908) (Museo del Novecento, Milán) de Russolo; *Autorretrato* (1908) (Moderna Galerija, Zagreb) de Josip Račić; *Retrato de Jesús Luján* (1901) (Museo Francisco Goitia, Zacatecas) de Julio Ruelas; *Rostro de mujer* (Musée Paul Dupuy, Toulouse) de Henri Martin; o *Sé simbolista (Retrato-caricatura de Jean Moréas)* (1891) (Paradero desconocido) de Gauguin.

Si las miradas descritas hasta ahora compartían rasgos de fuerza e intensidad, también era posible encontrarnos lo opuesto, esto es, una serie de ojos vagabundos, errantes en el espacio, sin un punto fijo de visión. En los últimos ejemplos descritos, hemos visto que, en cierta manera, algunos de estos individuos comenzaban a perder contacto con la realidad, incluso consigo mismos, a partir de la no visualización de sus cuerpos, en un afán de trascenderlo y alcanzar otra dimensión. Esta desafección del mundo exterior, sin esa comunicación con el espectador y/o consigo mismos, es visible en la pareja de retratos femeninos formada por la *Mysteriosa* de Delville y la *Séverine*

(1895) (Musée d'Orsay, París) de Louis Welden Hawkins¹¹⁰⁴. En ellas se nos aparecen ambas como un par de “sibilas o musas finiseculares”, fundamentalmente gracias al tratamiento de los ojos. Esa mirada visionaria, a veces reforzada por contrapicados y que parecía atravesar el horizonte, la podemos hallar igualmente en el retrato que Paul Émile Berthon hizo de *Sarah Bernhardt* (1901) (Victoria & Albert Museum, Londres) – para hablarnos de la interpretación teatral-, pero también en algunos de los retratos femeninos que hizo Toorop (*Marguerite*, 1895-1896, y *Retrato de una dama, probablemente Marie Clant van der Myll*, c. 1895, ambas en el Rijksprentenkabinet, Ámsterdam). Un precedente romántico sería el que Matthijs Maris hizo en 1857 de su hermano también pintor *Jacob Maris* (Rijksmuseum, Ámsterdam). En ellos se nos presentan estos individuos como iluminados por una luz celestial, como si los guiara hacia dicha espiritualidad (*Autorretrato*, 1892, Colección particular, atribuido indistintamente a Jan Verkade o Mogens Ballin¹¹⁰⁵); la inspiración (*Caricatura de Adrià Gual*, c. 1898, Colección particular, de Joan Llopart); o tal vez, la estupefacción de confirmar la propia clarividencia frente a la mediocridad de la gente, lo que conducía a reflexionar sobre el mundo (*Stańczyk*, 1862, Muzeum Narodowe, Varsovia, de Jan Matejko).

La mayoría de los (auto) retratos que intentaban transmitir esa idea de mundo interior, desconectado de la realidad, solían presentar en cambio unas miradas más apacibles y melancólicas, frecuentemente reforzadas por una gestualidad acorde, entre el reposo y el abandono. Esto dio pie a escenas realmente desconcertantes, es decir, retratos de grupo donde lo más llamativo era, precisamente, esa falta de unidad entre los diferentes modelos retratados, cada uno inmerso en sus pensamientos, pese a la proximidad o contacto con el prójimo: recordemos una vez más el *Retrato de grupo* de Nielsen, pero también el fotográfico *Hermanos-Elegía* (1901) (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo) de los hermanos Hofmeister en colaboración con Heinrich Wilhelm Müller¹¹⁰⁶.

En ocasiones el modelo podía presentarse cabizbajo o con la mirada baja, como el *Retrato de Rodrigo Soriano* (1893) (Paradero desconocido) de Darío de Regoyos; los retratos de Watts a Alfred Tennyson (*Retrato a la luz de luna*, 1859, Eastnor Castle,

¹¹⁰⁴ Ese mismo año había diseñado el frontispicio para *Páginas místicas*, con un retrato de características similares pero visto de perfil de su autora, la periodista Caroline Rémy, más conocida bajo este pseudónimo: así, la presentaba con la mirada elevada hacia el cielo y envuelta en una especie de velo.

¹¹⁰⁵ LARSEN, P. N. (dir.), *Symbolism in Danish and European Painting 1870-1910*, [Copenhague], Statens Museum for Kunst, 2000, p. 190.

¹¹⁰⁶ *Vid.* p. 233, nota nº 551 de esta tesis, donde comentábamos esta obra.

Herefordshire, y otro de 1890, Trinity College, University of Cambridge); o algunas de las efigies que Sager-Nelson hizo de amigos artistas, como el de *Un joven pintor (Anarquista, o Retrato de Ivan Aguéli)* (1893) (Värmlands Museum, Karlstad) o el de *El escultor Albert von Stockenström* (1895) (Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo). Esta mirada sumisa resultaba más habitual, empero, en el mundo femenino, en relación a la docilidad y sometimiento de la mujer al hombre, según la mentalidad de la época: mencionemos aquí el de *Lady Windsor* (1893-1895) (Birmingham Museum & Art Gallery, Birmingham), de Burne-Jones; o cómo fotografió Day a *Louise Imogen Guiney como Santa Bárbara* (1893) (Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington).

Hemos mencionado antes a Sager-Nelson, y es que este pintor sueco se especializó en plasmar de un modo ensimismado a otros compañeros suyos. Otras veces recurrió a un repertorio de miradas perdidas, que justifican que los términos “abstracción” o “abstraerse” fuesen frecuentes en el último cuarto de siglo -según ha señalado Richard Schiff¹¹⁰⁷-, como testimonios de esta voluntad de aislamiento e introspección; de ahí que al solipsismo o al narcisismo, otros vocabalos recurrentes entonces, sólo hubiera un paso. Así, mencionemos ahora el de *Un joven poeta (Retrato del poeta Charles Grolleau)* (1894) (Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo) o el de *El escultor Pierre Fix-Masseau como Cristo* (1895) (Colección particular). No fue el único que realizó retratos embargados de estos estados de ánimo, pues podemos indicar aquí las diversas fotografías que Steichen tomó de Rodin, inmerso en su mundo interior, o la que Halfdan Egedius tituló precisamente *El soñador* (1895) (Nasjonalgalleriet, Oslo), en realidad retrato del pintor Torleiv Stadskleiv.

En estas imágenes, asistimos a ojos melancólicos, ausentes y/o reconcentrados (*Retrato del pintor Leopold Gottlieb*, Paradero desconocido, de Mieczysław Jakimowicz, así como su autorretrato *Yo mismo*, 1906, Muzeum Kornela Makuszyńskiego, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane); a veces en rostros algo abatidos (*Autorretrato con animales de corral*, c. 1903, Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo, de Arosenius; o *Retrato de Jean Richepin*, 1885, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie, Besançon, de Charles Maurin); en otras, dirigidos fuera de campo, más allá de la tela (*Émile Bernard en Florencia*, 1893, Colección particular, de Paul Sérusier; o *Retrato de Enrique Granados*, 1909-1910, Museo Néstor, Las Palmas, de

¹¹⁰⁷ SHIFF, R., “El primitivo de los caminos de otros”, en *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid-Philip Wilson Publishers, 2004, p. 73.

Néstor), como consecuencia de un viaje o una lectura, o quizás al escuchar música. El momento clave de estas miradas absortas se producía cuando el cuerpo las acompañaba plenamente y se situaba de perfil, en paralelo al espectador, denegando ya al final cualquier atisbo de contacto. Si bien profundizaremos en breve sobre esta posición, una buena muestra lo podemos anticipar en el *Retrato de Tomás Meabe* (a. 1919) (Museo de Bellas Artes, Bilbao) de Alberto Arrúe, o en el de *Dulcísima Mirentxu* (1954) (Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria) de Ramón de Zubiaurre.

La culminación como trasunto de este mundo interior y negación del exterior se produjo con los ojos cerrados, una modalidad tradicionalmente rehuida por anticonvencional y antirrealista en el campo del (auto) retrato, pero que en el Simbolismo alcanzó las cotas más altas en número y variantes en la historia de este género.

VII. 1. 1. c. a Ojos cerrados

Como ya hemos insinuado anteriormente, fueron los *Ojos cerrados* de Redon la pintura que aseguró en el panorama finisecular el éxito de esta representación, aunque con una obra de género -que no retrato-, para el que posó su mujer¹¹⁰⁸. En este cuadro, asistimos no sólo a una exaltación de la cabeza como reino del pensamiento, sino especialmente al poder de la introspección a través de la “no-mirada”, como rechazo a la realidad exterior que percibimos con los ojos. El artista corta la figura a la altura del busto, de manera que el espacio que se representa es completamente irreal, queriendo ser así una plasmación de su interioridad. Si en una obra de género nos llama ya poderosamente la atención este elemento fantástico, aún más nos lo debiera parecer cuando se procedía a su uso en la retratística, en teoría por ser una temática más realista.

Fueron precisamente los simbolistas los que lo pusieron de moda, aumentando ligeramente su número respecto a períodos anteriores. Porque si bien es cierto que se hicieron más que nunca, no por ello fueron abundantes. A ello probablemente se deba una razón puramente técnica, especialmente cuando hablamos de autorretratos: el pintor podía ver a su modelo con los ojos cerrados, pero ¿cómo podía contemplarse a sí mismo de esta forma? Las dificultades provocaron que sólo hubiese dos alternativas: la fotografía, o la identificación o empatía con otros sujetos.

¹¹⁰⁸ Vid. WITTLICH, P., “Closed eyes, Symbolism and the new shapes of suffering”, en CLAIR, J. (dir.) *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 235-241: aquí se ofrece un estudio pormenorizado sobre esta iconografía a partir de este cuadro.

Además de la obra de Redon podríamos citar otros precedentes, como los retratos femeninos de Charles Sellier. Si bien volveremos a éstos más adelante, ahora nos gustaría centrarnos en otro, el retrato o *fancy picture* que Rossetti hizo de su amada Lizzie Siddal una vez muerta, es decir, de su cuadro *Beata Beatrix*. Traemos a colación este cuadro porque, a diferencia de Redon, donde la anécdota o cualquier explicación brillaba por su ausencia, en el artista británico se producía precisamente lo contrario. Sin entrar a fondo en las múltiples interpretaciones literarias o autobiográficas del lienzo¹¹⁰⁹, sí que nos sirve para sintetizar las posibles lecturas de esta peculiar iconografía: los ojos cerrados de la amada seguramente obedezcan a su fallecimiento, si bien la gestualidad expectante pudiera leerse como un viaje interior, tal vez facilitados por esa flor de adormidera que un pájaro de fuego deja caer en sus manos; adormidera que llevaba a los terrenos del sueño, y según la dosis de su consumo, incluso a la muerte, como le sucedió finalmente a la mujer de Rossetti. Así pues, a través de *eros*, hemos visto que esos ojos cerrados podían analizarse tanto como reflejo de un mundo interior, o tal vez como *hypnos* o *thánatos*, que fueron las lecturas más habituales en el Simbolismo. Por otro lado, como podemos inferir en el cuadro de Redon, se trataba de un reino donde sólo habitaba el silencio, opuesto al ruido de la realidad y, por lo tanto, de un modo sinestésico, asociado con la interioridad: “*El silencio era para ellos prelude de la revelación. Según Schopenhauer, la exploración mística de sí mismo se lograba al entrar en un estado entre el sueño y la muerte, en el trance y el abandono de la conciencia*”¹¹¹⁰.

Sin lugar a dudas, de estas tres posibles visiones, las dos primeras fueron las más frecuentes a la hora de aplicarlas en el retrato¹¹¹¹. Uno de los objetivos tradicionales del género había sido alcanzar la inmortalidad, para lo cual comunicarse con el posible espectador era fundamental. Los ojos siempre habían actuado de puente de comunicación entre el exterior y el interior, de manera que aquí se producía el primer ataque a este factor clave del género. Al cortar ese lazo de unión con la realidad, se priorizaba al individuo y su subjetividad por encima de todo, rechazando el conocimiento certero de que estaba siendo retratado, como certificaría una mirada bien abierta. Ahora, en cambio, se invitaba a relajar esa consciencia y dejarse llevar por los impulsos, dejándose mecer por un estado de dormición o de sueño, permitiendo incluso

¹¹⁰⁹ Vid. el apartado I. 3. 2 “La crisis del retrato en Inglaterra”, del primer capítulo de esta tesis.

¹¹¹⁰ LITVAK, L. (2004), *op. cit.*, p. 72.

¹¹¹¹ De su interpretación en clave mortuoria, nos remitimos al último capítulo de esta tesis.

que el inconsciente aflorase. Como ya hemos señalado, el tema del “interior” se puso de moda entonces, y una de sus maneras para manifestarlo fue jugar con el tema de la mirada. Así, en el período finisecular el motivo de la ceguera como metáfora neoplatónica de la superioridad del mundo de las ideas (vinculado con la subjetividad), es visible en áreas como el teatro –Maurice Maeterlinck en *La intrusa* o *Los ciegos* (ambas de 1890)- o la pintura –recordemos aquí *La ciega* (1918) (Museu de Évora) de Artur Loureiro, donde lo explora a través de intereses típicamente simbolistas como el paso del tiempo, la muerte y el reino interior-¹¹¹².

Los ejemplos que podemos encontrar sobre esta interpretación de los ojos cerrados como imagen de la introspección son cuantiosos, incluso anteriores a la pintura de Redon. Para comenzar, tendríamos que mencionar el *Retrato de Thyra Elisabeth* (1892) (Helsingin Taidemuseo, Helsinki) de Thesleff, considerada tradicionalmente la primera obra del Simbolismo en Finlandia¹¹¹³. Como precedentes románticos, recordemos el que Charles Cousins hizo de Watts en su juventud (1849) (Watts Gallery, Compton) y, ya como autorretrato, el que se hizo Simeon Solomon en 1860 (The Art Institute of Chicago). Ya en el período finisecular, citemos el ya visto de *Jan Stanisławski* de Wyspiański; el de *Edmond Picard* (1900) (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes), de Auguste Levêque; el de la actriz *Marya Delvard* (1907) (Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb), de Tomislav Krizman; así como un par que se hizo el polaco Wyczółkowski en 1913 (Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, y Colección particular). Watts, que ya había sido modelo para un retrato según esta iconografía, fue, de hecho, uno de los que más recurrieron a los ojos cerrados, tanto para autorrepresentarse -como ya explicaremos luego al hablar de la muerte- como para otros modelos, como *Henry Taylor* (c. 1870) (Watts Gallery, Compton)¹¹¹⁴. En Cataluña, curiosamente Picasso fue uno de los que más cultivaron dicha modalidad, con una misma intencionalidad de introspección: destacan al respecto los que hizo de su admirado Rusiñol, concentrados en torno a septiembre de 1900¹¹¹⁵.

¹¹¹² El peculiar y extraño tema de la mirada interior en el autorretrato a partir de la ceguera ha sido abordado por M. LAHELMA en su reciente tesis, llegando a afirmar que “*a self-portrait that represents the artist as blind, that refuses to enter into the exchange of looks, constitutes a radical split from the rules and traditions of the genre*”. LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 86 y ss.

¹¹¹³ *Vid.* p. 143 de esta tesis.

¹¹¹⁴ La versión definitiva data hacia 1868-1870, y se conserva en la National Portrait Gallery de Londres.

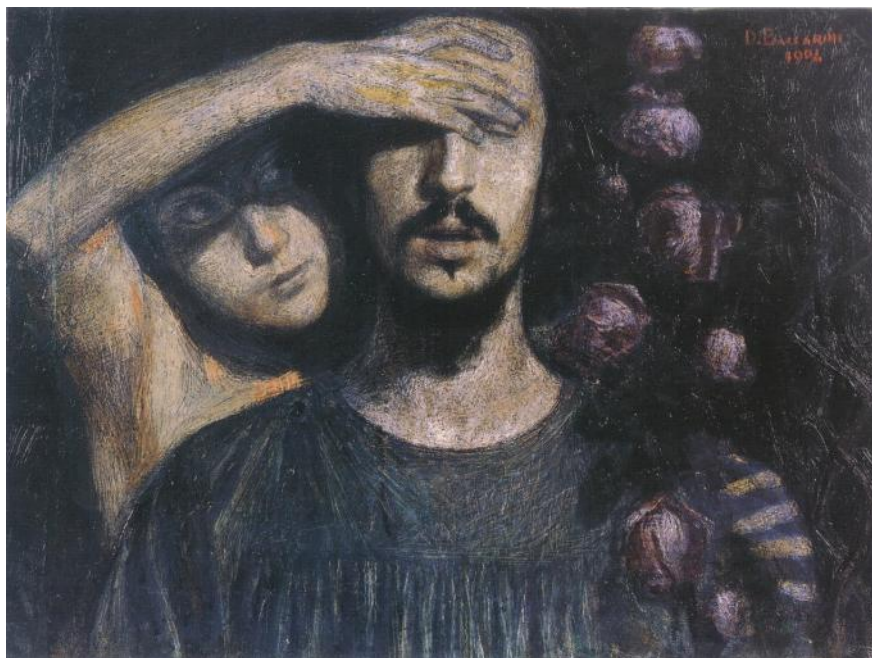
¹¹¹⁵ Así lo ha remarcado E. VALLÈS al subrayar este rasgo, pues dichos retratos “*presenten gairebé sempre un tret comú: Rusiñol és representat amb els ulls closos*”. VALLÈS, E. (2008), *op. cit.*, p. 59.

En ocasiones, comprobaremos que la plasmación de estas miradas invertidas comportaba un tratamiento específico del espacio circundante al retratado. Ya lo vimos antes en la obra inaugural de Redon, pero sucedía igualmente en los retratos. Podemos encontrarnos ante un espacio más o menos naturalista, como un interior, que pasaba a cargarse así de connotaciones personales (*Retrato de Carl Radnitzky*, 1876-1877, Colección particular, de Anton Romako); a veces, evidenciado mediante el recurso de espejos y reflejos (*Octave Mauss*, 1885, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, de Théo van Rysselberghe; *Reflejo, autorretrato ante un espejo*, 1946, Colección particular, de Boris Anisfeld); un paisaje de entonaciones crepusculares y fantásticas (*Autorretrato*, 1900, Colección Roser Casanovas, de Enric Casanovas); aunque lo más corriente fue la recreación de un espacio abstracto, a base de un único color simbólico, como el azul (*Retrato de un hombre, presuntamente Félix Fénéon*, 1892, Dixon Galleries and Gardens, Memphis, de Jean-Louis Forain); o de un fondo onírico o amorfo, que se desdibujaba mediante arabescos, como transcripción de su estado psíquico (*Cabeza (Bruno Aspelin)*, 1894, Ateneumin taidemuseo, Helsinki, de Magnus Enckell, en pintura; o *Miss Gene W.*, c. 1900, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, de Eugene, en fotografía).

En el repaso que estamos llevando a cabo del tema de la mirada y cómo la trataron los simbolistas, hemos visto que, de vez en cuando, podía tener una relación con la espiritualidad, como forma de entrar en comunión con la divinidad o un poder sobrenatural. Seguramente por ese motivo se dejó fotografiar de este modo Péladan por Walter Damry (*Nussard Péladan*, c. 1895, Musée d'Orsay, París), o se autorretrató así también el que sería uno de sus grandes seguidores, el pintor Delville (1887) (Colección particular). Jane Reece también se valió de este matiz trascendente cuando concibió su fotografía *Aureola (Margaret Crume)* (1925) (The Dayton Art Institute), imbuida de connotaciones espirituales, favorecida por la presencia de esos ojos cerrados. Mucho más intenso y siempre inquietante se mostró Spare en sus numerosos autorretratos, como fruto probablemente de las sesiones de ocultismo a las que se sometía, y que le permitían acceder a su lado más inconsciente.

Spare, pero también Wyeth, se autorrepresentaron sumidos en divagaciones oníricas, debido al consumo de drogas: si bien Spare las visualizó sin ningún tipo de censura (*Los siete sinsentidos*, 1911, Paradero desconocido), Wyeth prefirió mostrarse mediante un *alter ego* y en un registro más cercano al naturalismo (*El fumadero de opio* (“... hasta que me convertí en un consumidor habitual de opio”). Otra forma de

desapego de la realidad y acceso a uno mismo se podía conseguir mediante la música, tal como plasmaron Khnopff y Casas al retratar a los violinistas *Achille Lerminiaux* (1885) (Van Gogh Museum, Ámsterdam) y *Enrique Fernández Arbós* (1894) (Colección particular), respectivamente. De Cataluña podemos destacar igualmente a Rusiñol, quien recurrió también a esta fórmula para reflejarlo a través de la vida bohemia en *Erik Satie tocando el harmónium* (1891) (Colección particular)¹¹¹⁶.



Domenico BACCARINI, *La mujer*,
1904. Colección particular

Sin embargo, había otras maneras de bloquear la mirada y su contacto con el exterior. No siempre era necesario bajar los párpados, sino que a veces podían usarse otras partes del cuerpo para proceder a la inmersión en el yo, en especial las manos. Una fotografía como la de *Marguerite Khnopff* (*Estudio para La soñadora*) (c. 1900) (Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Bruselas) se convierte en un verdadero manifiesto de la poética narcisista e individualista de su hermano Fernand. En oposición a esta dulce ensoñación, Karl Dick nos dejó un autorretrato enigmático (1908) (Colección particular), en el que el pintor no sólo se vetaba la visión con la mano izquierda, sino que incluso parecía hacer un simulacro de querer despojarse de los ojos, arrancándoselos violentamente. Con todo, en ocasiones eran manos ajenas las que

¹¹¹⁶ En su otro retrato de Satie, *Un bohemio* (1891) (Arxiu Joan Maragall, Barcelona), también parece que optó por representarlo con los ojos cerrados, o tal vez a punto de ello, a juzgar por las reproducciones consultadas.

invitaban a ese recogimiento interior y en las que uno podía dejarse llevar (*La confianza*, 1926, Collection de l'Art Brut, Lausana, de Marguerite Burnat-Provins), en especial las de la musa, que formaba parte de ese universo particular y que era la fuente de su inspiración (*La mujer*, 1904, Colección particular, de Baccarini). Con estos gestos simbólicos con las manos, advertimos de las posibilidades que podía ofrecer la expresión corporal. Y como veremos en breve, otras posturas, como la de espaldas o perfil, fueron también del gusto de los simbolistas, por coincidir en ese mismo interés de la introspección y de evitar el contacto con la realidad.

Para el final, por su mayor artificiosidad –si cabe–, queremos tratar de una modalidad de ojos cerrados, donde más que presentarse con los párpados caídos, nos topamos con la negación de su representación. De hecho, existe una serie de precedentes debidos a la mano del francés Charles Sellier, precisamente unos retratos tardíos en los que sus modelos aparecían con la vista entelada: de entre todos ellos, destacamos el *Retrato de mujer con clavel rojo* (o *La joven de la perla*) (c. 1870) (Musée des Beaux-Arts de Nancy), que se ha solido considerar una obra precursora del Simbolismo. En Cataluña, y también en relación al retrato femenino, destacan los diversos que Riquer pintó de su mujer (c. 1900 y 1908) (Colección particular), mientras que Fritz Lindström captó de este peculiar modo al pintor *Ivan Aguéli* (1898) (Aguéli Museet, Sala).

En el terreno de la autorrepresentación, podemos destacar varios, como el *Autorretrato del espejo de bambú* (c. 1890) (Colección particular), de Édouard Vuillard; el de Daniel Vázquez Díaz (1906) (Colección particular); el de Kraljević (1912) (Moderna Galerija, Zagreb); o el de Pekka Halonen (1893) (Ateneumin taidemuseo, Helsinki), con una intencionalidad subjetiva, panteísta y mística¹¹¹⁷. Así, el tratamiento de los ojos no resultaba muy realista, ya que más que cerrados parecían inexistentes, asemejándose a un espejo empañado o a la mirada de un ciego¹¹¹⁸.

La misma intencionalidad de negación pero con un tratamiento plástico diferente es el que podemos encontrar en los ya mencionados de juventud de Toorop, donde las pupilas se presentaban tan oscuras y dilatadas (el del año 1882) que parecían sugerir su negación, como cuencas oculares vacías (el de 1880). Esta forma simbólica de extraerse

¹¹¹⁷ AHTOLA-MOORHOUSE, L., “Hidden eyes in Pekka Halonen’s figures”, en *Pekka Halonen*, Helsinki, Ateneum Art Museum, 2008, pp. 79-87; y STEWEN, R., “An unfinished self-portrait set in a landscape”, en *Pekka Halonen*, Helsinki, Ateneum Art Museum, 2008, pp. 104-116.

¹¹¹⁸ “Closed eyes appeared frequently in Symbolist paintings, of course, but open yet featureless eyes like these were rare”. AHTOLA-MOORHOUSE, L., *ibidem*, p. 60.

los ojos encontraba un eco similar en el espectral *Autorretrato con los ojos cerrados* (1903-1904) (Colección particular) de Giovanni Costetti, donde más que “cerrados”, como señala su título, más bien parecían no pintados, como metáfora de la visión en una dimensión desconocida, en la que los ojos ya no resultarían necesarios: ya no hacía falta mirar, porque ya veían.



Raoul dal Molin FERENZONA, *Secretum meum*, c. 1907
Paradero desconocido

Del mismo modo que Toorop, Ferenzona oscureció completamente las órbitas oculares, como si se hubiera sacado los ojos, en su autorretrato titulado *Secretum meum*, cuyo análisis difiere de los que hemos ofrecido antes. En este caso, el título ayudaba a realizar una lectura más enfocada al hermetismo intrínseco al Simbolismo, pero enfocada hacia la persona del artista¹¹¹⁹. Como ya hemos señalado en otros puntos, hemos visto que algunos destacados pintores del movimiento, como Klimt o Puvis de Chavannes, prácticamente nunca se pintaron, y no se interesaron por ello. Ferenzona quiso dejar bien claro que él podía ser evidentemente interesante, pero no por ello tenía que compartirlo con el común de los mortales. Esta posición de superioridad y

¹¹¹⁹ Otra obra que exhibía desde su mismo título el posible carácter inaccesible que podía tener un retrato es *Las herméticas* (1909) (Museu d'Art Jaume Morera, Lleida) de Viladrich.

autosuficiencia fue la compartida mayoritariamente por los (artistas) *dandies*, como Khnopff, quien tampoco se autorretrató demasiado y prefirió que fuese su obra la que hablase por sí misma. Así, para dejarnos la miel en los labios, Ferenzona nos deja esta enigmática imagen en la que quiere insinuarnos su rico mundo interior, gracias a un fondo donde se arremolinan desde un ángel que parece salido de la vidriera de una catedral, hasta Pegaso, símbolo del idealismo y la imaginación desbordada de su autor¹¹²⁰.

VII. 1. 1. d La boca

En un grado menor, y tal y como apuntábamos anteriormente, la boca fue la otra parte del rostro que fue del interés de los simbolistas. Está claro que no fueron los primeros en explorar sus posibilidades plásticas, ya que si hacemos un repaso rápido a la historia advertimos de los diferentes usos que se han hecho de la misma. Así, si Bernini lo convirtió en *El éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652) (Iglesia de Santa Maria della Vittoria, Roma) en manifestación del placer (divino), su coetáneo Caravaggio, en ese autorretrato encubierto que es la *Medusa*, lo transformaba en símbolo del horror. La primera de estas modalidades fue perpetuada *a posteriori* por Rossetti en su *Beata Beatrix*: la idea de una boca entreabierta, con un tratamiento detallado de los labios, fue más habitual en el caso de las mujeres, con las que se asociaba lo sensual y el sexo y, por lo tanto, este tratamiento en el caso de los retratos o autorretratos masculinos no era tan frecuente.

Más usual fue la idea del horror, en sintonía con la visión pesimista de la realidad y de la existencia por parte del círculo simbolista. Esa expresión de grito, del yo que se escapa por la boca, la podemos hallar en un *Autorretrato de juventud* (1901) (Colección particular) de Max Beckmann, pero también en el famoso *El grito* de Munch¹¹²¹, donde su onda expansiva provocaba la alteración en el trazo y pincelada, de formas angulosas o envolventes, en el paisaje circundante¹¹²². Como ha señalado Julia Kristeva, “*the power of horror is contagious. It figures but it disfigures as well*”.

¹¹²⁰ Esta criatura fantástica aparece igualmente en otros retratos finiseculares, como el par que el polaco Józef Mehoffer hizo de su esposa en 1913 (Muzeum Sztuki, Łódź, y Muzeum Narodowe, Cracovia).

¹¹²¹ Aunque no sea un autorretrato, no podemos dejar de mencionar aquí la inquietante obra *Exilio* (1896-1897) (Památník národního písemnictví, Praga) de Hlaváček, ilustración original para el libro de poemas *El burdel del alma*, de Arnošt Procházka. Junto con la imagen de Munch, en el panorama finisecular probablemente sean éstas las más inquietantes y mejores plasmaciones del horror mediante un grito.

¹¹²² Cit. en KRISTEVA, J., *op. cit.*, p. 103.

La línea que separa el desespero de la locura es muy fina, y en otras imágenes, precisamente con mujeres, lo podemos observar, ya fuera para caracterizar a *La actriz Nellie Melba como Ofelia* (1889-1892) (Colección particular) de Henri Gervex, en el momento en que la novia de Hamlet desvariaba cantando y se aproximaba a su terrible fin; o ya de un modo más personal, en el *Autorretrato* (1894-1895) (Ateneumin taidemuseo, Helsinki) de Thesleff, cuya expresión facial, con esa boca entreabierta, ha sido interpretada desde la fisonomía y la nueva psicología¹¹²³.

Una iconografía particular, y que observamos se volvió hasta cierto punto frecuente en el Simbolismo, también en el terreno del (auto) retrato, fue la de la mano que tapa la boca. Una vez más, las interpretaciones podían ser variadas, dependiendo de cada artista y momento. Así, en Malczewski podía ser una pose desenfadada, de quien se pasea seguro por su particular universo (*Autorretrato con erinia*, 1910, Colección particular), sin una significación mayor. Sin embargo, en algunos retratos que Gauguin hizo de su amigo el pintor Meijer de Haan, observamos que la simbología obedecía a motivaciones diferentes, probablemente en sintonía con los rasgos animalescos con que lo plasmó: de esta forma, su mano se convertía en una especie de garra que se autodevora, visible en el *Retrato de Meijer de Haan a la luz de la lámpara* (1889) (The Museum of Modern Art, Nueva York) o, especialmente, como indica claramente su título, en *Cuentos bárbaros* (1902) (Museum Folkwang, Essen); quizás otra lectura obedeciera a la negación de la palabra, a la razón. Sobre el peso de la fisonomía en estos retratos, volveremos más adelante.

Finalmente, y así mismo con esta particular iconografía, hemos querido dejar aquellos autorretratos cuyo análisis invitaba a sumergirse en su mundo interior. Hacia 1900, Burnat-Provins se pintó con *El dedo sobre la boca* (Musée d'art de Valais, Sion), y cuatro años más tarde en *El silencio* (Colección particular), explicitando de un modo aún más claro la necesidad de introspección, de un mundo en que las palabras, el lenguaje de la razón, no resultaban necesarias. Al hacerlo, se convocaba a la exaltación de una realidad bien diferente, surgida de la mente, que hablaba por sí misma, tal como explicitó Spare en autorretratos destacados suyos, como *Autorretrato con dragón* (1906) (Colección particular), *Retrato de mí mismo* (1907) (Colección particular), o *La postura mortal* (1912) (Paradero desconocido), frontispicio para *El libro del placer*, que él mismo escribió.

¹¹²³ LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 148 y ss.

VII. 1. 2 Poses para la eternidad

VII. 1. 2. a Frontal

Hasta ahora hemos visto que la cabeza, especialmente el rostro, fue para los simbolistas aquella parte del cuerpo que podía convertirse en la que mejor y más cercanamente pudiese traducir el reino interior. Pero la representación de la figura no sólo se limitaba a su parte más puramente física. La descripción completa de una persona incluía también su expresión.

El movimiento corporal fue fundamental para comunicar variados estados de ánimo, así como la personalidad. Tradicionalmente, el retratado había posado de forma estática, frontal, con el objetivo de que la comunicación que se estableciese con el pintor se prolongase más allá, hasta llegar al futuro espectador del cuadro. La mirada buscaba de forma inquisitiva nuestra atención, en una especie de “aquí estoy, yo te miro, tú me miras”. Esta frontalidad llegó a ser, por lo tanto, la fórmula más idónea para la ejecución de un retrato, puesto que permitía esa relación de “yo-tú”, y era la pose que transmitía el mayor número posible de datos físicos de la persona: no sólo su aspecto físico, sino también sus gustos, aficiones, profesión, así como su posición social.

Justamente todo esto -junto con cierta idealización verosímil del modelo- parece que fue lo que se priorizaba en los retratos de sociedad en la época del Realismo, aunque afortunadamente los pintores más dotados e inteligentes intentaron romper los esquemas más clásicos e introducir variaciones, como un mayor estudio psicológico.

En el caso del autorretrato, esta pose frontal no dejaba de ser la más natural, ante la necesidad ineludible que tenía el artista de mirarse ante el espejo, tal y como hemos señalado en la parte primera de este capítulo. Sin embargo, aquí la fórmula no obedecía tanto a ese deseo de comunicarse con el espectador sino consigo mismo (*“Conócete a ti mismo”*, decía la vieja máxima). Al hablar anteriormente de la mirada, ya insistimos en la importancia de esta frontalidad, sobre todo en los casos en que se quería intensificar la sensibilidad o aura especial de los artistas, entre la genialidad y la locura.

VII. 1. 2. b De perfil

Durante la época del Simbolismo, la fórmula tradicional frontal siguió gozando de gran aceptación, como acabamos de ver; pero se buscaron alternativas. Es el caso de la pose de perfil. Es verdad que ésta fue practicada incluso por parte de artistas afines a otros movimientos y estilos –recordemos la magnífica e influyente *Madame X* de

Sargent¹¹²⁴-, pero ni con la misma asiduidad ni significado con el que los simbolistas quisieron imbuir a sus obras, visibles en algunos retratos realizados por Echevarría o Gutiérrez Solana, el de *Jan Verkade* (1893) (Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye) por Émile Bernard, el del poeta *Stefan George* (1900) (Paradero desconocido) por Reinhold Lepsius, así como en los autorretratos de Hermen Anglada-Camarasa (1871-1959) (1902-1904) (Fundació “la Caixa”, Palma de Mallorca), Feliu Elias (1907) (Colección particular), Delville (1904) (Colección particular), Artur Loureiro (1901) (Colección particular) o Józef Pankiewicz (1900) (Colección Andrzej Papiewski).

Respecto a estos últimos, señalar unas cuantas precisiones. Como hemos indicado, la pose más habitual era la frontal. Pero en el Simbolismo, de acuerdo a sus intereses y preferencia por la artificiosidad, adoptaron a veces la de perfil, pose de por sí antinaturalista. Si por un lado les atrajo porque ofrecía nuevas soluciones plásticas y expresivas, por otro no dejaba de representar un gran escollo. La autorrepresentación había sido valorada tradicionalmente por la facilidad de trabajar con un modelo al alcance de la mano, es decir: uno mismo. Pero ahora parecía todo lo contrario. En siglos anteriores, son escasas las muestras según esta variante, ya que para su cometido era necesario recurrir a la propia memoria, a mirarse de reajo o al empleo simultáneo de múltiples espejos¹¹²⁵. En muchas ocasiones, más que presentarse en un ángulo de 180° respecto al plano del cuadro, se situaban en una postura de tres cuartos, mucho más sencilla. Ahora es cierto que tras la aparición de la fotografía, su ejecución podía resultar mucho más accesible.

Los orígenes de la pose de perfil eran antiguos¹¹²⁶, aunque el precedente más ilustre (y ya en época más reciente) fue por parte de los renacentistas, en especial en la Italia de principios del siglo XV. Usada por soberanos y representantes de las cortes, pretendía ser una asimilación de las figuras de los emperadores clásicos cuando éstos aparecían en las medallas romanas. De esta manera, se subrayaba la distinción de los personajes representados, así como su pertenencia a un mundo que apreciaba el

¹¹²⁴ Incluso su influencia es perceptible en una obra de juventud de Klimt, *Retrato de una dama* (c. 1894) (Belvedere, Viena, en depósito de una colección particular).

¹¹²⁵ Uno de los escasos ejemplos es el *Autorretrato* (c. 1562) (Museo del Prado, Madrid) que Tiziano se hizo en el Renacimiento. Al hacer el comentario de esta obra en el catálogo *El retrato del Renacimiento*, M. FALOMIR sostiene que “*el autorretrato de perfil era excepcional, en parte por la dificultad que entraña, al precisar de varios espejos o de un modelo para su realización*”. De hecho, en el caso del de Tiziano parece que se basó en el dibujo de un retrato que le había hecho otro artista. Vid. FALOMIR, M. (ed.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 302.

¹¹²⁶ Se ha querido incluso ver como la primera modalidad retratística a partir del mito fundacional de Dibutades, origen del retrato en la pintura, y del que ya hablamos en el primer capítulo. *Ibidem*, p. 166, nota nº 3.

clasicismo. Parece que Pisanello fue quien la introdujo, convirtiéndose en un especialista de esta modalidad¹¹²⁷, la cual obtuvo un gran aprecio en Florencia; de hecho, perduró hasta la segunda mitad del siglo XV, e incluso más allá. Botticelli, Piero della Francesca, Massaccio o Ghirlandaio, por nombrar unos cuantos, nos dejaron muestras espléndidas de este hacer. Bajo esta idea, el modelo transmitía la misma postura serena, segura e intangible de los emperadores de la Antigüedad, además de mantener una cierta distancia impostada con el espectador¹¹²⁸.

El sentido historicista del siglo XIX provocó que, finalmente, el arte italiano de este período fuera redescubierto con fuerza, por ejemplo en el mundo anglosajón, desde los pintores prerrafaelitas hasta teóricos como John Ruskin o Walter Pater, hasta finalmente alcanzar a los simbolistas. De los prerrafaelitas, podríamos mencionar a Burne-Jones, cuyo amor por el Renacimiento le llevó a retratar de lado a algunas de sus modelos femeninas, como *Amy Gaskell* (1893 (The Andrew Lloyd Weber Collection)); o también a Watts, autor del de *Edith Villiers* (1861-1862), pero sobre todo, de las dos versiones que hizo de *Violet Lindsay* (c. 1879 y 1881) (Colección particular, y Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts), cuya deuda con la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci es evidente, aunque en lugar de mostrarla frontalmente lo hacía de perfil, sumida en su mundo. Un puesto aparte lo constituyen sus autorretratos, donde vestido con toga quería asemejarse a los de su admirado Tiziano, en concreto el que hizo hacia 1562 y que se conserva en el Prado.

Las referencias al Renacimiento o a la Antigüedad –donde se basaban a su vez– eran en ocasiones evidentes, como en el de *Charlotte Wolter como Mesalina* (1875) (Wien Museum, Viena) de Hans Makart, inspirado en la escultura de Antonio Canova *Paolina Borghese* (1805-1808) (Galleria Borghese, Roma); aunque fue Stuck quien más optó por darles esta pátina de prestigio, tanto en modelos ajenos como la *Dama florentina* (1901) (Colección particular), como cuando era su turno, visible en el *Autorretrato ante el caballete* y el que se hizo con su esposa, *Franz von Stuck y su mujer*. Los guiños a estos retratos renacentistas parece que fueron corrientes en el área germánica, si nos atenemos a otro ejemplo más, el *Retrato de Anna Cossmann ante el Ca'd'Oro de Venecia* (1894) (Städel Museum, Frankfurt) de Karl von Pidoll, en este

¹¹²⁷ SCHNEIDER, N., *op. cit.*, p. 49.

¹¹²⁸ “En Italia, los retratistas seguían aferrados a la vista de perfil, restrictiva y hierática, y pasada de moda tiempo atrás en el norte, donde ya en 1430 o antes se había implantado la vista de tres cuartos, más reveladora y más realista”: quizás por esta cuestión antinaturalista les pudiera atraer igualmente a los simbolistas. NUTTALL, P., “Memling y el retrato europeo del Renacimiento”, en *Los retratos de Memling*, Madrid-Gante, Museo Thyssen-Bornemisza-Ludion, 2005, p. 77.

caso por la localización y cómo la trata en relación a la figura de perfil. En España, podemos destacar los de Fernando Labrada y el *Autorretrato* de Felipe Bello Piñeiro (Colección particular), donde con la excusa fantasiosa del disfraz, recurrió a esta fórmula para simular ser un príncipe renacentista.

No sólo en el pasado se inspiraron, sino que los artistas finiseculares se fijaron también en las aportaciones que brindaban sus coetáneos y, en consecuencia, intentaron ir más allá de este barniz referencial clásico. En ese sentido, no podemos olvidarnos de Whistler, autor de la *Sinfonía en blanco n° 2, La muchacha de blanco*, pero sobre todo, la *Composición en gris y negro n° 1, Retrato de la madre del artista* (1871) (Musée d'Orsay, París) y la *Composición en gris y negro n° 2, Retrato de Thomas Carlyle* (1872-1873) (Glasgow Museum and Art Gallery). En estos lienzos, el artista angloamericano fijó un prototipo retratístico que tuvo mucha fortuna a finales de siglo. Por una parte, estas pinturas ofrecían nuevas soluciones técnicas, en tanto la figura de perfil no distraía al espectador y atraía su mirada hacia los valores puramente pictóricos del cuadro. Así, en el óleo de la madre o en el de Carlyle, éstos no dejaban de ser más que unas formas en armonía con el resto de objetos y disposiciones cromáticas contra un fondo plano, de la misma forma que en la sinfonía en blanco se buscaba desarrollar una infinita variedad de matices de un mismo color.

La influencia de estas obras llegó a ser un fenómeno de escala internacional, desde Gran Bretaña (James Guthrie, *Helen Sowerby*, 1882, Scottish National Gallery, Edimburgo), Chequia (Jakub Obrovský, *Retrato de una joven*, 1906, Moravská galerie v Brně, Brno), Hungría (János Thorma, *Ivén Bilcz*, 1892, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest) o Francia (Aristide Maillol, *Perfil de una joven*, c. 1895-1896, Musée d'art Hyacinthe Rigaud, Perpignan; Henri Martin, *Retrato de Marie Duhem*, c. 1900, Musée de la Chartreuse, Douai), hasta Estados Unidos (Albert Herter, *Bessie*, 1892, High Museum of Art, Atlanta; diversos por John White Alexander), Polonia (Józef Pankiewicz, *La señora Oderfeld con su hija*, 1897, Muzeum Narodowe, Varsovia), España (Antonio de Gueza, *Eloísa Guinea de Gueza*, 1912, Colección particular) o incluso Cataluña (Antoni Fabrés, *Retrato de Julieta Fabrés, hija del artista*, 1905, MNAC, Barcelona; Lluïsa Vidal, *Francisca Vidal, hermana de la artista* (o *La violoncelista descansando*), 1909, Fundació Pau Casals, El Vendrell). Así mismo, gracias a Whistler a partir de este momento se puso de moda bautizar muchos retratos con títulos musicales o cromáticos.

Aparte de estos valores formales, estas obras buscaban también comunicar la personalidad o un estado de ánimo en particular. Si la dama de blanco ha sido

interpretada como la ensoñación o una reflexión sobre el paso del tiempo, con un espejo donde reflejarse, en la madre de Whistler nos encontramos ante una persona encerrada en sí misma que, resignada, no se predispone a establecer contacto visual con el espectador y, en consecuencia, con el mundo exterior. Desde esta intencionalidad más emotiva, podemos recordar obras como *La convaleciente* (1893) (Colección particular) de Rusiñol, *Retrato de Helena de Kay* (c. 1872) (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) de Winslow Homer, *Retrato de la madre del artista* (1897) (Philadelphia Museum of Art, Filadelfia) de Henry Ossawa Tanner, así como el *Autorretrato* (Colección particular) de Burnat-Provins.



Ambrogio ALCIATI, *El escultor Prassitele Barzaghi*, 1910. Colección particular

Precisamente, los artistas del Simbolismo se valieron en bastantes ocasiones de esta modalidad de perfil para enfatizar esa desvinculación con el espectador, constituyendo una variante de los ojos cerrados que hemos visto o, a lo sumo, reforzando ese mismo objetivo a favor de la introspección. Los retratos femeninos de Séllier actúan de precedente en este aspecto; y así, en la encrucijada finisecular, algunos combinaron ambos rasgos, como el ya mencionado *Retrato probable de Félix Fénéon* por Forain, o el

Autorretrato de perfil (1906) (Colección particular) de Carena.

Existieron especialistas en esta iconografía retratística, como Fernand Khnopff, desde retratos ajenos a obras de contenido autobiográfico, como *Una crisis* (1881) (Colección particular), hasta fotografías que constituían su carta de presentación. Su ejemplo fue seguido por otros pintores belgas, como Rysselberghe, en *Maria van Rysselberghe de perfil* (1890) (Colección particular) o *Retrato de una niña de rojo* (c. 1886-1888) (Colección particular).

En muchos de estos retratos, observamos que no sólo la mirada servía para subrayar la idea de introspección, sino también el tratamiento de los fondos. En Khnopff, por ejemplo, lo más usual fue situarlo justamente en un interior, también

visible en la *Cabeza de una niña, Anna Slöör* (1897) (Ateneumin taidemuseo, Helsinki) de Gallen-Kallela, o *El profesor Fred Brown* (1892) (Tate Britain, Londres) de Beardsley. En ocasiones dichos espacios se cargaban de la subjetividad del modelo representado, como el que este último imaginó de *Chopin* (1892) (The Maas Gallery, Londres), o el que Ambrogio Alciati hizo del escultor *Prassitele Barzaghi* (1910) (Colección particular) en su taller; o del papel de las paredes contra el que posaban, cuyos arabescos sugerían las pulsiones del inconsciente, como el *Retrato de Miss Law* (1885) (Colección particular) de Zorn; *Retrato de Thadée Caroline Jacquet* (1892) (Musée d'Orsay, París) de Aman-Jean; *Retrato de la artista Ragnhild (Lalla) Hvalstad* (1897) (Nasjonalmuseet, Oslo) de Erichsen; *Charley Toorop* (1897) (Colección particular) de Toorop; *Retrato de Heinrich Vogeler* (1902) (Colección particular) de Oskar Zwintscher; pero también en el *Autorretrato* (c. 1910) (Wien Museum, Viena) de Kolo Moser. En el que se hizo Nielsen (1899) (Colección particular), el interior se imbuía de las ideas sobre la muerte que embargaban por entonces a su autor, asemejándose el espacio a una cámara funeraria.

La importancia de la ambientación hizo que también se situaran a los personajes de perfil, a veces casi vueltos de espaldas, hacia un exterior, generalmente un paisaje, en sintonía con la naturaleza, a veces con un sentido panteísta, aspecto sobre el que profundizaremos en un apartado posterior de este mismo capítulo. Uno de los que hacen de puente hacia el Simbolismo fue el *Autorretrato* (1862) (Kunstmuseum, Basilea) que Böcklin se hizo de joven, idea que volvemos a ver en *Autorretrato con traje veneciano del siglo XVI* de Fortuny y Madrazo, realizado a partir de un autorretrato fotográfico previo; en uno al grabado de Vallotton (1898) (Kunstmuseum, Berna); así como en el ya citado de Arrúe sobre *Tomás Meabe*. En ocasiones, el paisaje adquiere visos fantásticos, como el también ya mencionado de la *Dulcísima Mirentxu* de Zubiaurre; el del *Poeta decadente (Retrato de Jaume Sabartés)* (1901) (Museu Picasso, Barcelona) de Picasso; o el *Retrato de Andrea de Chirico* (1910) (Alte Nationalgalerie, Berlín) de Giorgio de Chirico, aún bajo la influencia de Böcklin.

Pero a veces llegaba el momento en que el espacio se transformaba en algo completamente imaginativo, proyección del mundo de los modelos representados, como los que Carl Larsson solía hacer al retratar a poetas, como *Oscar Levertin* (1906) (Thielska Galleriet, Estocolmo) o *Erik Axel Karldfelt* (1918) (Nationalmuseum, Estocolmo). Algo parecido fue la pretensión de Toorop en el que le hizo al enmarcador *Joostens* (1898) (Colección particular), incorporando una de las creaciones del

retratado como parte de su pintura, sumergiéndolo de tal manera en él, que el fondo habitual que se situaba detrás, se desplazaba así a los laterales, al marco, desbordando los límites propios del cuadro. Fue Redon, no obstante, en su última etapa como retratista, que incorporó las composiciones abstractas y oníricas que le habían dado fama, como telón de fondo para sus modelos, también de perfil, convirtiéndolos así en criaturas de su mundo.

Como ya vimos anteriormente al hablar de la mirada, la vinculación de la introspección y la subjetividad con la música y la espiritualidad, llegó a ser un lugar común entre los simbolistas, vistas éstas como medios para alcanzar aquéllas. Respecto a la música, son frecuentes las imágenes de compositores e intérpretes de perfil, como violinistas (*El bohemio (Retrato de Salvador Robert, en Tirano)*, c. 1894, Museu Maricel, Sitges, de Rusiñol), aunque en especial pianistas y organistas, puesto que era la mejor disposición de mostrarlos tocando sus instrumentos. Así podemos verlo en algunos que hizo Wojtkiewicz; o el de *Carlos G. Vidiella* (1892) (MNAC, Barcelona), de Casas. También Whistler fue autor de una obra –aunque no retrato- que pudo ejercer de modelo para algunos de ellos: hablamos de *Al piano* (1858-1859) (Taft Museum, Cincinnati). Su huella es perceptible, por ejemplo, en *Nocturno: Rusiñol tecleando un piano* (1898) (Museu del Cau Ferrat, Sitges) de Ramon Pichot. No obstante, incluso si no se mostraran en plena actuación, se recurrió al perfil, como el *Retrato del padre del artista* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) de Valentín de Zubiaurre, cuya profesión se traslucía por la clásica máscara mortuoria de Beethoven.



Ramon PICHOT, *Nocturno: Rusiñol tecleando un piano*, 1898. Museu del Cau Ferrat, Sitges

Junto a la música, la religiosidad fue otro elemento presente en algunos de estos retratos de perfil. Al retratar al compositor *Jasieński al órgano* (1908) (Muzeum Narodowe, Varsovia), Wyczółkowski supo conjugar estos tres elementos que estamos comentando a la perfección. Gaston La Touche también dispuso de un fondo religioso para el retrato que hizo de *Félix Bracquemond* (Van Gogh Museum, Ámsterdam), para sugerir una posible lectura religiosa por parte de este grabador, en la que se hallaba inmerso. Si bien existía el precedente de los donantes en la edad media y Renacimiento, este referente en general no fue muy tenido en cuenta durante el Simbolismo, pues la lectura que se intentaba dar entonces era bien diferente, más acorde con una espiritualidad vivida desde el interior, como muestra el dibujo que Hawkins hizo de Séverine para sus *Páginas místicas* (1895) (Paradero desconocido), o el que Séon hizo de *Péladan*.

Dandies y bohemios recurrieron por igual a dicha modalidad retratística. Para caracterizar a alguien como un *dandy*, existía un ejemplo al respecto, el mismo Whistler, aunque éste no se autorretrató de este modo. Sin embargo, el lienzo de su madre es perceptible en los retratos que William Orpen hizo de *Augustus John* (1900) (National Portrait Gallery, Londres) o *Herbert Barnard John Everett* (c. 1900) (National Maritime Museum, Londres), plasmados como dos elegantes que se nos muestran sentados, y donde se aprecia cómo se procedió a la fusión de Whistler (el autor) con su obra. Podemos traer a colación también aquí el *Retrato de Mariano Pina* (c. 1882) (Museo Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa) de Columbano Bordalo Pinheiro, o el que Antonio de la Gándara hizo de *El conde Robert de Montesquiou* (1887) (Musée des Beaux-Arts, Tours).

Si bien en el caso de los *dandies* dicha postura podía sugerir altivez, en los bohemios más bien era la melancolía de su estilo de vida, en el que quedaban atrapados. Desde los escasos autorretratos que algunos poetas malditos hicieron de sí mismos (Baudelaire, *Autorretrato bajo los efectos del hachís*, 1844, Bibliothèque des Arts Décoratifs, París; el de Tristan Corbière para el frontispicio de *Los amores amarillos*, 1873, Colección particular) hasta el que se hizo de joven el escultor y pintor Bolesław Biegas (Muzeum Narodowe, Varsovia), para acabar con los retratos que Rusiñol hizo de Satie, o el del pintor *Asor Hansen* (1899-1900) (Drammens Museum) por Arne Kavli. En cuanto a Carles Casagemas, ostenta una situación particular, porque si bien Picasso gustó de captarlo de perfil, ya estuviera vivo o muerto, él mismo también prefirió mostrarse apesadumbrado de esta manera (c. 1900) (Colección Artur Ramon,

Barcelona). El recogimiento de estas imágenes que comentamos quedaba realizado gracias a la manera en cómo se presentaban con sus abrigos, tapados, casi ocultos, frente al exhibicionismo de los *dandies*.

Para el final, hemos querido dejar la fotografía, puesto que fue el terreno donde habría que situar en parte algunos de los precedentes de esta iconografía de perfil, si bien luego también, por influencia del Simbolismo, la misma se convirtió en habitual en el (auto) retrato pictorialista. Hablábamos de los orígenes de su éxito, en parte a las facilidades técnicas que este medio ofrecía por fin para las representaciones, especialmente las propias. Fotógrafos victorianos como Julia Margaret Cameron o David Wilkie Wynfield captaron en bastantes ocasiones a sus modelos de lado, para potenciar el halo idealista y evocador. A partir de ahí, y ya en la época finisecular, se volvió habitual, siendo especialistas al respecto nombres como Steichen, White o Coburn. En ocasiones, y como ya vimos en el terreno de la pintura, la sombra de Whistler también les alcanzó: *Retrato de Janet Burnet*, de James Craig Annan y que ya mencionamos en el capítulo III; pero también el *Retrato de Auguste Donnay* (c. 1911-1914) (Musée de la Photographie, Charleroi) de Gustave Marissiaux; o el de *Jeanne Eagels, actriz, para Vogue* (c. 1920-1921) (Condé Nast Archive Collection, Nueva York), del barón Adolph de Meyer.

VII. 1. 2. c Otras poses

Entre la postura de perfil y la frontal es evidente que existieron muchas variantes. Algunas optaron por soluciones intermedias, a veces originales y sin ser exactamente de tres cuartos, como el *Retrato de Marguerite Khnopff* de su hermano Fernand, el de *Feliks Jasiński* (1911) (Muzeum Narodowe, Cracovia) de Wyczółkowski o, ya hablando de autorretratos, el que se hizo Harry Clarke (Paradero desconocido).

Si exceptuamos el primero de estos retratos, en general dichas posturas no acababan de satisfacer los propósitos de utilizar el cuerpo para reflejar el universo interior. En ese sentido, es evidente que la postura de espaldas podía estar a la misma altura que los ojos cerrados, e incluso por encima de la pose de perfil. Encontramos dicha idea en las creaciones de, por ejemplo, Thomas Wilmer Dewing, pintor que se especializó en la recreación de estados de ánimo a partir de diversos elementos compositivos e iconográficos. El ensimismamiento podía venir por las figuras que pintaba y que nos ocultaban la cara, en obras que a primera vista podrían confundirse

con retratos, pero que eran de género: dicha ambigüedad la podemos percibir si comparamos *Un retrato* (1902) (The Freer and Sackler Galleries, Washington) con *La espineta* (c. 1902) (Smithsonian American Art Museum, Washington).

Sin embargo, la transgresión respecto al principio representativo fundamental de la retratística era tal, que pocas veces se llevó a cabo, o se insinuó tímidamente, como en *Lydia* (1897) (Porin taidemuseo, Pori), la niña pintada por Thesleff atrapada en el momento en que parece darnos la espalda; el *Retrato en gris* (1892) (Musée d'Orsay, París), de John White Alexander, donde parece que la dama está a punto de desaparecer del cuarto y, por tanto, de la tela; o en algunos de los primeros pintados por Schiele, como el *Retrato del pintor Hans Massmann* (1909) (Stiftung Sammlung Kamm-Kunsthau, Zug) o, especialmente, el del pintor *Anton Peschka* (Colección particular), de aquel mismo año.



Fèlix MESTRES BORRELL, *Retrato de Degouve de Nuncques*, c. 1902
Paradero desconocido

En época romántica, Friedrich había manifestado una especial querencia en usar este recurso para autorrepresentarse, provocando de esta manera la fusión de su persona con el paisaje –base de su obra-, que pasaba a ser así la geografía de su alma. Dicha

tradición fue perpetuada por Fèlix Mestres Borrell en el *Retrato de Degouve de Nuncques* (c. 1902) (Paradero desconocido), o Christian Khrog en *Oda y Per en la ventana* (1892) (Colección particular); en el campo del autorretrato, podríamos destacar el *Recuerdo de Nápoles* (1896) (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest) de Ferenzcy. Sin embargo, quizás el ejemplo más interesante al respecto sea el *Doble retrato* que Hammershøi hizo en 1898 junto a su mujer, del que ya hablamos en el primer capítulo, y que, de la misma manera que Friedrich buscó la unión con el motivo principal de su *corpus pictórico*, aquí parece que el danés quisiera hacerlo con el *leitmotiv* de su obra, es decir: las mujeres pintadas de espaldas en interiores austeros y grises, convertido él en una de ellas. En fotografía, podemos destacar el que Eugene hizo del director de orquesta *Anton Seidl* (c. 1897) (Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, Múnich), otra vez con la excusa del mundo musical.

Otra postura poco habitual es la yacente, que a veces se confunde con la sedente. La hemos dejado como la dentro del autorretrato destacando el que se hiciera que apareció en el número *Yellow Book*. De hecho, la horizontal con la indolencia perfectamente para cómo ilustrador decadente. Y de vinculara más con el con el masculino¹¹²⁹. En la figura se encontraba especialmente, en un lecho, encontrarse la paz eterna¹¹³⁰, sexo o el descanso: de esta destacar el que Burne-Jones hizo de *Katie Lewis* (1886) (The Andrew Lloyd Weber Collection).



Aubrey BEARDSLEY,
*Retrato de mí mismo en la
cama*, 1894
Paradero desconocido

última de todas porque resulta realmente extraña, Beardsley en la cama, y de octubre de 1894 en *The* asociación de esta postura de los *dandies* se avenía quería presentarse el ahí que, evidentemente, se universo femenino que mayoría de los casos, la reclinada en un sofá o, lugar donde podía pero también el sueño, el última lectura, podemos

Dentro de los diferentes análisis que despertaba su informalidad, podía verse como un reflejo de la relajación de costumbres, aunque sobre todo, si nos concentramos

¹¹²⁹ Con todo, hay precedentes masculinos tan bellos como el *Retrato de Brooke Bothby* (1781) (Tate Britain, Londres), de Joseph Wright of Derby, que representa al hombre en comunión con la naturaleza, tal y como exaltaron los ilustrados prerrománticos.

¹¹³⁰ Sobre la relación de esta postura con el retrato de difuntos, insistiremos en el último capítulo.

en los retratos que recurrieron a esta pose, a la seducción inherente a las mujeres, según la mentalidad de la época. No ha de extrañar que se volcasen en ella pintores como Ramon Casas, Manuel Benedito o Federico Beltrán Masses en los retratos que hicieron de Júlia Peraire como *La Sargantain* (c. 1907) (Cercle del Liceu, Barcelona), *Genoveva Vix* (1918) (Fundación Manuel Benedito, Madrid) o *La marquesa Casati*¹¹³¹ (1920) (Colección particular), respectivamente. Con la excusa de pintarla como Salomé, Serov fue más lejos y desnudó a su modelo, *La actriz Ida Rubinstein* (1910) (The Russian Museum, San Petersburgo), no dejando lugar a ningún tipo de dudas. De esta forma, se resaltaban sus curvas y se insinuaba una idea de receptividad sexual, convirtiéndolas en auténticas mujeres fatales, mimetizándose con el estereotipo. El mismo Beltrán Masses o Anglada-Camarasa hicieron obras maestras en este campo, este último especialmente con el *Retrato de Sonia de Klamery echada* o *La gata rosa* (antes, el *Retrato de Georgette Leroy*) (1911-1916) (Colección particular). Curiosamente, el título de “gata rosa” permitía inferir una lectura fisonómica, comparando a la mujer con un felino, subrayado por la mirada, así como por la posición que estamos comentando. En el de *Sonia de Klamery*, además, su ubicación irreal en una jungla exótica, sobre una rama, como si fuera esa ave que aparece en la esquina superior de la composición, reforzaba los vínculos femeninos con la naturaleza. Esta misma idea, aunque sin el ingrediente fatal que estamos comentando, es el que probablemente impulsó a Bernard a pintar a su hermana *Madeleine en el Bois d'Amour* (1888) (Musée d'Orsay, París). Pero, tal y como indicábamos, y probablemente por las connotaciones sexuales asociadas con lo femenino, el autorretrato, que en la mayor parte de casos aún era realizado por hombres, se acercó sólo muy excepcionalmente a esta modalidad.

VII. 1. 3 La fisonomía animal

VII. 1. 3. a La vertiente clásica

Al inicio de este capítulo, hemos hablado de la importancia que la fisonomía tuvo entre los artistas a la hora de poder inferir la psicología o modo de ser de sus modelos a través del físico. Es por este motivo que nos hemos centrado en describir aquellas partes del cuerpo más susceptibles de su interés, y cómo los simbolistas lo llevaron al terreno de la subjetividad, a la hora de aplicarlo en el campo del (auto)

¹¹³¹ Para profundizar en la iconografía de este peculiar personaje, cuyos retratos cumplen muchas de las características que describimos en este capítulo, *vid. La divina marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli Anni Folli*, Venecia, Palazzo Fortuny-Fondazione Musei Civici Venezia-24Ore Cultura, 2014.

retrato. Tal y como explicamos en el capítulo IV, desde sus orígenes una de las interpretaciones más habituales dentro de la tradición fisonómica fue la que relacionaba a los seres humanos con los animales. De esta forma, se podía explicar una personalidad, ya fuera por cómo lo había moldeado el ambiente o por el peso de la herencia recibida.

Entre los diferentes propósitos que podía tener el usar un animal, podemos enumerar uno puramente ornamental (*Retrato de Dora Wheeler*, 1882-1883, The Cleveland Museum of Art, de William Merritt Chase), pero también podían hacer una alusión a lo más irracional e instintivo del ser humano (*Retrato alegórico de Hortensi Güell*, Paradero desconocido, de J. Lara), así como una visión entre idealista y panteísta de la naturaleza (*Autorretrato con animales de corral*, c. 1903, Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo, de Arosenius)

Sin embargo, la mayor parte de las veces su aparición en un retrato obedecía a una aplicación de la fisonomía, de poder explicar la psicología del modelo por un motivo físico. Como ya indicamos en el capítulo pertinente, la presencia de un animal u otro venía condicionada por el sexo del retratado.

Así, ha sido normal encontrarnos a la mujer acompañada de animales dóciles como perros (*Retrato de Sarah Bernhardt*, 1876, Petit Palais, París, de Georges Clairin; *Lucía Monti con un perro*, c. 1880, Museo de Bellas Artes, Sevilla, de José Villegas; *La dama del galgo (María Ochoa con galgo)*, c. 1916, Colección particular, de Xesús Corredoira), tendencia sexista que se mantuvo durante el Simbolismo, aunque se prefirió realzar su naturaleza fatal, en sintonía con la fascinación finisecular por nuestro lado más siniestro. Al respecto, la marquesa Casati fue una experta, y si a veces posó con perros (el retrato que Boldini le hizo en 1908, hoy en The Andrew Lloyd Weber Collection), en otras lo hizo con las panteras que acostumbraba a pasear por las callejuelas de Venecia. Lo más habitual, sin embargo, fue la presencia de gatos, como en el *Retrato de la mujer del artista con un gato* (1912) (Muzeum Śląska Opolskiego, Opole), de Konrad Krzyżanowski, o incluso en el precoz que António Carneiro hizo de su hija Maria, también conocido como *La niña del gato* (1900) (Museu Nacional Soares dos Reis, Oporto).

Si nos fijamos en estas imágenes, los pintores pretendieron trazar paralelismos físicos para potenciar los rasgos bestiales de estas féminas. Anglada-Camarasa, otro experto en el tema –ya lo trabajó en relación a la prostitución en su *Tata & Tou-tou*, c. 1901, Paradero desconocido-, lo dejó bien claro al retitular su anterior *Retrato de*

Georgette Leroy como *La gata rosa*, mientras que Casas no dudó en bautizar al que hizo de su amante, en plena efervescencia de la relación, como *La Sargantain*, galicismo de propia invención a partir del término catalán “sargantana”, esto es, lagartija. Con todo ello, mediante su compañía o evocación –con un título, con sus rasgos-, se evocaba el lado animal y seductor de la mujer, donde fisonomía e incluso zoofilia a menudo acababan entrelazados y, por consiguiente, confundidos¹¹³².

Una situación bien diferente es la que presenta el retrato masculino, aún más si tenemos en cuenta que aquí es donde habría que ubicar el subgénero del autorretrato, esto es, las imágenes con las que los mismos artistas querían presentarse. Como en el caso de las mujeres, el perro fue el animal más frecuente, a veces para reforzar cierto aire aristocrático, como se había acostumbrado a hacer en la historia del arte, y como así quisieron verse Antonio Ortiz Echagüe (1912) (MNCARS, Madrid), Barbieri (1914) (Paradero desconocido) o Kraljević (1910) (Moderna Galerija, Zagreb); también cuando pintaron a colegas suyos, como el que Vicente Borrás hizo de *Pere Casas Abarca* (1906) (MNAC, Barcelona). Así mismo, el gato también estuvo presente en algunos de estos retratos, como el que Eugène Delâtre hizo de Huysmans (1897) (Paradero desconocido). La presencia de este animal, tan carismático del mundo bohemio – recordemos al cartelista Steinlen y el nombre de locales como *Le Chat Noir* o *Els Quatre Gats*-, subrayaba su vinculación con una filosofía de vida completamente opuesta a la que pudiera encarnar el perro. Esta identificación con la vida bohemia es la que impulsó a Casagemas a caracterizarse probablemente como un ratoncillo de desván, favorecido por el tratamiento casi caricaturesco que hizo de su nariz, orejas, barba y cabello¹¹³³.

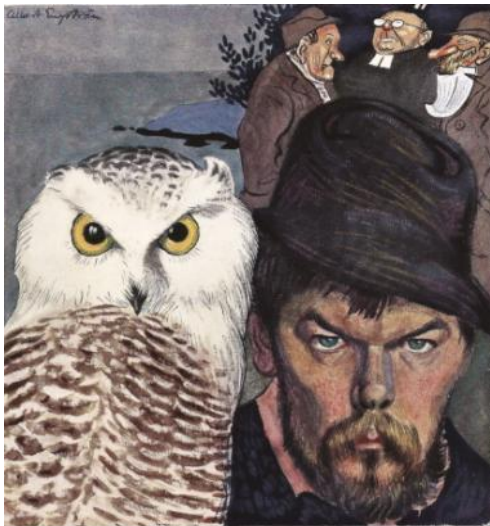
La inclinación a identificarse con animales atípicos, oscuros o no domesticados servía para reforzar el halo de genialidad malsana que acompañaba a estos artistas finiseculares, que insistían con ganas en marcar las diferencias de su persona respecto al resto de la sociedad. Como ya indicamos en el inicio de este capítulo, las descripciones

¹¹³² “Si diéramos crédito a los casos –casi todos basados en rumores- [...], habríamos de pensar que en las dos últimas décadas del siglo pasado los burdeles más exóticos de ciudades como París, Berlín y San Francisco presentaban, en algunas ocasiones, exhibiciones de relaciones entre prostitutas y perros para satisfacer la curiosidad masculina acerca de los impulsos sexuales degenerados de las mujeres”. DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994 (1986), p. 296 y ss.

¹¹³³ “Aparece encorvado, con un cierto ensimismamiento y, aunque pudiera parecer realista, mantiene un tono caricaturesco, que potencia aquellos aspectos más singulares de su anatomía, como la nariz y las orejas que, deliberadamente o no, le otorgan facciones zoomórficas, casi de roedor”. VALLÈS, E., “Casagemas. Semblanza y entorno artístico”, en VALLÈS, E. (dir.), *Carles Casagemas. El artista bajo el mito*, Barcelona, MNAC, 2014, p. 54.

que nos han dejado de los artistas son reveladoras. Al respecto, podemos destacar las palabras que Octave Mirbeau dijo de Maillol, comparándolo con un lobo: “*Today Aristide Maillol is thirty-five. [...]. With his fine features, his eye never still, his nose pointed and sensitive, his supple bearing, easy and controlled, he resembles a young wolf. [...]*”¹¹³⁴.

Mucho más anticonvencionales, sin embargo, fueron las decisiones que tomaron algunos artistas, representándose con animales tan poco habituales como una oruga (Feliks Jasiński, 1900-1901, Muzeum Narodowe, Varsovia) o una zarigüeya (Austin Osman Spare, 1909, Paradero desconocido). Lo mismo sucedía con los pájaros. Así, Gauguin quiso capturar el misterio de Mallarmé, haciéndolo posar junto a un cuervo



STRIX JUL
1907
PRIS 75 öre

Albert ENGSTRÖM, Portada para la revista *Strix* (Autorretrato con lechuza), 1907. Paradero desconocido

(1891) (Colección particular), en homenaje a la famosa traducción que hizo del poema de Poe. Por su parte, el sueco Albert Engström no dudó en acompañarse de una lechuza y caracterizarse como tal, para una portada de 1907 de la revista *Strix* (Paradero desconocido): asociada tradicionalmente con los misterios de la noche, esta ave nocturna encarnaba también el sigilo, la vida solitaria y, especialmente, los conocimientos, en muchas ocasiones, los que conectaban este mundo con otra realidad superior. De ahí que también Anton Trčka se fotografiase con una de piedra (1913) (Galerie Rudolf Kicken, Colonia), mientras que la fotografía que le tomó Dornac al escritor

Huysmans al final de su vida, también lo recuerda (1903) (Bibliothèque Nationale de France, París).

Si en los anteriores (auto) retratos se insinuaba la sensibilidad particular de los artistas, en el que se hizo Gustave Adolphe Mossa se llevó a su extremo (1905) (Colección particular), con el objetivo claro de subrayar su lado más maléfico y maldito: así, el pintor nos mira fijamente, acompañado de una serpiente y un alacrán, animales mortíferos empleados en ritos y conjuros. Al asemejarse a una hechicera, Mossa recurría

¹¹³⁴ Cit. en KINNEIR, J. (ed.), *The Artist by Himself. Self-portrait drawings from youth to old age*, Londres-Toronto-Sidney-Nueva York, Paul Elek Granada Publishing, 1980, p. 126.

a bestias que se asociaban más con el sexo femenino que con el masculino; algo que también hizo Néstor en su último autorretrato para la portada interior del catálogo de la *Exposición en la casa Lissárraga* en Madrid en 1914, acompañado de un papagayo, símbolo de sensualidad.



Joaquim RENART, *Autorretrato*, 1907. Colección particular

A modo de recapitulación de este apartado, hemos querido dejar para el final una de las autorrepresentaciones más elaboradas al respecto, que tuvo lugar precisamente en Cataluña: estamos hablando del *Autorretrato* (1907) (Colección particular) de Joaquim Renart. Esta obra nos sirve para ilustrar otro medio mediante el cual se justificaba el procedimiento fisonómico animal en el (auto) retrato: el uso del apellido. Si bien ya había existido anteriormente esta interpretación durante el Renacimiento o el Manierismo -época admirada por los simbolistas y en la que experimentó este tipo de retrato un gran esplendor-, ahora volvió a vivir días dorados. Así, en el caso de Renart, venía dado por el significado de su apellido en francés, “zorro”¹¹³⁵. Pero hubo otros

¹¹³⁵ *Exposición Renart. Catálogo*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona-Museos de Arte, 1965, p. 19, nº cat. 128.

casos, como el de Munch (en noruego, se podría traducir como “monje”¹¹³⁶), o el de Ensor y su identificación con un arenque, al que volveremos más adelante.

En el autorretrato de Renart, en primera línea observamos el rostro serio del artista, quien viste un grandioso lazo de terciopelo negro, anudado al cuello, de acuerdo a su severa elegancia. Lo que nos llama más la atención, empero, es el fondo, donde a modo de pantalla dispuesta precisamente a la altura de su cabeza, apreciamos la imagen de un zorro de cola larguísima, entre zarzas y ante un paisaje montañoso. Este animal, tradicional símbolo de astucia, nos mira de forma sibilina, con sus ojos rasgados y su hocico puntiagudo... precisamente, la misma mirada con la que Renart nos observa. Bajo esta presencia de elegancia, Renart quiso explorar su lado más instintivo y animal. Es evidente, pues, que hizo uso aquí de las teorías de la fisonomía, a partir de sus rasgos faciales, pero también de detalles como el lazo, cuya cualidad táctil sugiere el pelaje del vulpino, pero en especial el movimiento de su cola; el motivo de los topos amarillos, que recuerda a sus pisadas; así como las zarzas, que evocan distanciamiento y protección, con lo que quizás se aludiera a su carácter probablemente reservado. Como buen ex librista, Renart supo sacar provecho de su apellido -recurso habitual en este mundo-, para componer uno de ellos pero a gran escala y en su honor; un motivo que, por otra parte, y como indicábamos al inicio de este apartado, enlazaba con la tradición. De esta forma, Renart lo reanimaba en sintonía con el determinismo biológico simbolizado en su apellido, en una época marcada por las innumerables aportaciones al respecto en el campo de la herencia genética, la evolución y la degeneración¹¹³⁷.

VII. 1. 3. b La vertiente decadente en relación al evolucionismo:

la plasmación de la “degeneración” en el (auto) retrato

La moral cristiana de Lavater condicionó que la lectura que se hiciera de las facciones viniera determinada por la ecuación belleza=bondad *versus* fealdad=maldad. Es así como hemos de entender los retratos que hemos explicado anteriormente, de lo que se aprovecharon sus autores, ya fuera para integrarse según los convencionalismos

¹¹³⁶ En alguna ocasión, se llegó a identificar con su apellido, vistiéndose con sotana para reforzar esa visión ascética y mística del artista. *Vid.* MÜLLER-WESTERMANN, I., *Munch by himself*, Londres, Royal Academy of Arts, 2005, p. 65. Sobre ello volveremos en el capítulo IX, *vid.* p. 562.

¹¹³⁷ Desde un punto de vista más desenfadado, señalemos simplemente que en la época tuvo lugar la creación de entidades algo jocosas en relación a lo que estamos hablando: citemos en Cataluña *El Arca de Noé*, fundada por Santiago Rusiñol en 1927 y que acogía a todo aquél que tuviera un apellido animal, o fuera conocido por un apodo de las mismas características. Desconocemos si Renart formaba parte de dicha asociación.

sociales o más bien para oponerse a ellos. Por esta misma razón, cuando los artistas quisieron destacar su bondad o incluso su capacidad de liderazgo espiritual, no dudaron en autocaracterizarse como Cristo, potenciándolo físicamente mediante la cabellera, la barba y la mirada, como podemos verlo en algunos autorretratos de Piet Mondrian (1908) (Gemeentemuseum, La Haya) o Carlos Schwabe (c. 1907) (Colección particular), o los que Séon hizo de Péladan, como la ilustración *Finis latinorum* (1896) (Paradero desconocido). Sobre su significado religioso, insistiremos en un capítulo posterior.

Sin embargo, tal y como hemos apuntado en el apartado anterior, hubo una mayor preferencia por aquello que se rechazaba o se consideraba indigno, según los parámetros sociales. Esto iba intrínsecamente relacionado con la visión que la gente tenía de la época decadente que les había tocado vivir. La combinación de la teoría de la evolución de Darwin y la caída total del antropocentrismo provocaron una situación de desamparo y desconcierto, que llevó a la sociedad occidental a perder la fe en sí misma y a considerar que tras el cénit vivido, llegaría en breve su final. Pronto los métodos fisonómicos y frenológicos se aplicaron para poder detectar esa posible degeneración de la raza y el declive de la civilización, frente a lo que Mendel o Darwin pensarían en el momento de hacer sus aportaciones. El Simbolismo se empapó de estos sentimientos pesimistas, y sus artistas pensaron que, del mismo modo que hacían pensadores y científicos de la época, se podía inferir algo de esta regresión y reflejarlo a través del arte.

En 1884 Huysmans publicaba *A contrapelo*, el libro de referencia para cualquier artista afín al decadentismo finisecular y que estaba protagonizado por Des Esseintes, el último representante de esta estirpe nobiliaria, los duques de Floressas, condenada a desaparecer. La idea del fin de una raza o de una civilización, palpable en esta novela, tuvo su paralelismo en la época en las artes plásticas, que indagaron sobre el tema, generalmente también con este mismo sentimiento melancólico. Así, en 1893, Gauguin pintaba *Los ancestros de Tehamana* (The Art Institute of Chicago), mientras que Munch lo llevó al terreno de lo autobiográfico y se interesó en su *Árbol genealógico* (1894-1895) (The Munch-museet, Oslo) en busca de respuestas, remontándose a sus orígenes. El italiano Giovanni Giani, en cambio, parece que dio con el equivalente femenino del duque de Floressas en el cuadro que, poéticamente, tituló *La última hoja* (1910) (Museo Revoltella, Trieste), donde una joven posa ante el árbol genealógico, del que será la última descendiente, sin retorno; idea de base que parece impregnar igualmente a *La*

heredera de todos los tiempos (Colección particular) de Thomas Cooper Gotch. En conclusión, como Séon ya expresó en la ilustración antes mencionada, nos hallábamos ante el *Finis latinorum...* Así pues, tanto la literatura como las artes plásticas ligadas con el Simbolismo reflejaron su interés por dichos temas, en obras de catadura bien diferente; muy pronto, los artistas lo llevaron al género del (auto) retrato, con el objetivo de plasmar los prejuicios que la sociedad tenía respecto a ellos como seres aparte, asumiéndolos igualmente al autocaracterizarse de este modo.

Para ello, hay que remontarse al origen de todo, cuya clave según Darwin se hallaba en la evolución. Fue precisamente su teoría la que causó conmoción en todo el mundo. De la misma forma que tuvo su legión de detractores pero también de seguidores en el campo de la ciencia, la religión y el pensamiento, sucedió lo mismo en el arte. Las *singeries*, esto es, las representaciones humanizadas de monos y que habían tenido tanta fortuna en el siglo XVIII -recordemos los cuadros de Chardin, o ya en la retratística, el *Autorretrato con mono* (The British Museum, Londres), de Giovanni Domenico Campiglia-, volvieron a ponerse de moda, si bien bajo el nuevo prisma del evolucionismo, a menudo con un tono irónico: los cuadros de Gabriel von Max fueron quizás su mejor expresión (*Monos como críticos de arte*, 1889, Neue Pinakothek, Múnich). En Cataluña, Ramon Casas y Alexandre de Riquer tampoco dudaron en lanzar guiños, bajo la excusa de carteles o proyectos para *Anís del Mono* (c. 1897) (Colección particular, y MNAC, Barcelona). La influencia del debate darwiniano fue tal que incluso alcanzó al autorretrato, como dejó bien claro Picasso al reírse de ello y caracterizarse como un simio, nuestro ancestro, para darle la bienvenida no al pasado, sino al futuro, es decir, el nuevo año 1903 (Museu Picasso, Barcelona). Con él, percibimos que en efecto estos monos pasaban a ser una derivación o reinterpretación evolucionista de la teoría fisonómica animal que, en ocasiones, fue llevada hasta el punto de la degeneración.

A pesar del tono positivo de superación que suponía la teoría de Darwin, no obstante hubo quien lo interpretó a la inversa, a raíz de toda una retahíla de factores, que ya explicamos especialmente en el capítulo IV. Cesare Lombroso o Max Nordau se especializaron en la detección del posible *homo delinquens*, esto es, el criminal, a través de unos específicos rasgos físicos, que delataban su peligrosidad instintiva, vestigio anacrónico del pasado en la “sociedad civilizada” decimonónica. El artista, clasificado por estos autores en la categoría de seres inestables -sobre todo a nivel emocional, que justificaría su creatividad-, también fue digno de su estudio. Por su parte, también

Charcot halló afinidades con esta teoría, al sugerir que no sólo las mujeres eran proclives a padecer de histeria, sino también los artistas. Curiosamente, muchos de éstos no se revelaron contra tal declaración, sino más bien la aceptaron gustosamente e incluso se autodenominaron de este modo: podemos recordar aquí los nombres de escritores como Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Maupassant...¹¹³⁸ No ha de sorprendernos, pues, que en 1885 el belga Camille Lemonnier publicara en París una novela titulada explícitamente *La histérica*¹¹³⁹.

Frente a este panorama, muchos pintores finiseculares no pudieron resistirse a analizarse bajo esta conjetura. En el capítulo dedicado a la fotografía, ya hablamos de la influencia que la fisonomía ejerció en el nuevo invento y cómo fue utilizada con fines científicos e incluso policiales, para llevar a cabo un control de una posible degeneración de la sociedad. Los artistas se percataron de sus posibilidades plásticas y también intentaron sacarle provecho. Así, sabemos que Gutiérrez Solana la utilizó¹¹⁴⁰, mientras que Nonell¹¹⁴¹ o Rusiñol, tanto si se basaron como si no, aplicaron principios fisonómicos para visualizar rasgos degenerativos en algunas de sus obras, especialmente en la retratística.

La equiparación física de una posible degeneración mental y evolutiva se podía mostrar a través de la mirada, como ya hemos expuesto anteriormente, una mirada intensa o de ojos vacíos, miradas en blanco cuya expresión de paralización se podía considerar sinónimo de atraso (recordemos ahora, por ejemplo, la fotografía que Dornac hizo del mismo Huysmans, a partir de la cual Raffaelli realizó el retrato del escritor en 1914, hoy en paradero desconocido).

Aparte de la mirada, en general se tuvo en cuenta aquellos aspectos del físico que se escaparan de lo establecido. Ya vimos antes con Beardsley cómo la tuberculosis (que lo acabaría llevando a su muerte), se dejaba entrever en los diferentes (auto) retratos que han quedado en torno a su figura. Algo similar lo podemos ver, aunque no necesariamente en relación a una enfermedad sino a un *modus vivendi*, en los existentes

¹¹³⁸ CARROY, J., *op. cit.*, pp. 454-456.

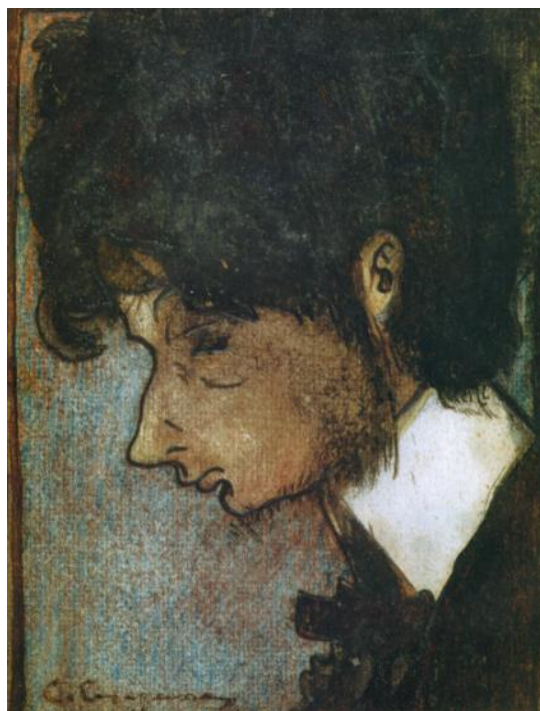
¹¹³⁹ RAPETTI, R. (1995), *op. cit.*, p. 228.

¹¹⁴⁰ De este artista también podemos recordar aquí su obra *Retrato de mi tío Florencio Cornejo el mudo* (1913) (Colección particular)

¹¹⁴¹ Los críticos Raimon Casellas y Alfredo Opisso se apercibieron de ello ya en su época, destacando los rasgos degenerados de sus figuras. De hecho, Opisso llegó a afirmar de la pintura de Nonell que “*es Lombroso hecho un cuadro*”. LÓPEZ, M^a, “Aproximación a la mujer marginada: las gitanas de Nonell”, en SAURET, T.-QUILES, A. (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*, vol. II, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2002, pp. 341-360.

en torno a Casagemas. La deformación expresionista de los rasgos físicos como síntoma degenerativo se convirtió en un recurso plástico habitual. Si algunos lo insinuaron de forma poética, al aplicar los principios de la anamorfosis en el nuevo invento de la fotografía (Louis Ducos du Hauron), otros terrenos más tradicionales, como la caricatura, experimentaron por entonces un florecimiento, precisamente por la aplicación exagerada y humorística de las teorías de Lavater. De hecho, se llegó a crear todo un repertorio de motivos clave mediante los cuales se podía caracterizar a alguien.

Ello lo podemos observar en unos cuantos, como las caricaturas del crítico teatral *Sigurd Bødtker* (c. 1901) (Nasjonalmuseet, Oslo) por Olaf Gulbransson; la de *Valle-Inclán* (Paradero desconocido), por José María Cao; la que Castelao hizo de su amigo *Corredoira* (Paradero desconocido); para finalmente volcarse con uno mismo, cosa que hizo Ricardo Bujados (Colección particular).



Carles CASAGEMAS, *Autorretrato*, c. 1900
Colección Artur Ramon, Barcelona

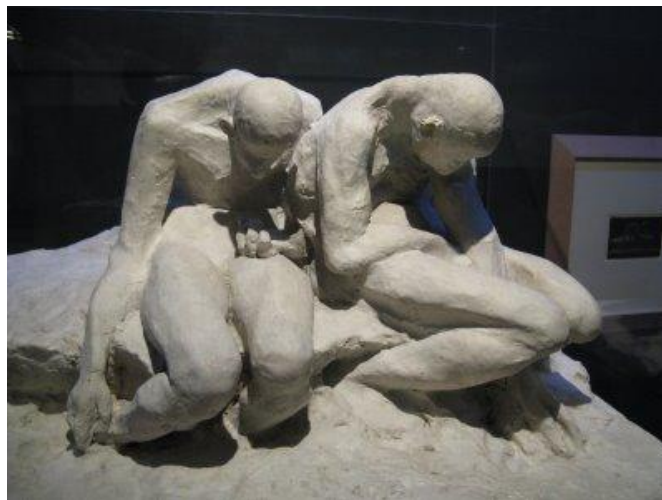
Esta deformación, habitual en la caricatura, comenzó a serlo también en algunos (auto) retratos de determinados artistas, en especial aquéllos vinculados con el mundo de la bohemia, que reforzaban así su malditismo, y que encontraron en esta exageración un recurso idóneo. Podemos mencionar la imagen que dio de *Paul Verlaine* el checo Karel Hlaváček (11896) (*Památník národního písemnictví*, Praga)¹¹⁴², la de *William Degouve de Nuncques* por Toorop, ya vista; la de *Tristan Corbière* (c. 1891) (Paradero desconocido) por Antoon Derkinderen¹¹⁴³; así como los autorretratos que Kraljević, Antoni Samarra (c. 1914) (Museu d'Art Jaume Morera, Lleida) o Marcellin Desboutin se hicieron de sí mismos (Musée d'Orsay, París): de hecho, de éste último se ejecutaron grabados a partir de la pintura, que ayudaron a difundir y consolidar la imagen por antonomasia del bohemio. Uno peculiar es el del ruso Pável Kuznetsov (Paradero desconocido), quien en 1906 se

¹¹⁴² Precisamente, ya hablamos de este poeta en relación a la fisonomía y los artistas degenerados con motivo de la efigie que le hizo Aman-Jean. *Vid.* pp. 215-216 de esta tesis.

¹¹⁴³ Como hemos señalado antes, el mismo Tristan Corbière se autorretrató, exagerando sus rasgos y plasmándose como un ser degenerado, casi literalmente en putrefacción.

representó acompañado de su mujer e hijo, en una imagen insinuante de la degradación hereditaria, a partir del expresionismo común en sus rasgos. No hay que irse muy lejos para encontrar casos en los que convergen estos intereses fisonómicos para caracterizar al artista maldito. Así, en Cataluña podríamos mencionar al pintor Carles Casagemas y al escultor Carles Mani, y con ellos cerraremos este apartado.

El primero fue descrito por Manolo Hugué, quien lo llegó a conocer, en los siguientes términos : “*Casagemas era un hombre inquieto, lleno de nobleza, bello, alto, enjuto, con una cabeza romántica, pálida. Parecía un Espronceda sin barba. Vestía un traje de terciopelo de color verde oliva, el pelo largo y tenía un gran aire*”; o: “*Casagemas tenía un parecido con Chopin o por lo menos él hacía todo lo posible para parecerse a él*”¹¹⁴⁴. En estas descripciones se nos hablaba de un Casagemas que evocaba con su físico a figuras destacadas de la cultura romántica como Chopin y, de hecho, la pose de perfil con la que Picasso lo plasmó o él mismo se autorretrató era la más habitual a la hora de caracterizar a los pianistas. Por lo tanto, fue Picasso, e incluso él, los que pergeñaron el trazo final, llevándolo a la cultura bohemia de finales del siglo XIX: a través de estas efigies, se subrayaba su físico y su indumentaria (la vestimenta oscura, un rostro famélico y unas ojeras que parecían dibujar en sus mejillas la forma del monóculo típico) para así estrecharlo en relación a su estilo de vida.



Carles MANI, *Los degenerados*,
c. 1891-1904. MNAC, Barcelona

¹¹⁴⁴ Cit. en VALLÈS, E. (2014), *op. cit.*, 2014, p. 54.

Gracias a la monografía que le consagró Francesc Fontbona¹¹⁴⁵, advertimos en la figura de Carles Mani un caso magnífico de la época en relación a la fisonomía. Por un lado, como otros tantos artistas de entonces, él mismo se interesó por esta disciplina, como lo demuestran las lecturas que llevó a cabo; pero sobre todo lo evidenció con su producción y su personalidad y físico.

Inconformista incluso consigo mismo, intentó repetidamente liberarse de los corsés burgueses de la época para encontrar su propia voz, rehuendo la escultura más académica. En consecuencia, el legado actual de su producción es bastante escaso, siendo su obra maestra y más conocida *Los degenerados*, actualmente desaparecida – probablemente destruida-, aunque se conservan dos bocetos en el MNAC y en la Casa-Museu Gaudí, ambos en Barcelona. La obra original, de tamaño mayor que estos esbozos, llevaba el título de *Embrutecimiento*. Otras de sus creaciones fueron *El instinto humano* o *La mujer abandonada por la mano del hombre*, nombres que no pueden hablar de manera más elocuente de su obsesión por las facetas más instintivas e irracionales del comportamiento humano. De hecho, más de una vez se ha puesto en relación el título de *Los degenerados* con el de la novela homónima de Maxime Gorki, una clara muestra de literatura naturalista¹¹⁴⁶; si bien la plasmación escultórica de esas criaturas por parte de Mani depasaba el ámbito de dicha corriente para acercarse a una mirada mucha más expresionista y personal. El mismo Mani la consideraba como un autorretrato simbólico, de su personal lucha por la vida y por el arte, parafraseando a su amigo Baroja¹¹⁴⁷. A partir de su experiencia particular, Mani quiso formular la decadencia de la raza humana, bajo un prisma un tanto pesimista y existencialista, de manera que su traducción escultórica era la adopción de rasgos simiescos y deformados para plasmar esos seres, entre la humanidad y la animalidad. Parecía así ratificar los estudios de Lombroso y Max Nordau, en concreto de su popular libro *Degeneración* (1893), y en detalle, del capítulo dedicado a los artistas decadentes: al fin y al cabo, “embrutecimiento” podía ser un sinónimo de “degeneración”.

En este sentido hay que entender su sueño de crear una sociedad de artistas, como una esperanza regeneradora en el futuro, en medio del campo y fuera del mundo,

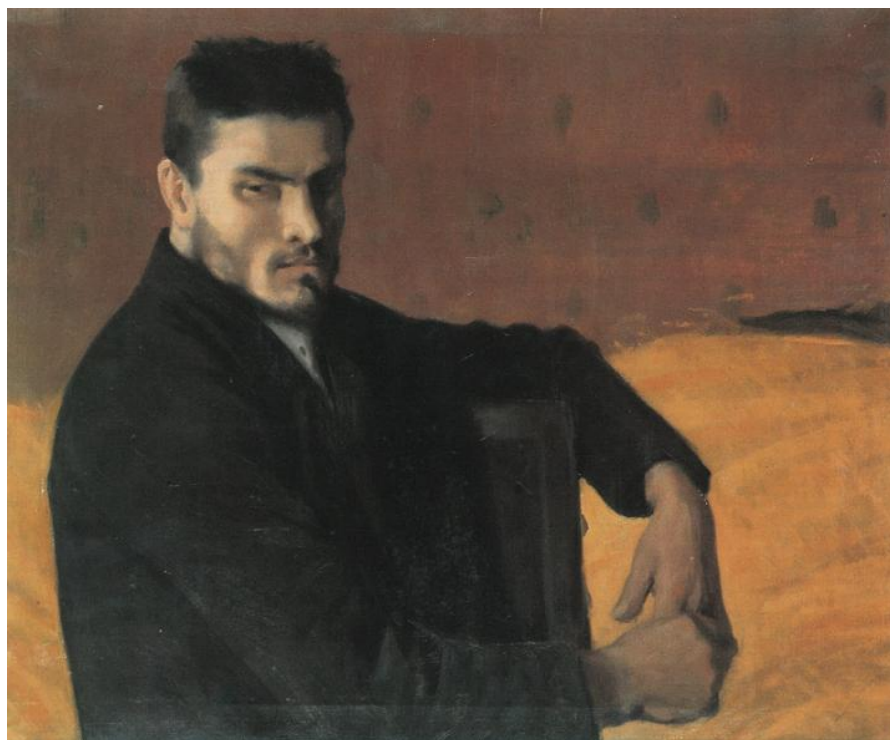
¹¹⁴⁵ FONTBONA, F., *Carles Mani. L'escultor maleït*, Tarragona-Barcelona, Diputació de Tarragona, Viena Edicions, 2004.

¹¹⁴⁶ OPISSO, R., “El escultor Carlos Mani en ‘La Sagrada Familia’”, en *Diario de Barcelona*, siglo III, año CLX, nº 206, Barcelona, 30 agosto 1951, p. 20.

¹¹⁴⁷ “He querido hacer mi retrato [...] y el de un compañero artista de París en horas en que me sentía abandonado y embrutecido en la lucha por defender la pureza absoluta del arte y de mi yo espiritual”. Ya citada anteriormente, *vid.* p. 381 y nota nº 1077 de esta tesis.

autosuficiente, con artistas de verdad y no falsos bohemios, como le comunicaba en una carta a su amigo el pintor asturiano Nicanor Piñole:

“En Catalunya a nacido una “Agrupación Artística”, toda de jóvenes. Vasta en decirle que todos, es uno solo, y mío sólo es todos. No hay nada de estas porquerías de presidente, ni nada de hombres oficiales ni cargos que tan repugnante son para el Hombre que piensa bien, firmes y limpio a toda acción y pensar. [...] Hay que empezar hacer respetar el arte, que hasta hoy lo han tenido como comercio unos y como menos precio otros, y hay que hacer desaparecer todos estos bohemios que en vez de tener la silueta del Hombre y artista tienen la silueta de cochinos, de un espíritu sucio, negro y una silueta puramente de vicio en vez de Hombre necesario para el mundo y para el espíritu Humano”¹¹⁴⁸.



Santiago RUSIÑOL, *Retrato de Carles Mani*, 1895
Museu del Cau Ferrat, Sitges

No consiguió llevarlo a cabo, pero podemos afirmar que su personalidad sí cohesionó y sirvió de ejemplo a un incipiente grupo de artistas radicales, *Els Negres*, cuando contemplaron por primera vez su famosa obra *Los degenerados*¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁸ Carta dirigida a Nicanor Piñole, fechada en Barcelona, a 18 de octubre de 1906. *Cit.* en FONTBONA, F., *op. cit.*, pp. 90-91.

¹¹⁴⁹ BAS, J., “Anecdota. En Mani i ‘Els Negres’”, en *La Veu de Catalunya*, suplemento: “Pàgina Artística”, Barcelona, 9 julio 1927, [p. 3].

De la misma manera que nadie quedó indiferente ante esta creación, lo mismo se podía decir de su persona. Como sucedía con otros artistas de este *fin-de-siglo*, la personalidad dificultaba deslindar la creación del creador, dada la connivencia tan estrecha que se producía entre ambos. Ya hemos comentado antes que el mismo Mani se sintió atraído por los temas del inconsciente y de los instintos humanos, y que lo intentó plasmar en su obra. Pero él mismo, con su actitud y su forma de ser, resultaba inquietantemente próximo a lo que plasmaba, hasta el punto de que él mismo reconoció que, en cierta manera, *Los degenerados* constituía un autorretrato. No ha de extrañarnos que pronto atrajera la atención de conocidos y amigos y se situara en su punto de mira. Como en un extraño laberinto de espejos, Mani el artista se vio convertido en el reflejo de lo que pretendía hacer, transformado en obra de arte por parte de terceros.

Alma torturada y compleja, creía por tanto en el poder reformador del arte así como en su pureza y en la misión casi sagrada del artista, como su amigo Hortensi Güell se apercibió¹¹⁵⁰. Era poseedor asimismo de un físico pétreo, de rostro anguloso y mirada esquiva, que por una parte servía para ratificar su carácter obstinado y difícil, aunque por otra parte sorprendía por su ensimismamiento y su idealismo, que ponían de relieve una concepción ingenua del mundo. Son numerosas las descripciones que amigos y prensa nos han dejado de él, en las que se insistía en su físico rudo y primitivo, así como en su bondad innata: “*Mani nació junto á las márgenes del Ebro y ostentaba su carácter íbero con tal fuerza, que parecía un caso de atavismo. A nadie he conocido más espontáneo, simple y candoroso; de no ser un artista de veras, hubiera parecido un salvaje*”¹¹⁵¹, “[...], con su cabezota caricaturescamente mongoloide, eso es, pómulos salientes, nariz aplastada (pero no aplastada de un puñetazo, como la de Miguel Ángel), mas por contraste a tanta fealdad feroche, entreabriendo unos ojillos de mirar dulce con resplandores de candidez y rubores de niño, [...]”¹¹⁵²; “*Carles Mani era un home extraordinàriament sensible i amant de la natura; detestava, en canvi, les ciutats. Diuen que ordia teories enrevessades i poc coherents i que era, malgrat la caritativa*

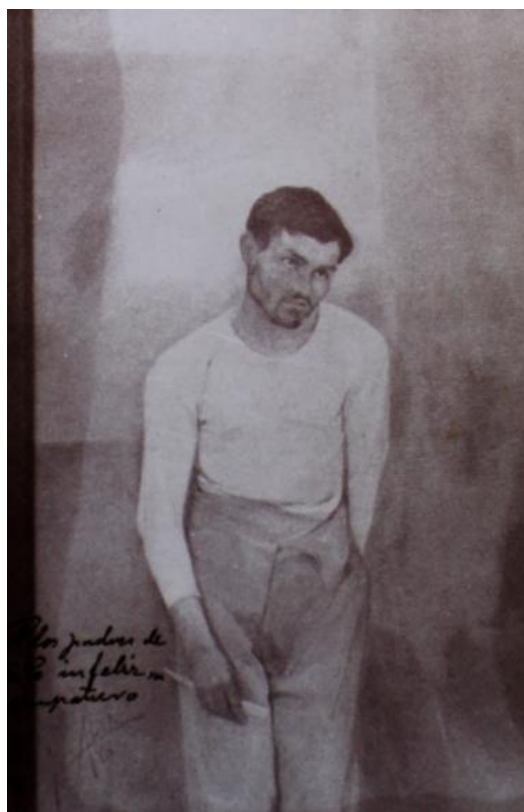
¹¹⁵⁰ “[Mani y Alea] creen en el arte y le adoran, admirados de las bellezas que atesora y produce, y lo cultivan no calculando los beneficios que puede proporcionarles, lo practican para sentir los goces de la concepción; de los dolores del parto no se acuerdan. Prefieren ser bohemios á ser especuladores del arte. Jamás amoldan sus trabajos al capricho del comprador ni al patrón de la moda; no creen en milagros; conocen el secreto de los golpes de bombo que se dan para llamar la atención del vulgo. Y se ríen de esas fulguraciones de la gloria y de la fama, formadas por la bajeza y la adulación, que se disipan al contacto del buen criterio”. GÜELL, H., *op. cit.*, p. 188.

¹¹⁵¹ RENART, V., “Notas de Arte. El escultor Carlos Mani”, en *Cataluña*, nº 186, Barcelona, 29 abril 1911, pp. 268-269.

¹¹⁵² OPISSO, R., *op. cit.*, p. 20.

ajuda que acceptà sovint dels jesuïtes, molt antireligiós. És dubtós que això darrer sigui cert o del tot cert. [...]. / La seva vida interior i el seu inextricable i continuat somieig en feren un home ingenu, absent i absolutament inadaptat a la vida pràctica”¹¹⁵³. Esta serie de comentarios ponían en práctica los principios fisionómicos, buscando una correlación entre la manera de ser del individuo –en este caso, aún más si cabe, un artista- con su físico.

La iconografía vertida sobre su figura resulta breve pero también intensa. Ya en Madrid atrajo la atención de Pío Baroja, muy interesado también en los principios de la novela naturalista y psicológica y lo convirtió en el *alter ego* de Álex, personaje que aparecía en una de las novelas que componían su trilogía de *La lucha por la vida*, *Mala hierba*, publicada en 1904. Por otro lado, pintores como Francesc Gimeno (Casa-Museu Gaudí, Barcelona), José Alea (1898) (Paradero desconocido)¹¹⁵⁴ o Santiago Rusiñol insistieron en ese físico particular como trasunto de una personalidad llena de claroscuros, pero con indicios claros de genialidad. Este último debió quedar cautivado por este personaje, pues le dedicó varios dibujos y, sobre todo, un retrato



José ALEA, *En vigilia (o Estudio) (Retrato de Carles Mani)*
Paradero desconocido

(1895) (Museu del Cau Ferrat, Sitges). Así es cómo lo describió cuando lo conoció a su llegada a París:

¹¹⁵³ GARRABOU, J., “Carles Mani, un gran escultor oblidat”, en *Serra d’Or*, nº 412, abril 1994, p. 28 [268].

¹¹⁵⁴ Publicado este inquietante retrato del artista “*genial y loco*” en la monografía anteriormente mencionada de F. FONTBONA (*op. cit.*, p. 33), gracias a las fotografías de época sabemos que se expuso en la *IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* de Barcelona, del año 1898: es el cuadro que aparece colgado en la esquina superior derecha, si seguimos la imagen reproducida en el *Álbum Salón*, año II, nº 20, Barcelona, 16 junio 1898, p. 4. Si repasamos el catálogo de la muestra, a falta de ilustraciones, podía ser cualquiera de las dos obras que expuso Alea entonces, *En vigilia o Estudio* (*vid. Cuarta exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cia., 1898, p. 31).

*“Era escultor, y aunque muy joven también había ya luchado con el barro; había ya sentido los primeros goces de padre, viendo nacer la obra del caldeado entendimiento, la ponzoña y el placer del ser creador, el fuego del arte que embarga la vida entera con egoísmos e inutiliza al artista para todo lo que no sea su ensueño. Romano también, con torso de excavación, con músculos tallados en piedra, con ojos expresivos y vaciados en el fondo de los párpados, hablaba de sus proyectos con la fé de un cristiano y la terquedad de un procónsul de Tarragona. Iba á París, iba á lo lejos á respirar escultura, á ver obras, á sentirse apretado y estrujado entre escultores, á morir en todo caso asfixiado en una atmósfera de arte”*¹¹⁵⁵

De hecho, familiarmente parece que Rusiñol y Utrillo lo llamaban “*lo vaquer*”¹¹⁵⁶, remarcando el carácter ingenuo a la par que primitivo de Mani. En el lienzo que le pintó, consiguió uno de sus mejores retratos, de gran penetración psicológica, perfecta captura del alma de su modelo. Consciente de que ese rostro ya tenía de por sí la suficiente fuerza y hablaba por sí mismo, Rusiñol casi se concentró exclusivamente en él: en este sentido, uno de sus aciertos fue la pose, en que el escultor aparecía de lado, sentado de manera informal en la silla, transmitiendo cierta incomodidad al espectador, al que parecía evitar. Comunicaba así su carácter inconformista, que parecía insistir con esa mirada entre ensismismada, enfadada y asocial, medio en penumbra, de forma que la luz subrayaba de manera escultórica las facciones marcadas de su rostro.

VII. 1. 3. b. a El sátiro y la figura híbrida

Si nos fijamos precisamente en estos retratos ejecutados por Rusiñol, Alea o Gimeno, advertimos cómo todos coinciden en aludir a un sátiro en las facciones de Mani, para así subrayar su carácter primitivo. La evocación a dicha criatura mitológica no resultaba un hecho aislado, pues son numerosas las efigies de entonces, especialmente de artistas, que buscaban dicha semejanza: enumeremos los autorretratos de Beltrán Masses y el de Eduardo Egozcue (c. 1907) (Paradero desconocido); los ya citados de Dobujinsky y Samarra; el escultórico de Jean Carriès (1888-1889) (Colección particular); así como el de Gallen-Kallela llamado *Mäster* (1897) (Ateneumin taidemuseo, Helsinki) por Hugo Simberg. Un lugar especial lo ocupan los diversos retratos que Gauguin hizo de su amigo Meijer de Haan, incluso después de muerto. Si hacemos un repaso, en la mayor parte de ellos lo caracterizó con un aspecto animalesco,

¹¹⁵⁵ Cit. en RUSIÑOL, S., “La pasta hidráulica”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 28 febrero 1895, p. 4.

¹¹⁵⁶ LAPLANA, J. de C. (1995), *op. cit.*, p. 194.

entre un zorro y un fauno, para así transmitir la idea de “bárbaro”, como precisamente tituló uno de sus retratos (*Cuentos bárbaros*): ojos rasgados, orejas puntiagudas, barba que recordaba a la de un chivo, o manos como zarpas (a lo que ya nos hemos referido anteriormente). Al hacerlo así, se remarcaban los síntomas de degeneración, asemejándolo a la figura de un sátiro que, además de ser una cita al mundo clásico, se relacionaba no obstante con lo irracional.

En efecto, desde no tan opuesto, habían hablado de la artista, entre iluminado, a ello, podía guiar a la artista se había de liberar *enthousiasmo*, aquello que antiguos griegos, y le que potenciar su lado Nietzsche. Visto así, la sacar de estas imágenes se a partir de la deformación la conjetura de una desarrollado, a partir de la bestial; o si no, un análisis en pos de los orígenes y de la pureza. De hecho, el mismo Gauguin insinuó en su propia figura lo que había hecho abiertamente con Meijer de Haan, participando de la idea del artista como salvaje europeo, que huía de la civilización occidental en pos de las raíces¹¹⁵⁷.

En el período finisecular, y especialmente en el área germánica –quizás por influencia directa de Nietzsche-, las escenas evocadoras de la Antigüedad pagana y, en concreto, de bacanales o de alguna figura del séquito de Baco, fueron frecuentes, de la mano de artistas como Böcklin o Stuck. En la retratística, hallamos igualmente alusiones. A veces se reducían a un motivo entre ornamental y críptico, muy del gusto simbolista, como en el *Autorretrato* (1910) (Colección particular) que Francisco Marín Bagüés realizó durante sus años de formación en Roma: en su parte inferior, y a la

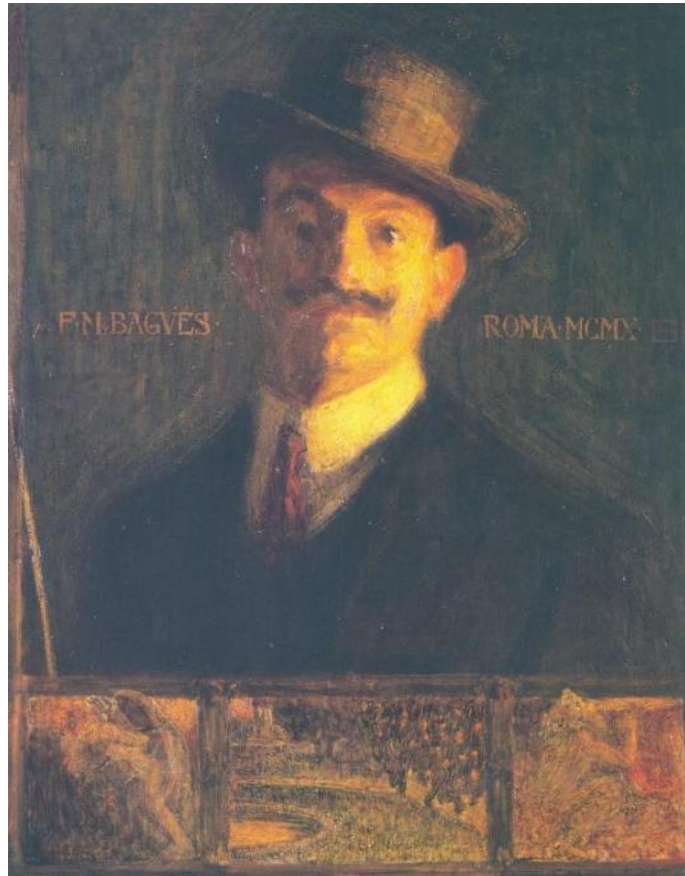


Jean CARRIÈS,
Autorretrato, 1888-1889.
Colección particular

otro punto de vista, o quizás Schopenhauer y Nietzsche idiosincrasia especial del santo, niño y loco, y que pese humanidad en su lucidez. El de prejuicios y fomentar su lo poseía según creían los inspiraba. Tenía, por lo tanto, dionisiaco, como diría interpretación que podíamos debatía entre la degeneración zoomórfica de las facciones; alteridad o inconsciente muy asociación con esa fisonomía más ligado con lo dionisiaco,

¹¹⁵⁷ SOLANA, G., *op. cit.*, 2004, pp. 15-38: estas páginas nos permiten inferir la interpretación teórica y práctica de la concepción de lo primitivo y lo salvaje en Gauguin, a veces a través de la figura del fauno.

manera de un tríptico, se desarrolla una escena compartimentada, en cuyos extremos encontramos por un lado la figura de un ángel y por otro, la de un fauno, los dos centrados por la imagen del un jardín edénico. Tal vez con la evocación de una Arcadia soñada, Marín Bagüés podría estar hablándonos de lo apolíneo y lo dionisiaco en el mundo clásico, respectivamente, a través de una composición pintada entonces en Roma pero bajo el signo germánico de Stuck.



Francisco MARÍN BAGÜÉS, *Autorretrato*, 1910
Colección particular

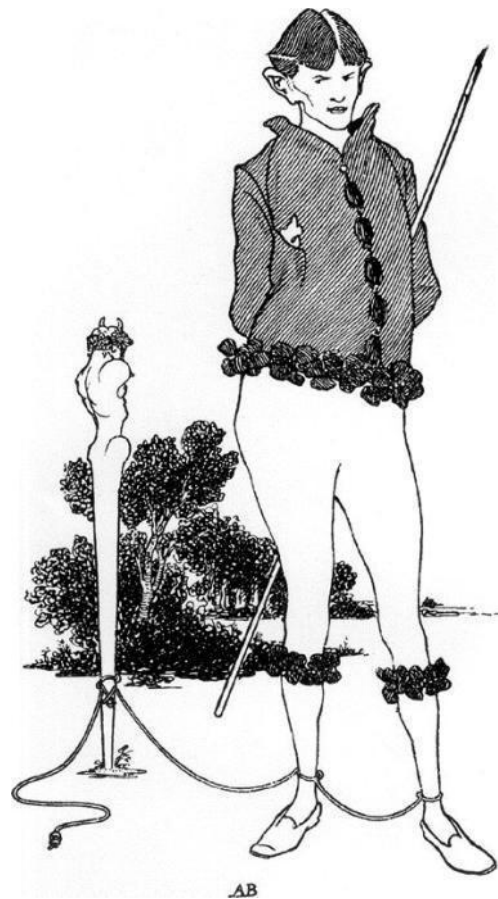
Si en la anterior efigie el rostro del pintor permanecía aparentemente ajeno esa referencia, en otros casos sí que se imbuía de ese ideal, mediante atuendos a base de túnicas, pámpanos o racimos de uvas, como en algún autorretrato realizado por Corinth –el conocido como *Pareja de bacantes* (1908) (Museum Georg Schäfer, Schweinfurt)-, o en el *Autorretrato en el estudio* (c. 1878-1880) (Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Florencia) de Mancini. Siguiendo esta línea, y con la excusa del estreno de la representación del *Preludio a la siesta de un fauno*, el barón de Meyer fotografió de este modo al bailarín Nijinsky en 1912 (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

En otras ocasiones, el elemento báquico quedaba reducido a un elemento ornamental, en forma de herma capitoneada por el busto de este dios o de Pan (con el que se le confundía habitualmente, pero que permitía inferir la misma lectura), sencilla alusión al carácter dionisiaco que poseían los artistas. Podemos recordar el *Retrato de Anita Delgado* (c. 1905) (Colección particular) de Anselmo Miguel Nieto, captada en plena danza frenética; o el autorretrato que Beardsley tituló *Una nota a pie de página*, reproducido en la revista *The Savoy* en 1896.

Con este título irónico, Beardsley quería aclararnos su carácter libertino, realzado a través de una indumentaria y pose neorrocócós, combinadas con la columna de fondo, de connotaciones fálicas, a la que irremediabilmente se haya atado mediante una cuerda y halla su reflejo en la fusta o bastón que lleva. Sus facciones, delatadoras de su tisis, se reconvierten de su mano en un eco de las del dios Pan o Baco, que nos da la espalda al fondo.

Si en las obras que hemos visto hasta ahora nos hallábamos ante simples alusiones, o cierto mimetismo, en otras nos topamos que sus autores tuvieron la osadía de transformar a sus modelos, o incluso a sí mismos, en estas figuras híbridas. Esta teratología la podemos contemplar en algunos de los retratos que

Malczewski hizo de compañeros suyos, como en *Sewer y Wyczól como faunos* (1899) o *Dejando la Academia* (1901) (ambas en el Muzeum Narodowe, Cracovia), una criatura, por otra parte, habitual en su universo¹¹⁵⁸; mientras que Julio Ruelas se caracterizó como tal, como un sátiro, en la extravagante *La entrada de don Jesús Luján en La Revista Moderna*. De hecho, aparte de representarse ahorcado –motivo sobre el que volveremos



Aubrey BEARDSLEY, *Una nota a pie de página*, 1896. Paradero desconocido

¹¹⁵⁸ Jacek Malczewski es autor de varias composiciones –a veces humorísticas– en que muestra a los artistas compañeros suyos transfigurados cual faunos. Vid. *Zawsze Młoda! Polska sztuka około 1900. Forever Young! Poland and its Art around 1900*, Cracovia, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2013: en el recorrido expositivo, se le dedicó un ámbito a este tema bajo el epígrafe “In the procession of Dionysus” (pp. 63-76).

en el capítulo dedicado a la muerte-, vemos que el resto de sus compañeros artistas también aparecían como faunos o si no, como centauros o harpías.

Este modo fue ya la culminación de explicitación de la esencia entre irracional, primitiva y degenerada de los artistas, yendo incluso un paso más allá de lo que podía representar la fisonomía animal tradicional. En general, la recurrencia a presentarse de esta manera monstruosa bebía de la caricatura, donde había sido frecuente. Y comprobando la influencia que este arte despertó en el siglo XIX, no ha de extrañarnos que muchos recurrieran a ella. Con esta intencionalidad humorística y desenfadada, hemos de entender el retrato de grupo que, por ejemplo, Antonio Ortiz Echagüe ejecutó en una paleta de pintor, en Roma en 1905 (Paradero desconocido).

Entre la caricatura y la retratística, vemos que la identificación y mezcla del artista con criaturas fantásticas de la mitología fue bastante corriente, recuperando una vertiente primitiva e instintiva de la Antigüedad, que usualmente se había abortado o evitado. Así, por ejemplo, encontramos centauros en *Emanaciones del ego* (Paradero desconocido) de Spare, mientras que uno es visible al fondo del *Retrato de Andrea de Chirico*, de Giorgio de Chirico. *El Minotauro* de Watts, del que ya hablamos en el capítulo I, más que optar por la hibridación, pretendía ser un retrato metafórico del periodista W. T. Stead. Precisamente, esta figura sería capital posteriormente en la producción más autorreferencial de Picasso¹¹⁵⁹.

Para representar a las mujeres, se optaron por monstruos ligados con el sexo femenino, como sirenas (*Autorretrato con sirena*, 1914, Colección particular, de Kolo Moser), o especialmente esfinges, una de las criaturas emblemáticas del Simbolismo. De hecho, en los autorretratos de las mujeres artistas, algunas por iniciativa propia se asimilaron con dicho espécimen, adaptado a sus intereses personales, caso de la escultura-tintero que Sarah Bernhardt hizo a partir de sí misma (c. 1880) (Museum of Fine Arts, Boston), o *Alma brahmana (según Goethe)* (1885) (Kunstmuseum, Berna) de Clara von Rappard. No obstante, hemos indicado antes que algunos hombres se presentaron como harpías, asociadas tradicionalmente con el sexo femenino: es el caso también de Will H. Bradley (1899) (Paradero desconocido), firmado por su *alter ego* Will True, ya que para enalterarse como *dandy*, consideró que hacerlo como un pavo

¹¹⁵⁹ Precisamente, esta figura fue tomada por Picasso como su *alter ego* en multitud de obras, ya en un período que se nos escapa dentro de esta tesis. Con todo, y tal y como recoge E. VALLÈS, y siguiendo las teorías de Joan P. Uranek, su autorretrato como simio que hemos comentado anteriormente ya podría actuar de antesala a esta figura híbrida y la del fauno. Vid. VALLÈS, E., “Forjando la imagen del creador”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 56.

real sería lo más conveniente¹¹⁶⁰. Félicien Rops también se caracterizó como otra ave, en su caso como un búho (Colección particular).

Si nos detenemos en este último pintor, un rasgo común en sus autorretratos es el orgullo que tenía de sentirse como artista maldito, lo que llevó a potenciarlo, proyectándose en aquello que el gusto burgués juzgaría como inaceptable¹¹⁶¹. Así, además de autorrepresentarse como el diablo o como un búho, también lo hizo como una araña (Paradero desconocido). De hecho, los arácnidos, insectos o seres rastreros fueron de los animales favoritos entre los artistas simbolistas, encarnación finisecular de la degeneración humana. Al respecto, Ensor fue otro de los que más se interesaron, pues desde 1885 advertimos en su obra una tendencia a utilizar el recurso a la metamorfosis¹¹⁶². Entendida a veces como un concepto temporal ligado con la muerte – que explicaremos más adelante-, en otras se afilió a la lectura que estamos tratando aquí.

Ensor no tardó en aplicar estas ideas a la retratística. En *Pequeñas figuras bizarras (Mis amigos animalizados. Los Rousseau y Ensor)* (1888) (Fine Arts Museum of San Francisco), por ejemplo, el belga plasmó a gente de su círculo de una forma peculiar, como si fueran producto de una pesadilla o de una broma de mal gusto, medio humanos medio insectos. Parece que los Rousseau era un matrimonio muy amigo de Ensor, que le permitieron consultar su colección de insectos disecados, conservados en la biblioteca de su casa¹¹⁶³; de ahí seguramente su fuente de inspiración¹¹⁶⁴. Si bien aquí no se presentó como dichas criaturas -aunque sí como un esqueleto andante-, ese mismo año repitió la idea en sus *Insectos singulares (Ensor y Madame Rousseau)* (1888) (Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam), donde aparecía como un coleóptero, en una especie de premonición del Gregor Samsa de *La metamorfosis* (1915) de Franz

¹¹⁶⁰ Un precedente de estas harpías sería el que en su juventud hizo Watts de *Henry Cottrell* (1843-1845) (Watts Gallery, Compton).

¹¹⁶¹ Se ha planteado la noción del/lo animal como una categoría jurídica o política en relación a una serie de valores aceptados por la sociedad. De esta manera, la identificación de estos artistas con los animales más infames o ruines –incluidos los monstruos, que representarían el escalafón más bajo-, constituiría una especie de transgresión cuya finalidad sería poner en entredicho el sistema establecido en el mundo occidental. Vid. ANTICH, X., “Introducción”, en *De animales y monstruos*, Barcelona, MACBA-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, p. 17 y ss.

¹¹⁶² TODTS, H., *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁶³ *Ibidem*, p. 119.

¹¹⁶⁴ La relación de la ciencia con el arte a través de estas criaturas fantásticas nos trae a la mente la fascinación que Redon sentía hacia las bacterias y otros organismos similares, que la microbiología estaba comenzando a divulgar: con un simple microscopio, era posible observarlos. A partir de estos conocimientos, este pintor pobló su obra de figuras híbridas, de un modo incluso más abstracto e imposible que Ensor.

Kafka¹¹⁶⁵. Una obra muy similar, probablemente realizada bajo su influencia, es el curioso autorretrato que Hlaváček tituló *La sutilidad del desconuelo* (1896) (Památník národního písennictví, Praga).

Aparte de este insecto, quizás el animal con el que más se identificó Ensor fue con el arenque (como ya señalamos en el primer capítulo al hablar del *alter ego*), yendo más lejos que Renart en la interpretación fisonómica del apellido. Así, mediante la interferencia fonética en francés entre “arenque ahumado” (*hareng saur*) y “Art Ensor” -expresión tomada por el pintor belga como *leitmotiv*-, lo cierto es que fue utilizada en algunas de sus pinturas más destacadas, tal y como podemos apreciar en su autorretrato híbrido de *Los cocineros peligrosos*. A diferencia de Renart, Ensor renunció a una posible zoomorfización de su rostro, para proceder a la identificación mediante la fusión total.

Por otro lado, mencionemos aquellas autorrepresentaciones metamórficas donde las hibridaciones resultaban vagas, sin especificar necesariamente a ningún animal, simplemente fruto de una estilización: recordemos las que Wojtkiewicz realizó de los actores *Jadwiga Mrozowska* y *Andrzej Mielewski* para sus interpretaciones en obras teatrales (1904) (Muzeum Narodowe, Cracovia); así como la que el caricaturista Tomás Leal da Câmara hizo de *Valle-Inclán* para la revista *La vida literaria* (1899), convertido en motivo floral modernista.

Los cuerpos vistos en estos (auto) retratos han sido transmutados en criaturas que, latentes, se agazapaban bajo la piel; seres que servían para definir su personalidad, un estilo de vida, un estado de ánimo, al que parecían estar predeterminados y que aparecían ligados al inconsciente. En cambio, si bien en algunos casos las facciones adquirían rasgos bestiales, la cabeza continuaba siendo el foco de la espiritualidad, el reino de los pensamientos y la que, en el fondo, preservaba la identidad. En los ejemplos vistos, el recurso a la metamorfosis fue explicitado abiertamente.

Junto a esto, hay otras imágenes que nos revelaban las posibilidades de asimilación, de “vampirización”, que podía presentar la moda: justamente, la figura del vampiro fue insinuada mediante capas y otros complementos de vestir en algunas

¹¹⁶⁵ El punto de partida para la composición fue una fotografía. De hecho, y siguiendo con esta comparativa, el interés por los animales en Kafka ha sido visto como una manera de hablar de las “desterritorializaciones absolutas” [...] *entre el polo humano y el polo animal*”, tal como señalaron Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* (1975): “*Devenir-animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes*”. Cit. en ANTICH, X. (2011), *op. cit.*, p. 13.

representaciones finiseculares, una criatura perversa y nocturna, con la que podían sentirse identificados la *femme fatale* (*La marquesa Casati*, c. 1920, Colección particular, de Romaine Brooks), así como los personajes de la vida bohemia, pintores (*Retrato de Werner Heuser*, 1902, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, de Wilhelm Schmurr) y poetas (*Caricatura de Valle-Inclán*, de José María Cao, ya mencionado).

VII. 2 Ecos de una realidad para una puesta en escena

Cuando la fisonomía apareció, su meta fue la de estudiar el alma humana a partir del cuerpo, en una correlación continua de lo externo con lo interno. Posteriormente, el auge de la ciencia en el siglo XIX desencadenó la proliferación de otras variantes, como la frenología. Sin embargo, la teoría de la evolución de Darwin o la nueva psicología, no hicieron sino contaminar la visión tradicional de la fisonomía y la necesidad de recurrir a otras ciencias o líneas de pensamiento que permitieran profundizar en el comportamiento del ser humano, no necesariamente ligadas siempre a la corporalidad. En ese sentido, y como ya explicamos en el capítulo IV, el determinismo se convirtió en un elemento vertebrador en muchas de estas especialidades, entre ellas la que estudiaba el peso del medio a la hora de configurar nuestro carácter.

El objetivo de las siguientes líneas es destacar el interés simbolista por la representación del espacio, y cómo esta nueva concepción acabó manifestándose en el retrato y, por extensión, en el autorretrato. Diversos factores se han tenido en cuenta a la hora de abordarlo. Por un lado, la línea más racional descansaba en las aportaciones científicas que estudiaban la relación del hombre con su entorno. Pero sin embargo, por el otro había una vía mucho más emocional, que se debatía por cuestiones nacionalistas de raigambre romántica, o sobre todo, la adaptación de la naturaleza al talante de cada uno, en un deseo de personalizarla, de volverla artificial, acorde con la subjetividad y principios del Simbolismo. En cualquier caso, el fondo resultaba inseparable de la figura que lo acompañaba y, de hecho, en los apartados anteriores ya hemos visto algunos casos de interrelación entre ésta y aquél.

VII. 2. 1 Geografías mentales

A finales del siglo XIX, la ciudad se había convertido para muchos en sinónimo de depravación moral y decadencia de la humanidad, en pérdida de moral y en explotación de muchas vidas miserables. Así mismo, la industrialización había traído consigo un nuevo mundo de fealdad, humo y hollín, así como un horizonte poblado de

chimeneas y fábricas sin fin, con casas y chabolas donde la gente se hacinaba. Aunque es cierto que la gran mayoría huyó de esta nueva realidad -al menos poéticamente a través de sus creaciones-, algunos simbolistas sí que se quedaron en ella, dejándose llevar de forma casi masoquista, en una suerte de repulsión que despertaba su fascinación. Para ello, se valieron de los símbolos de la industrialización y buscaron darle un valor expresivo. Es lo que pretendieron, por ejemplo, Baudelaire en su *Autorretrato bajo los efectos del hachís*, ya comentado, con monumentos de París; Toorop con chimeneas humeantes en *El hacendado (Retrato de Jacobus Petrus Sprenger van Eyck)* (1895) (Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam); o Casas con la bohemia de Montmartre enmarcando la figura de *Erik Satie*, más conocido como *El bohemio* (c. 1891) (Northwestern University Library, Evanston, Illinois).

Sin embargo, en general la gran mayoría intentó huir de esta nueva realidad, al menos a través de sus obras. Los que se dieron a la fuga, dieron la espalda a la ciudad moderna y se volvieron hacia la naturaleza, símbolo de un mundo incorrupto, donde la presencia humana aún no había causado estragos. No obstante, esta naturaleza que pintaron resultó ser, muy a menudo, forzada, e incluso poco natural. Arrastrados por el torbellino de sus emociones, algunos artistas fueron incapaces de permanecer inalterables y de mostrar una naturaleza idílica o realista. En muchas ocasiones, el paisaje pasaba a ser un estado de ánimo, y teniendo en cuenta la sensibilidad exacerbada de muchos de ellos, la naturaleza mostró su lado más turbulento o misterioso: crepúsculos de color violeta, últimos amaneceres, densidades boscosas, preludios de tormenta, aguas inquietantemente quietas, árboles amenazadores, nieblas susurrantes, etc. Toda una geografía mental comenzó a ser descrita, pero a ser posible acompañada de condiciones meteorológicas adversas.

Al respecto, Maurice Pujo, uno de los principales defensores de los Rosa+Cruz, al tener que resumir la estética de éstos pintores, dijo:

“A veces es un arte racional, que va desde las cosas a la ley que las rige, a su forma inmutable y tranquila; otras son las armonías del sentimiento las que otorgan al espectáculo de la naturaleza un misterio nuevo; otras, en cambio, lo que aparece en las formas y lo que invita a la ensoñación es la imaginación; y otras, finalmente, el esfuerzo moral, alzándose desde la profundidad del genio, reúne todas estas facultades en una síntesis heroica y conmovedora en la que los cuerpos humanos, como los paisajes y la luz que irradia sobre ellos, aceptados en su realidad completa, expresan mediante esa misma realidad, en los músculos tensos, el encanto doloroso de la

sonrisa, el follaje tembloroso, el esplendor o la tristeza de los cielos, un sentido que excede la vida y alcanza la divinidad”¹¹⁶⁶.

Es decir, se ponía otra vez de relieve la relación intrínseca entre los sentimientos de las personas y el paisaje que las rodeaba. Así pues, la naturaleza fue uno de los fondos típicos en los retratos de la época simbolista, intentando ser algo más que un simple telón de fondo, deseando transmitir algún sentimiento o incluso la vida interior del sujeto. De este modo, el rechazo del mundo exterior comportaba la creación de uno nuevo y propio, como respuesta alternativa a una realidad que no les complacía, y donde la naturaleza pasaba a ser un punto de partida dispuesto a su manipulación. Así, por ejemplo, lo vio el crítico Camille Mauclair al hablar de los retratos de Beltrán Masses: “*Il lui est impossible de présenter un portrait sans le relier à un décor qui est ‘une projection d’âme’ autor de la figure charnelle dont il restitue la ressemblance et scrute l’expression. [...] Il se désintéresse totalement de la ‘vérité atmosphérique*”¹¹⁶⁷.

Las posibilidades que los retratos del período nos presentan son múltiples, imposibles de referenciar aquí en su conjunto, pero nombraremos algunas de ellas. Así, podemos hallar alusiones al paso del tiempo mediante las estaciones (los autorretratos de 1880 y 1899, Galerie Neue Meister-Albertinum, Dresde, y Städel Museum, Frankfurt, de Hans Thoma), la contraposición día-noche (*Lucía Monti anciana*, c. 1916, Museo de Bellas Artes, Sevilla, de José Villegas) o ya directamente la muerte ante la presencia de cipreses (*La madre del pintor*, c. 1909, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria, de Mauro Ortiz de Urbina; *Retrato de Nello Puccioni*, 1903, Colección particular, de Giovanni Costetti). Muy frecuente también fue situarse en medio de unos jardines melancólicos, como naturaleza domada y humanizada (*Retrato de mujer*, 1897, Staatsgalerie, Stuttgart, de Aman-Jean; *Manolita en su jardín*, c. 1902, Colección particular, de Joaquín Torres-García).

Un entorno indómito u hostil podía sugerir un carácter o estado de ánimo determinados, como en el *Autorretrato*, o *Tormenta del este*, (1890-1899) (Hämeenlinnan taidemuseo, Hämeenlinna) de Eero Järnefelt, *Autorretrato en la Bretaña* (c. 1900) (Colección particular) de Sousa, o el *Retrato de Pío Baroja* (c. 1900) (Colección particular) de Ricardo Baroja; pero también un estilo de vida, como en *Casagemas en la playa* (c. 1899) (The Baltimore Museum of Art) de Picasso. Otras variantes iconográficas y su significado fueron: la seducción y el misterio a través de los

¹¹⁶⁶ Cit. en JUMEAU-LAFOND, J-D. (2000), *op. cit.*, p. 42.

¹¹⁶⁷ MAUCLAIR, C., *op. cit.*, s.p.

bosques profundos (*La señora Baladia*, 1907 y 1908, MNAC, Barcelona, y Colección particular, de Casas; *La mujer del artista*, 1907, Muzeum Narodowe, Varsovia, de Edward Okuń; el *Autorretrato* ya mencionado de Ferenczy; *La dama de la anémona* (*Hélène Linder*), 1894, de Point); o la enfermedad (*María convaleciente en el Pardo*, 1906, Colección particular, de Sorolla).

A veces, llegaba un punto en que el hombre se proyectaba en ella de tal modo, que la adaptaba a su manera como proyección de su alma, volviéndola artificial e imposible, como en *La hermana de las rosas* (*Retrato de Maria Rusiñol*) de Néstor, o en algunos de los fondos de las fotografías de Frank Eugene.

Es verdad que, desde siempre, el paisaje se había utilizado en este tipo de obras, pero su objetivo solía ser el de una eficaz decoración¹¹⁶⁸ o como símbolo de la situación social del retratado, de su riqueza, como en el *Retrato del señor y la señora Andrews* (c. 1750) (The National Gallery, Londres) de Thomas Gainsborough. Precisamente, los ingleses de este siglo comenzaron a entrever las posibilidades expresivas de la naturaleza y, por ello, no ha de extrañar que de vez en cuando algún simbolista se fijara en los retratistas de este período.

Con todo, el principal referente fue de nuevo el Renacimiento italiano. Francastel señala que fue una idea audaz la de sacar al modelo del interior de una estancia y contraponerlo contra un fondo paisajístico, mezclando así dos géneros. Señala su nacimiento hacia el final del tercer cuarto de siglo, en la Italia septentrional¹¹⁶⁹. Efectivamente, la pasión hacia el arte de este período se deja ver en algunos retratos finiseculares, en los que los primeros planos, habituales en el Quattrocento, y unos fondos que a veces parecían estar solapados a la persona se volvieron frecuentes. A veces, se abrían paso a través de una ventana, que no dejaba de ser el acceso simbólico a otro mundo.

Como decíamos, estos paisajes solían disponerse de fondo, a la altura de la cabeza, es decir, la parte más espiritual del cuerpo, de una manera tan solapada, que inducía a considerarlos como proyecciones anímicas, mentales, del modelo. La falta de profundidad de muchos de estos paisajes, la manipulación de luces y sombras, así como de la perspectiva y el color, realizaban aquella postura que defendían, siendo naturalezas artificiales en dimensiones imposibles, donde lo pretendidamente natural era casi

¹¹⁶⁸ Precisamente, esto lo podíamos ver en el siglo XIX en los retratos fotográficos de estudio: cuando se quería contraponer la figura contra un paisaje, éste solía ser una escenografía pintada. Incluso hoy día se ha mantenido esta costumbre.

¹¹⁶⁹ FRANCASTEL, P. y G., *op. cit.*, p. 99.

inalcanzable en este nuevo mundo moderno. De esta manera, el sentido que originariamente pudieran tener las vistas en los retratos renacentistas, en las versiones finiseculares albergaba intencionalidades bien diferentes, pues eran hijas de la era de la industrialización. La influencia de *La Gioconda*, por ejemplo, es evidente en obras como el *Retrato de Violet Lindsay* de Watts, que fue admirado y alabado como una creación clave en este *fin-de-siglo* por el mismo Khnopff¹¹⁷⁰. De hecho, Watts fue uno de los muchos retratistas simbolistas que compusieron estas obras siguiendo los patrones renacentistas. Pero no fue el único, ya que como él hubo otros que lo convirtieron en habitual: así, en España podemos recordar a Julio Romero de Torres¹¹⁷¹ o Fernando Labrada, mientras que en Cataluña a Miquel Viladrich. No obstante, la influencia renacentista fue más allá de este motivo y se manifestó en otro tipo de fondos y elementos, como inscripciones o gestualidad.

Sin descuidarnos de este referente historicista, la presencia de estos paisajes de fondo podía despertar múltiples lecturas. Hemos visto que podía ser la expresión de emociones o estados de ánimo, o incluso como forma poética de sugerir la personalidad. Pero también podía ser una manifestación melancólica o nostálgica de un creciente sentir nacionalista, o de un deseo de vuelta a los orígenes, a la Arcadia perdida. Cualquiera que fuera la interpretación, se dejaba traslucir siempre la adaptación al medio o no, así como su influencia, lo que al fin y al cabo convertía a todos estos especímenes en hijos de su tiempo.

VII. 2. 1. a Panteísmo y nacionalismo

Hemos mencionado anteriormente el mito del salvaje europeo, a partir de pintores como Gauguin, que huyó de la civilización occidental pretendiendo encontrar en Tahití las raíces puras de la vida. La omnipresencia del paisaje en sus creaciones sólo puede deberse a ese sueño de volver al paraíso perdido, con el que a veces se podía proceder a su identificación, uniéndose a él mediante una postura prácticamente panteísta. El Romanticismo, con su exaltación de la magnificencia de la naturaleza, lo demostró a través del esplendor de la pintura de paisaje: algunos de sus artífices, como Friedrich, no dudaron en fundirse ellos mismos con el objeto de sus desvelos, ocultando su rostro. En el Simbolismo, esto se aprecia en la producción de Halonen, centrada en el

¹¹⁷⁰ BRYANT, B. (1997), *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁷¹ Un artículo que abordaba específicamente este aspecto de su obra es el de DIEGO, E. de, "Cartografiando el mapa de 'Oriente', otra vez", en *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, Córdoba, TF Editores, 2003, pp. 171-184.

paisaje, aunque a nosotros nos interese en concreto su autorretrato de 1893, ya mencionado cuando hablamos de los ojos cerrados: esa mirada, por lo tanto, podría interpretarse como una que surgía del interior y se proyectaba hacia el paisaje que se alzaba detrás de él. De hecho, Halonen escribió que “*to paint nature, is to paint oneself*”¹¹⁷², lo que por otra parte explicaría la práctica ausencia de autorretratos a favor de una temática paisajística. Como Halonen, hubo otros artistas que lo llevaron incluso más lejos, como veremos en el capítulo IX.

Esta idealización de la naturaleza se manifestó igualmente desde un punto de vista menos místico: hablamos del nacionalismo. El Simbolismo fue, precisamente, un movimiento caracterizado por la variedad de planteamientos surgidos en cada país: partiendo de una base común paneuropea, se pretendía crear un arte nacional, entroncando con sentimientos que venían del Romanticismo y lo que particularizaría cada propuesta. Pero junto a este cúmulo de emociones, se vio que el carácter de una persona y, por ende, los rasgos comunes de un pueblo, podían estar motivados por cuestiones fisiológicas, que ligaban al individuo a la tierra que lo vio nacer. De este modo, a pesar del aparente rechazo hacia todo lo que fuera científico o racional, en el fondo los simbolistas también se dejaron influir por las nuevas teorías sobre la importancia de la raza, del país, etc., que subrayaban su importancia a la hora de modelar el carácter. No obstante, si lo hicieron, lo hicieron muy *sui generis*, adaptándolo plástica y emocionalmente a sus intereses.

De la mezcla de estas nociones de geografía, meteorología y nacionalismo, nos encontramos ante las teorías deterministas sobre el medio geográfico de Hippolyte Taine, filósofo francés del siglo XIX que dejó recogidos sus pensamientos en libros como *De la inteligencia* (1870) o *Filosofía del arte* (1882). Como ya comentamos en su momento, influido por Darwin, Taine dijo que el modo de ser de un individuo venía determinado por la raza, la época histórica, y el medio/el ambiente en que uno había nacido; así mismo, las condiciones atmosféricas también resultaban claves a la hora de fijar un carácter. Esta teoría podría ayudarnos a entender obras como *Un mal rayo* de Toorop, el *Retrato de Jan Kasprowicz* (1898) (Muzeum Narodowe, Cracovia) de Wyczółkowski, o *El marino vasco Shanti Andía el Temerario* (c. 1924) (MNCARS, Madrid) de Ramón de Zubiaurre.

¹¹⁷² Cit. en BONSDORFF, A.-M^a von, “The world of Pekka Halonen’s art: harmony between man and nature”, en *Pekka Halonen*, Helsinki, Ateneum Art Museum, 2008, p. 42.

Volviendo al tema del patriotismo, Burke afirmó que en el siglo XIX asistimos a una nacionalización de la naturaleza, convirtiéndose en símbolo de la madre o de la patria¹¹⁷³. Fruto de la interacción entre los sentimientos románticos y las ideas de Taine, fue una nueva concepción de paisaje. Esto fue precisamente lo que impulsó al príncipe Eugenio de Suecia, en torno a 1900, a pintar lo que él llamaba la “*naturaleza nórdica, con su aire puro, sus contornos abruptos, y su colorido fuerte*”¹¹⁷⁴.

En relación al tema del autorretrato, el sentimiento nacionalista del paisaje fue vehiculado de manera excepcional por Jacek Malczewski, quien realizó al respecto una de las mayores contribuciones en este *fin-de-siglo*. Así, supo crear toda una poética en torno a su yo y su sentimiento patriótico polaco, gracias a los paisajes de su país, los diferentes programas alegóricos que desarrolló en ellos, y a los variados roles que él mismo asumía en sus cuadros. En este pintor, el paisaje se manifestó como un componente esencial, e incluso necesario, para poder desplegar el triunfo del nacionalismo.

Entre este sentimiento patriótico y el místico que hemos explicado, a menudo era difícil percibir los matices que los distinguían. El amor a los paisajes natales lo hemos podido ver anteriormente en los pintores escandinavos. Pero también se dio en otras latitudes, como en Suiza con Albert Welti (*Los padres del artista*, 1899, Kunsthau, Zúrich; *Retrato de la familia del artista*, 1903-1904, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana), o en Rusia con Nesterov (*Los filósofos Bulgakov y Florensky*, 1917, The Tretyakov Gallery, Moscú; *Autorretrato*, 1915, The Russian Museum, San Petersburgo), que no pudieron evitar describir su tierra, incluso en obras de este género.

En España, el componente nacionalista se vehiculó a través de los regionalismos de la Generación del 98, a los que ya nos referimos en apartados y capítulos anteriores. De esta manera, autores como Romero de Torres o Corredoira subrayaron la tierra de donde eran oriundos (Andalucía, Galicia), a través de la orografía y de alguna muestra de arquitectura local, que se alzaban tras los personajes retratados. Los vascos fueron proclives al respecto, desde los hermanos Zubiaurre hasta autorretratos concretos, como los de Mauro Ortiz de Urbina (Paradero desconocido) y Elías Salaverrría (*Gu, Nosotros*, c. 1915, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria). Un caso aparte fue el de Zuloaga, ya que se recorrió diferentes rincones de España, desde los de su tierra natal hasta sobre todo los de Castilla.

¹¹⁷³ Cit. en BURKE, P. (2001), *op. cit.*, p. 55.

¹¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 55.

Más allá de este elemento que vinculaba no sólo espiritual o sentimentalmente al individuo con su tierra, las teorías de Taine motivaron la aparición de unos paisajes o espacios que se convirtieron casi en la justificación de la psicología exhibida. Hemos visto hasta ahora el peso de la naturaleza, pero a continuación veremos otras posibilidades.

VII. 2. 1. b Ciudades muertas

El escapismo de muchos simbolistas les condujo a las afueras de las ciudades modernas, a la naturaleza. Pero igualmente hubo otros que no renegaron completamente de estos centros de población, regresando allá pero a través del pasado. La excusa perfecta se dio a través del mito finisecular de las ciudades muertas, como muy bien explica Hinterhäuser¹¹⁷⁵, y que se dio tanto en la literatura como en la pintura o la fotografía. Por lo tanto, acostumbraban a ser ciudades cargadas de historia que, a finales del siglo XIX, parecían haberse quedado estancadas en su gloria de antaño.

El tratamiento solía ser similar al de los fondos paisajísticos que acabamos de ver, esto es, bajo las coordenadas del Renacimiento y de los primitivos flamencos. El inusitado protagonismo otorgado hacía que esta arquitectura eterna, pretendida proyección psíquica del retratado, en ocasiones casi acabara devorando a este último, esto es, a su presencia física. Como en los paisajes, y para remarcar ese mundo personal e íntimo, las poblaciones plasmadas solían estar inhabitadas, salvo por el modelo (¿ciudades fantasma, que tal vez nunca existieron?): en realidad, lo que menos se pretendía era ofrecer una visión fidedigna u objetiva de la ciudad, sino que se buscaba mostrar *su* ciudad, de acuerdo con el afán individualista finisecular: la ciudad proyectada acababa siendo deseada y, por tanto, poseída.

Este inmovilismo o atemporalidad estaba presente en ciudades europeas como Brujas (*Retrato de Georges Rodenbach* de Lévy-Dhurmer)¹¹⁷⁶ o Berna (*La dama de las perlas*, también conocido como *La dama suiza* o *Mujer de Berna*, c. 1926, MNAC, Barcelona, de Fernando Álvarez de Sotomayor). Aunque las que más cautivaron fueron las italianas, como las míticas Florencia (*Émile Bernard* de Sérusier, o un *Autorretrato*,

¹¹⁷⁵ Vid. el “Capítulo 2: Ciudades muertas” de HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980 (1927), pp. 41-66.

¹¹⁷⁶ Incluso una pintura como *Homenaje a los creadores del puerto de Brujas* (1910) (Groeningemuseum, Brujas) de Charles Rousseau, a pesar de celebrar su modernidad, opta por hacerlo mediante una idealización de la ciudad medieval, con elementos alegóricos más propios de los primitivos flamencos cuando ejecutaban retablos que de los procedimientos de la pintura de su tiempo. Vid. HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, pp. 270-271.

1903, Paradero desconocido, de Ferenzona) o Venecia (el ya mencionado de *Anna Cossmann ante el Ca'd'Oro* de Karl von Pidoll), pero también no tan conocidas pero sí pintorescas como Anticoli Corrado (*Autorretrato con la mujer del artista*, 1900, Muzeum Mazowieckie, Płock, de Edward Okuń).

En España también hubo retratos con sus villas históricas. Como ya mencionamos en párrafos anteriores sobre paisaje y nacionalismo, Zuloaga fue quizás el principal maestro en este terreno, buscando la identificación de su modelo con el fondo, al que se hallaba irremediamente unido; Echevarría y Gutiérrez Solana también lo hicieron, cuando plasmaron alguna personalidad eminente. De este modo, tanto o más protagonismo que los retratados, lo adquirirían poblaciones ancestrales como Toledo, Ávila, Salamanca o Sepúlveda. Otros se centraron en su población natal, como Javier Cortés en Burgos en su cuadro con autorretrato *Ex voto (Sacra conversación)* (1911) (Diputación Provincial, Burgos), o Corredoira en Lugo (*Retrato de Antonio de Ron Pardo*, 1928, Colección particular).

En Cataluña encontramos la figura de Viladrich, que actúa de puente entre los regionalismos españoles y los modos de hacer simbolistas catalanes. Así, en sus retratos siempre dio importancia al paisaje de fondo, según influencia renacentista y flamenca, aunque ahora nos interesa centrarnos en los últimos que hizo en su vida, en especial sus autorretratos, realizados desde Argentina en el exilio. Una orografía yerma, pintada en unos tonos azulados excesivos –reinterpretación simbolista de la perspectiva aérea de Leonardo-, evocan nostálgicamente los de su país de origen, quizás tierras castellanas... o quizás Fraga, donde decidió asentarse durante un período importante de la vida: en este sentido, el *Retrato de Jorge Viladrich* (1946) (Colección herederos del artista), uno de sus hijos, presenta las mismas características y puede servirnos de pista, ya que en el fondo se advierten las ruinas de “Urganda la desconocida”¹¹⁷⁷, como así llamó a su casa-taller.

Junto a estas villas que realmente existieron, en otros casos se atisbaba la presencia de una ciudad soñada, construida en la imaginación del pintor, como en el *Autorretrato* (1924) (Colección particular) de Antonio Juez, o en el *Retrato de Antonio de Hoyos y Vinent* (c. 1918) (Paradero desconocido) de Enrique Ochoa; ciudades que, no obstante, no se apartaban del modelo anteriormente descrito. En menor grado,

¹¹⁷⁷ Se trata del llamado castillo de Fraga, aunque en realidad eran los restos de una antigua iglesia. Para más información, *vid.* LOMBA, C., “Metamorfosis de la mirada”, en LOMBA, C.-TUDELILLA, C. (dirs.), *Viladrich. Primitivo y perdurable–Primitiu i perdurable*, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2007, p. 131 y ss.

gustaron ciudades exóticas, aunque las hubo presentes, como el Estambul escenográfico de Lévy-Dhurmer para *Pierre Loti*, ya mencionado.

En resumen, esta atracción se debatía de un modo ambivalente entre dos polos: si por un lado se debía fundamentalmente a esa añoranza por los tiempos pasados –que en teoría siempre fueron mejores-, en cambio, por el otro –y sin entrar en contradicción con lo anterior-, representaban la idea de la decadencia de los nuevos tiempos, ciudades enfermas que no habían sabido adaptarse y cuyos síntomas anunciaban su destrucción e incluso desaparición, esto es: ciudades muertas. Así, por ejemplo, el pintor belga Khnopff había visitado Brujas de pequeño, pero no quiso posteriormente volver a ella, para que las transformaciones que habría traído la modernidad no enturbiaran esa visión mítica que tenía de la villa. Ello le llevó a lamentarse de que “*Je ne verrai jamais les Memling de Bruges*”¹¹⁷⁸. El caso es que estos artistas buscaron su identificación con las ruinas¹¹⁷⁹ y decadencia generadas. Las metáforas psicológicas podían ser recurrentes y, de ahí, su identificación con estas ciudades.

Una situación intermedia entre estas ciudades muertas y la ciudad moderna lo ofrece la figura de Eugène Jansson, quien consiguió darle la vuelta a la idea habitual que tenían estos artistas de la metrópolis contemporánea como un lugar de horror y fealdad. En este sentido, para hacerla suya el pintor sueco gustó de desplazarse a sus zonas limítrofes, en aquellos puntos donde la ciudad desaparecía y perdía su identidad, lo que le permitía transformarla e idealizarla más fácilmente. Así, por ejemplo, para el espectador no avezado que contempla por primera vez *Yo. Autorretrato* (1901) (Thielska Galleriet, Estocolmo) de Jansson, el fondo le puede parecer un arabesco decorativo, o un mar serpenteado por las luces de la costa. En realidad, se trataba de Riddarfjärden, zona de Estocolmo recurrente en su producción paisajística de aquellos años¹¹⁸⁰. De este modo, a partir del azul del mar y las luces, Jansson creaba una sinfonía cromática, más propia del alma que de una gran ciudad: de hecho, si uno observa estos paisajes urbanos, los despojaba de su elemento más característico, las multitudes, para convertirlos en reverberación irreal de las ciudades muertas, más propios de un sueño. Curiosamente, este autorretrato se pintó casi paralelamente al que el holandés Carel de Nerée tot Babberich hizo de su amigo, el escritor *Henri van Booven como un joven*

¹¹⁷⁸ Cit. en CARRETTE, F., *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁷⁹ Sobre el tema de las ruinas, en el cuadro *Antonio Machado y su musa* (c. 1915) (anteriormente en la Colección Banco Santander), Leandro Oroz consiguió aunarlo a través de la naturaleza y de la figura femenina, convertidas en las principales fuentes de inspiración para el artista/poeta.

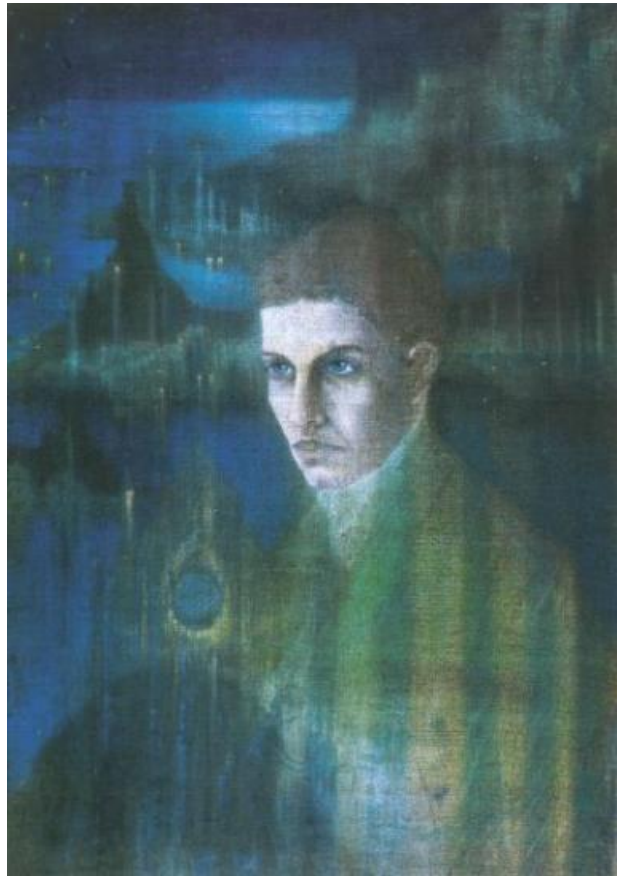
¹¹⁸⁰ Vid. *Lumières du Nord...*, *op. cit.*, p. 160.

sacerdote (1900-1901) (Colección particular), y con el que mantiene paralelismos: entonaciones celestiales, donde ciudad y retratado se desdibujaban y acababan fundiéndose en la oscuridad de la noche¹¹⁸¹.

Al final, poco importaba si se trataba de poblaciones moribundas que realmente existían, ciudades modernas que no paraban de crecer, o recreaciones fantasiosas, porque al final todo acababa siendo una visión personalísima de estos artistas, una proyección de su subjetividad, que sólo pretendía volver a los orígenes...

o tal vez, soñarlas de nuevo: es así lo que pretendió un especialista en esta modalidad de retratos como

LévyDhurmer, en su cuadro *Mi madre, una tarde, vio la ciudad de Ys* (Musée des Beaux-Arts, Brest) (1898), donde el elemento humano desaparecía y la ciudad legendaria prácticamente quedaba engullida entre el cielo y el mar¹¹⁸².



Carrel de Nerée tot BABBERICH, *Henri van Booven como un joven sacerdote*, 1900-1901
Colección particular

VII. 2. 2 De puertas adentro

La representación de un mundo ideal o añorado no necesariamente había de cruzar la puerta. Como ya indicamos en el capítulo V, hubo literaturas como la belga que se inclinaron a tratar el tema del interior, en esa analogía entre los espacios mentales y estancias cerradas: por ejemplo, en *El Reino del Silencio* (1891) de Georges Rodenbach o en *Invernaderos cálidos* (1889) de Maurice Maeterlinck.

¹¹⁸¹ *Symbolisme in Nederland 1890-1935. In het diepst van mijn gedachten...*, Zwolle-Assen, Waanders Uitgevers-Drents Museum, 2004, p. 46, n° cat. 44: en este catálogo se indica que se trata de un autorretrato del artista y, entre paréntesis, una efigie de este poeta, amigo del pintor.

¹¹⁸² Para este pastel, su autor se inspiró en el libro *La leyenda de la muerte* (1893), del escritor folclorista Anatole Le Braz. Otra ciudad mítica e imaginaria fue Perla, en la novela *La otra parte* de Kubin, cuyas connotaciones más evidentes con el inconsciente ya han sido puestas de relieve en el capítulo IV de esta tesis.

Estos interiores fueron susceptibles de nuevos tratamientos: la puesta en escena cobró importancia, y el artista intentó adecuarla, según el carácter del retratado, o al suyo propio¹¹⁸³. En este sentido, se tuvo en cuenta detalles como el encuadre, el plano, o el uso predeterminado de objetos cargados de significación. Precisamente, según esto, básicamente cabría observar dos posibilidades: el *horror vacui* o el vacío.

Frente al gusto habitual de la época por recargarlo todo, nos encontramos que a la hora de situar a sus modelos en un interior, bastantes artistas simbolistas lo hacían pensando con el objetivo de que se adaptara al alma de la persona captada, pero sin traicionar su especial sensibilidad. De esta manera, quisieron concentrar el peso en su modelo, rodeado a lo sumo de algún objeto significativo, pero no numerosos. A pesar de estas limitaciones, supieron cómo sacarle provecho a elementos definitorios de estos espacios arquitectónicos, como ventanas y puertas (que comunicaban el interior con el exterior); cortinas, que podían aludir a una parte íntima y secreta del hogar, oculta para la mayoría, quizás una metáfora del inconsciente; e igualmente el papel de las paredes, cuyos motivos decorativos podían dar mucho juego, tal vez conectados con los pensamientos (y sobre el que volveremos en el último apartado). Khnopff fue un auténtico maestro en saber explotar estos paralelismos, como se puede comprobar en su galería de retratos infantiles y femeninos, comenzando con el de su hermana *Marguerite Khnopff*. En su tierra natal, Bélgica, Théo van Rysselberghe lo siguió en obras como el *Retrato de Maguerite van Mons* (1886) (Museum voor Schone Kunsten, Gante). Pero dicha intencionalidad se puede palpar en retratos de otras latitudes, como el titulado *El hombre que sale* (1892) (The Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio), del británico William Rothenstein, en realidad imagen del pintor Charles Conder; y también desde la fotografía, como el de *Hugo Erfurth* (Istituto Nazionale per la Grafica, Roma) por Gustavo Bonaventura.

Como podemos ver a partir de este último ejemplo, el espacio circundante era importante, en el que el tratamiento del vacío como sinónimo de la soledad del alma moderna fue un recurso corriente. Así, a veces gustaba entre estos artistas de dejar un primer plano totalmente desocupado que conducía nuestra mirada al fondo, donde se agazapaba la figura. En otras ocasiones, los encuadres la desplazaban a un lado, liberando espacios laterales, encuadres asimétricos practicados como consecuencia de las instantáneas fotográficas y de las composiciones de las estampas japonesas, y que

¹¹⁸³ Uno de los primeros artistas que se percataron de la importancia de esto fue Holbein. Vid. FRANCASTEL, P. y G., *op. cit.*, p. 122.

permitían cargar de sugerencias estos interiores. Las paredes desnudas también servían para centrar toda la fuerza en la persona representada. El vacío de la habitación, que llamaba la atención por lo inusual en la época, podía trazar, pues, un paralelismo con la soledad de la vida contemporánea, o si no, participar de la abstracción del retratado a partir del silencio intuido. Así podemos verlo, por ejemplo, en el melancólico retrato fotográfico de *Frank Mannheimer, pianista* (1921) (The Dayton Art Institute) de Reece, también conocido, precisamente, como *Interior*.

Lily Litvak ha señalado algunas de estas características que acabamos de describir. Así mismo, asociaba principalmente estos interiores a la figura femenina antes que a la masculina, quizá reforzado por la domesticidad y la restricción de movimientos de la mujer de la época, en relación a la teoría de las esferas¹¹⁸⁴. De hecho, son numerosos los retratos que captan a mujeres solitarias en espacios igualmente desnudos, como en la producción de Dewing, o en obras concretas, como en la efigie de *Tulla Larsen* (Colección particular) de Arne Kavli, *Helena de Kay* de Homer, o su tocaya, *Hélène* (1901) (University of Michigan, Museum of Art) de Frederick Carl Frieseke.

Con todo, en algunas ocasiones, la melancolía inherente a la mayoría de estas imágenes daba paso a algunos retratos en que los objetos parecían tener vida propia. Incluso desde el nivel básico de ornamentación, las cosas parecían tener alma propia, como ya expresara Mellery. Así lo podemos ver desde el retrato de *Chopin* (1892) (The Maas Gallery, Londres) que dibujara Beardsley, hasta el tapiz de fondo que aparece en el cuadro que Chase hizo de su alumna *Dora Wheeler*, pasando por el retrato del músico *Peter Benoit* (1883) (Museum voor Schone Kunsten, Amberes) de Jan van Beeres Jr. En un nivel más intrigante si cabe, estaría el juego de sombras, reflejos y espejos, presente en el retrato de *Octave Mauss* por Rysselberghe; los hechos a base de claroscuros y humo de *Arthur Thorald Esquire*, también llamado *Luz de lámpara* (1886) (Benalla Art Gallery), de Bernard L. Hall, o el de luces dramáticas de *Mrs. Patrick Campbell como Paula Tanqueray* (1894) (Colección particular) de Solomon J. Solomon. Probablemente, los más llamativos en su exuberancia sean el deslumbrante japonizante del escritor *Abel Acácio Botelho* (1889) (Museo Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa) de António Ramalho; pero sobre todo la delirante ambientación que Julio Ruelas concibió para el *Retrato de José Luján*, en la que el salón donde se halla

¹¹⁸⁴ LITVAK, L. (2004), *op. cit.*, pp. 58-77: en este sugestivo artículo se desarrollan estos y otros aspectos claves del Simbolismo, aunque no enfocados de cara al retrato. *Vid.* también CLAIR, J. (1995b), *op. cit.*, pp. 130-131.

sentado parece adquirir vida, a partir de los ramajes de la decoración del tapiz de fondo, hasta el punto de querer salir del cuadro, como si una pesadilla quisiera hacerse real.

Para diferenciarse y poder escapar del concepto de típico interior burgués de la época, se buscó un referente finisecular irrefutable, y éste no podía ser otro que *A contrapelo* de Huysmans, escritor justamente captado en su hogar por Dornac y Raffaelli, que nos lo muestran en un espacio no tan recargado como el que imaginó para su personaje Des Esseintes, pero no por ello menos inquietante. Era inevitable que este libro se convirtiese en el modelo a seguir, ya que prácticamente toda la acción acontecía en un espacio cerrado, recreado por el mismo duque, a base de su particular gusto elitista, artificioso y deformado por los recuerdos y sueños. Para ello, se rodeó de objetos singulares que tenían un especial significado para él, de modo que materializaran sus pensamientos, su mundo interior.

Algunas de las imágenes anteriores pudieron haberse inspirado en parte en este libro, algo más fácil de confirmar en el retrato que el pintor Charles Maurin hizo de *Jean Richepin*: ataviado con un elegante batín rojo, el escritor aparecía ensimismado en su mundo, con la mirada absorta en su rincón de trabajo /inspiración, reforzado por un punto de vista retirado, que nos permitía valorar su entorno. Se sabe que este escritor compartía con Huysmans su desdén por la ciudad moderna y el gusto por lo artificioso, como expresó en su poema en prosa *Sinfonía en gris*, que publicó en *Gil Blas* en 1882, donde decía identificarse con “*those crazy modernists enchanted by the strange charm of the leafless trees, formless buildings, blurred horizons, colourless firmament and lifeless nature, mute and sunken in the somnolence of an old valetudinarian woman*”¹¹⁸⁵. Si *A contrapelo* se publicó en 1884 y la declaración anterior era incluso anterior, no ha de extrañarnos que Maurin tuviera muy en mente los gustos de entonces de Richepin para caracterizarlo de este modo.

VII. 2. 2. a Los talleres de los artistas

Respecto a los espacios propios de los artistas, evidentemente el más importante era su taller/hogar, que muchos cuidaron y pasó a ser su particular refugio frente al mundo. Así, no hacía falta ir más allá de las cuatro paredes y prefirieron ser como ermitaños, dando la espalda a la realidad, y encerrarse literalmente allí dentro. Si ya durante todo el siglo XIX el estudio del artista había ido cobrando una importancia

¹¹⁸⁵ Cit. en CANNON, J., *The Paris Zone. A Cultural History, 1840-1944*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 61: aquí se recoge esta cita así como las preferencias compartidas por Huysmans y Richepin.

creciente, como herramienta de promoción así como reflejo del *status* alcanzando, a finales de la centuria advertimos que, aparte de esta finalidad propagandística, de riqueza y expresión de gusto, hubo muchos, en especial los ligados con el Simbolismo, que pretendieron convertirlos en una trasposición de su particular universo.

Frente a los habituales estudios *tapissier* decimonónicos, ejemplificados en España con el ejemplo de Fortuny, al final se produjo una diversificación y cada uno adquirió personalidad propia, reflejo de las individualidades de sus dueños, quienes en muchas ocasiones se involucraron activamente en su construcción. Así, pintores como Khnopff, Moreau, Stuck, Néstor, Rusiñol o José María Rodríguez-Acosta transformaron sus residencias en obras de arte vivas, únicas e intransferibles¹¹⁸⁶. El culto al yo inherente al Simbolismo motivó que muchos de estos edificios acabaran siendo consagrados a su ego, auténticos santuarios narcisistas que giraban en torno a su obra y figura, y donde sus amos se movían como auténticos demiurgos. Así, en el centro del edificio mandado construir por Khnopff, en su suelo hizo inscribir un círculo dorado, donde se detenía siempre antes de trabajar para recibir la inspiración¹¹⁸⁷.

Con todo, parece que no fue habitual autorrepresentarse en ellos, como podemos ver en los artistas anteriormente mencionados. Khnopff se dejó fotografiar en alguna ocasión, como en la imagen en que posa de perfil frente al altar dedicado a sí mismo (Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Bruselas). Fue Stuck el más interesante al respecto con dos autorrepresentaciones: el ya comentado *Autorretrato ante el caballete* y el pintado en 1906 para los Uffizi, son creaciones completamente dependientes de su residencia.

“*The Villa Stuck has long been regarded as the culmination of the artistic aspirations of Franz von Stuck, and their most perfect expression*”, reconoce Birnie Danzker¹¹⁸⁸. Construida bajo su supervisión en Múnich entre 1897 y 1898, esta villa consiguió el objetivo de ser la obra de arte total soñada por su compatriota Wagner –no faltaba siquiera una sala de música que, además, constituía el punto más espectacular de todo el conjunto-, y así fue reconocida en 1909 por el escritor alemán Fritz von Ostini:

¹¹⁸⁶ Con motivo de la exposición que tuvo lugar en uno de estos talleres, el Museum Villa Stuck, se editó un cuidado catálogo que incidía en este tema, especialmente en la época simbolista. Vid. BRANDLHUBER, M. T.-BUHRS, M. (eds.), *In the temple of the self. The artist's residence as a total work of art*, Múnich-Ostfildern, Villa Stuck-Hatje Cantz, 2013.

¹¹⁸⁷ HOWE, J. W., “Between angels and animality. Religious themes in the art of Fernand Khnopff”, en *Fernand Khnopff*, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004, p. 30.

¹¹⁸⁸ BIRNIE DANZKER, J.-A., “Villa Stuck: Artwork of the future”, en BIRNIE DANZKER, J.-A. (ed.), *Franz von Stuck*, Seattle, Frye Art Museum, 2013, p. 75.

“The house is the man! Provided, of course, that the man built his house himself, rather than just commissioning it from a builder like a skirt from a dressmaker. When an artist builds a home for himself, it tends to reflect his true nature much more clearly than an individual work... firmly enclosed and cohesive, strong, clear and straightforward like his entire personality –such is his home. Square and defiant and self-assured, unlike the other surrounding buildings, exuding an air of antiquity and yet modern, monumental, indeed magnificent, yet eschewing the theatrical –such is the house, such is the man, such is the painter!... This house is the man!”¹¹⁸⁹.

Plagada de referencias a su *corpus* pictórico y escultórico, la vivienda-taller pretendía englobar su visión personal del mundo clásico, entre la búsqueda de las raíces más primitivas de la Antigüedad y la influencia de Nietzsche; así como cierta espiritualidad pagana e incluso cosmológica, a favor finalmente de su persona. En las fotografías de época que plasman los interiores, observamos diferentes autorretratos repartidos por doquier, algunos de ellos concebidos expresamente para su ubicación. El *Autorretrato ante el caballete* fue ejecutado en el espacio llamado “Antiguo taller”, reconocible por la decoración de la parte posterior, mientras que el otro aparecía pintado dentro de un medallón y rodeado de una decoración clasicista, acorde plenamente con el estilo ideado por Stuck para su villa¹¹⁹⁰.

Aparte de estas visiones más personales, la insinuación de encontrarnos ante un taller de artista venía sugerida por la presencia de telas, bastidores o caballetes, aunque con la pretensión de disponerlo todo de un modo laberíntico, incluso misterioso. Sorolla (1904) (Museo Sorolla, Madrid)¹¹⁹¹ o József Rippl-Rónai (1897) (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest) optaron por presentarse así. Hubo otros que, frente a esa monotonía, quisieron añadirle sus objetos de trabajo y algunas de sus obras, como en los autorretratos similares que se pintaron Mancini entre 1875-1878, y Bordalo Pinheiro en 1884 (*En mi taller*, Museu Grão Vasco, Viseu), mediante un expresivo formato apaisado y con el juego de espejos. A veces, algunos de estos objetos (casi) poseían vida

¹¹⁸⁹ Cit. en BRANDLHUBER, M. T., “Franz von Stuck. Villa Stuck, Munich”, en BRANDLHUBER, M. T.-BUHRS, M. (eds.), *In the temple of the self. The artist’s residence as a total work of art*, München-Ostfildern, Villa Stuck-Hatje Cantz, 2013, p. 182.

¹¹⁹⁰ Pintado poco después de haber sido ennoblecido, en realidad Stuck se representó con los símbolos del escudo que se había autodiseñado. Evidentemente, estos centauros y medallón no entraban en contradicción con la decoración de su taller, y de ahí que una copia a partir de este autorretrato (obra de Paul Stollreither) se haya emplazada en un lugar destacado.

¹¹⁹¹ Los autorretratos de Teodoro Andreu (c. 1907) (Colección particular) y Ricardo Baroja (1910) (Museo de Bellas Artes, Córdoba) recuerdan las soluciones utilizadas aquí por Sorolla, ya fuera por su horizontalidad, ya fuera por cómo se muestra el taller desde el fondo.

propia. En este sentido, destaca la ambigüedad de los vaciados y esculturas propiamente dichas, como sucede en el *Retrato de Max Leu* (1898) (Kunstmuseum Soleura) de Cuno Amiet, en el *Autorretrato con Konstantym Laszczką* (c. 1901) (Muzem Narodowe, Cracovia), de Wyczółkowski, o en *El pintor en su estudio* (1907) (Art Gallery of Hamilton, Ontario) de Walter Sickert; por no hablar de esos roces con lo fantástico en las visiones de los estudios de Ensor y Gutiérrez Solana, a partir de artefactos como máscaras, maniquís o esqueletos (y sobre los que volveremos a hablar en el último capítulo).

Los estudios-viviendas de los artistas bohemios fueron de los más reproducidos en estos (auto) retratos, como demostración del hábitat adaptado a sus personalidades, a la vez que las moldeaba, según los principios deterministas de Taine, y que tan bien vimos en el cuadro de Jules Blin. Así, podían aparecer desordenados (*Bohemia, Retrato del artista noruego C. A. Dørnberger*, 1888, Ateneumin taidemuseo, Helsinki, de Gallen-Kallela), además de desangelados, como los que pintó Rusiñol de su compañero Canudas, o el de Satie titulado *Un bohemio* (1891) (Arxiu Joan Maragall, Barcelona). En otras ocasiones, como en Spilliaert, se convertían en lugares inquietantes donde pasearse sin salida, encerrados a causa de una enfermedad. Ese tono de pesadilla lo logró su autor a base de la tinta china, la intensificación de las sombras, y la presencia tétrica de espejos y otros objetos simbólicos.

Si éste era el mundo de los bohemios, los *dandies* gustaron de representarse fuera de su lugar de trabajo, en un ambiente palaciego o sofisticado, como Beardsley en el autorretrato de 1894 en un lecho impresionante, o el muy similar en espíritu de Néstor, en una carroza de cuento de hadas también neorrocó¹¹⁹². No obstante, como podemos apreciar en estas imágenes los dos artistas se nos mostraban indolentes y casi desapercibidos, más preocupados en seguir yaciendo en la cama o viajando que a dejar constancia gráfica de ello. En otros casos, sin embargo, y sobre todo cuando no tenían que autorrepresentarse, gustaron de posar contra un fondo lo más neutro posible, para que así brillara más su figura en la composición. Esto lo podemos ver en especial en el mundo anglosajón, por ejemplo, en los realizados por William Nicholson, Theodore Roussel, Sidney Starr, así como en algunos de Blanche y William Orpen.

¹¹⁹² Esta ilustración apareció en la contraportada del catálogo de la exposición ya mencionada en la casa Lisárraga de Madrid en 1914, para posteriormente aparecer como la portada de *Las rosas de Hércules* (1922), libro de poemas de su amigo Tomás Morales.

Para acabar en relación a los espacios de los artistas, nos gustaría hacerlo con la fotografía que Coburn hizo de su amigo *Day en su cuarto oscuro de Londres (25 Mortimer Street)*: a pesar de ser un *dandy*, en esta imagen el pictorialista ha preferido ser captado con la bata de trabajo en su cuarto oscuro, concebido como si fuera el laboratorio de un alquimista medieval. La asociación del artista con la magia, la superioridad creativa y el misterio –atención al punto de vista, concebido como si lo estuviéramos espiando a través del ojo de una cerradura- se podía conseguir también, pues, a partir de un tratamiento específico del espacio circundante. Sin embargo, la ubicación de estos retratados en un lugar determinado para hablarnos de su alma no siempre fue necesario, e incluso se podía llegar a obviar.

VII. 2. 3 Fuera del mundo

No obstante, tanto si fuera un espacio exterior como uno interior, la radicalidad más extrema era la ausencia de su representación. En algunos casos, la búsqueda de la verdad llevaba a los pintores no a esos paisajes desolados o a esas cámaras vacías, sino directamente a la abstracción. No eran los fondos neutros de los retratos antiguos, sino que esta abstracción venía a ser una negación nihilista de la temporalidad del mundo en el que se vivía: había una intencionalidad.

Un caso interesante es el de Redon. Anteriormente nos hemos referido a sus *Ojos cerrados* por partida doble, tanto por la iconografía de la cabeza cortada como la referente a la mirada interior. Para reforzar el mensaje de ambos motivos, un elemento esencial que recibió igualmente un tratamiento muy cuidado en este óleo fue el del espacio: la figura se emplazaba en el vacío, en una especie de paisaje mental o etéreo, reforzado por el celeste del fondo, mientras que en la parte inferior una franja de tonos blanquecinos se anteponía a nuestro campo de visión. Si hacemos un repaso a los autorretratos que realizó en vida, observamos que Redon no le dio en general tanta importancia como otros pintores o respecto a otros ámbitos de su producción: a lo sumo, optó por una visión reconcentrada e intimista, subrayada por unos fondos neutros. Sin embargo, tanto en su primer autorretrato (1867) (Musée d'Orsay, París) como en el último que se hizo al óleo (c. 1910) (Colección particular) compartían un rasgo común, y es que en su parte inferior se observaba una banda muy similar a la pintada en su obra maestra –ejecutada justo en medio de estas dos autorrepresentaciones, en 1890-. Si bien a primera vista pudiera pensarse en que se trataba de un par de obras inacabadas o tal vez un guiño a los alféizares habituales en la pintura flamenca o renacentista, más

probable parece que Redon nos estuviera hablando de su particular universo y del que él formaba parte; de este modo, esa franja abstracta pasaba a ser la materialización de su mundo interior, convertido a su vez en una especie de barrera ante el espectador y él¹¹⁹³.

Además del particular ejemplo de Redon, había diferentes formas de abordar esos espacios abstractos. Y una de ellas fue mediante el uso del color¹¹⁹⁴. Intensos o pálidos, el uso no realista de los colores devenía en sinestesias emocionales, para destacar a menudo la personalidad de su modelo, un estado de ánimo, o incluso alguna otra característica, como la vinculación al movimiento simbolista: al respecto, el azul se vio como el favorito, especialmente entre los artistas finiseculares más místicos¹¹⁹⁵. Además de los azulados, el rojo, el amarillo y el anaranjado fueron de los más empleados.

Precisamente, éstas eran las tonalidades favoritas de Des Esseintes. De ellos decía lo siguiente en su *A contrapelo*:

“[...] le parecía cierto que los ojos de aquél que sueña con el ideal, que busca el placer de la ilusión y reclama las velas para navegar con su fantasía a la caída de la tarde, se sienten acariciados por el azul y sus derivados, tales como el malva, el lila, el gris perla, con tal de que permanezcan suaves y no sobrepasen el límite a partir del cual se despersonalizan y se transforman en violetas puros y en grises perfectos.

Por el contrario, las personas impulsivas, las pletóricas, las robustas, que menosprecian las fórmulas y lo episódico y se lanzan de pronto perdiendo la cabeza, se entusiasman, en su mayoría, con el brillo vivo de los tonos amarillos y rojos, con el estrépito de los bermellones y de los cromos que ciegan y embriagan sus ojos.

Por último, los ojos de las personas debilitadas y de temperamento nervioso, cuyo apetito sensual busca manjares sazonados en salmuera o ahumados, los ojos de los hiperexcitados y demacrados, prefieren casi todos ese color irritante y enfermizo, de esplendores ficticios y de fiebres amargas: el anaranjado”¹¹⁹⁶.

¹¹⁹³ Esta sugerente interpretación se ofrece en RAPETTI, R. (dir.), *Odilon Redon. Prince du Rêve 1840-1916*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011, p. 102, nº cat. 10.

¹¹⁹⁴ Existe una tesis específica sobre este tema, sobre el significado e interpretación de los colores en el Simbolismo: BONSDORFF, A.-M^a von, *Colour Ascetism and Synthetist Colour. Colour Concepts in Turn-of-the-20th-Century Finnish and European Art*, Helsinki, University of Helsinki, 2012 (tesis doctoral inédita).

¹¹⁹⁵ Por ejemplo, el pintor academicista León Bonnat le criticó a Alphons Osbert que se hubiera pasado “*con armas y petate, al azul*”, es decir, al movimiento simbolista. Vid. JUMEAU-LAFOND, J.-D. (2000), *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁹⁶ HUYSMANS, J.-K., *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2000 (1884), pp. 134-135: las “no cursivas” son nuestras.

Es característico de la producción de Gauguin –y entre ellos, los autorretratos- la intención simbólica de los colores, perceptible así mismo en otros pintores como Toorop. Así, de la influencia del azul, podemos recordar especialistas en realizar retratos en estas tonalidades como Delville (*Retrato en azul de Madame Delville*, 1893, Colección particular) o Burne-Jones (*Maria Zambaco*, 1870, Clemens-Sels-Museum, Neuss), atraídos por sus connotaciones espirituales, de manera que tanto el fondo como la figura se impregnaban de las variedades de este color, imbuidos de una irrealidad celestial. Otras buenas muestras son el *Retrato probable de Fénéon* por Forain, ya mencionado; el de *Modesto Sánchez Ortiz* (1897) (Museu del Cau Ferrat, Sitges) de Rusiñol¹¹⁹⁷; el de *Margit Piátsek* (1892) (Colección particular) de Rippl-Rónai; el de *Marguerite Moreno (Otoño)* (1898) (Colección particular) de Lévy-Dhurmer; o el de *Lady Alastair Graham* (1925) (Colección particular) de Philip de László. Por estos mismos motivos, hallamos autorretratos con fondos intensos como el zafiro, como el precisamente titulado así, *Autorretrato en azul zafiro* (1894) (Muzeum Narodowe, Varsovia) de Wyspiański; el de Picasso -ya mencionado en el capítulo dedicado a la fotografía-; o el de Gerstl (1904-1905) (Leopold Museum, Viena); o más evanescentes, como el de Émile Bernard (1897) (Van Gogh Museum, Ámsterdam) o el de Sager-Nelson (1895) (Nationalmuseum, Estocolmo).

Respecto a los otros colores, no hallamos tantos ejemplos, pero podemos mencionar unos cuantos. Así, del rojo podemos recordar el intenso del violinista *Jan Kubelík* (1903) (Colección particular) de László, o sobre todo, el *Inferno* (1903) (Munch-museet, Oslo), autorretrato de Munch, quien se valió de estas tonalidades para evocar un hipotético inframundo, opuesto a los tonos celestiales que sugerían el azul.

Algo más habituales fueron las variaciones del anaranjado y del amarillo. Así, lo podemos apreciar en *La escala amarilla* (c. 1907) (Museum of Fine Arts, Houston), autorretrato de Kupka donde juega con los matices de este color a partir de su figura. Sin embargo, la presencia de este color sugería en ocasiones una personalidad sobresaliente, como la de los empresarios *Manuel Dalmau* (c. 1915-1919) (MNAC, Barcelona) de Clapès, o la de *Ernest Thiel* de Jansson, ya mencionado; tal vez genial, a veces rayana con la locura, visible en la efigie que Rusiñol plasmó de *Carles Mani* o, ya

¹¹⁹⁷ Perteneciente a la colección del Cau Ferrat, es sintomático que ese azul de fondo sea el mismo que impregna las paredes de su templo-taller. De hecho, este retrato, que siempre mantuvo en su colección particular, era el favorito de Rusiñol: “[...] *l’harmonia del blau del fondo ab l’ocra gris del retrato fa que siga el retrato qu’he fet que n’estic més content*”. Cit. en LAPLANA, J. de C.- PALAU-RIBES, M., *op. cit.*, vol. I: “La vida”, p. 68.

directamente, en los diversos autorretratos que van Gogh se hizo en vida. Recordemos que “el libro amarillo” que Lord Henry regaló a Dorian Gray y con el que iniciaba su descenso a los infiernos de la perversión era el *A contrapelo* de Huysmans; mientras que una de las publicaciones decadentes por antonomasia era de este color, *The Yellow Book*. Hechas estas consideraciones, el libro que sostenía en sus manos Kupka y por extensión el resto de la pintura se cargaban de connotaciones finiseculares...

Como ya advertíamos en la imagen de Dalmau por Clapès, en ocasiones el amarillo adquiriría unos fulgores que lo hacían brillar aún más, confundiendo con el dorado. Esta ambigüedad es perceptible en el friso que recorre un autorretrato de Leighton (1880) (Galleria degli Uffizi, Florencia), cuyo mármol, más que blanco, parece áureo. Igualmente, en otros autorretratos, como el de Harald Sohlberg (1895 (Colección particular); o retratos, como el inacabado que Watts hizo de Henry Taylor; el de *Petrus Mañach* (1901) (National Gallery of Art, Washington) de Picasso; el de *Heinrich Vogeler* de Zwintscher; el del niño *Stefan Polczyński* (1897) (Muzeum Narodowe, Varsovia) de Pankiewicz, mediante una cortina cuyos pliegues simulan los tornasoles del amarillo¹¹⁹⁸; o el ya referido de *Thyra Elisabeth* de Thesleff.

Prestigio, misterio, inteligencia, genialidad... pero sobre todo, un aura de espiritualidad. Precisamente, este último significado fue el más buscado, en tanto su vinculación con la pintura cristiana, ya fueran iconos o retablos medievales. Debido a estas implicaciones con la religión, esta interpretación será abordada más profundamente en el capítulo IX.

Sin embargo, es posible hallar otras imágenes en las que el dorado se secularizó, desprendiéndose de ese referente sacro original, para simplemente quedarse en su pátina de importancia: pintores alejados del Simbolismo, como Maximino Peña o Gyula Benczúr, recurrieron a él para darle prestigio a su modelo (*Retrato de José de Letamendi*, 1898, Colección particular), o como emblema del poder y riqueza de la monarquía (*La emperatriz Elizabeth de Austria*, 1899, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest)¹¹⁹⁹, respectivamente. En otros retratos, incluso el dorado se utilizó parcialmente para potenciar el reconocimiento al modelo pintado: en el *Retrato de Friedrich von Hausegger* (1899) (Neue Galerie, Graz), su autor Anton Marussig

¹¹⁹⁸ Al no haber podido contemplar todos estos (auto) retratos al natural, a partir de las reproducciones que figuran en los libros o por internet no siempre resulta suficiente para diferenciar si se trata de un amarillo brillante o de un dorado.

¹¹⁹⁹ Un precedente podría ser el *Retrato de Pier Maria Rossi di San Secondo* (c. 1535-1539) (Museo del Prado, Madrid) de Parmigianino, donde el modelo posa contra un cortinaje dorado.

subrayaba la consagración de este crítico musical a partir de la combinación del dorado con el verde de fondo, que nos recuerda a su vez al laurel, que se entrevé en las formas curvilíneas de la parte posterior, formas que sugieren a la vez un arpa.

Para dar por concluido este repaso a los colores, simplemente mencionaremos que el “no-color”, esto es, el negro, también llamó la atención de los simbolistas, a veces confundiendo con el gris, el uso de sombras o difuminados. Frente al uso histórico que se le había dado, es decir, como fondo neutro para resaltar al modelo, ahora se potenció el dramatismo y misterio inherentes, a través de dibujos o grabados, como el *Retrato de Miroslav Kraljević* (1913) (Paradero desconocido), de Ljubo Babić; o en óleos, como el *Retrato de Giovanni Cena* (1909) (Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma), de Felice Carena, de cuyo insondable fondo surgen fulgores inefables.

Esta abstracción figurativa del fondo no sólo podía conseguirse a partir de una base cromática, sino también a través de motivos ornamentales que, como es bien sabido, logró en el Simbolismo más *Art Nouveau* gozar casi de autonomía propia. El arabesco, el *coup de fouet*, llegó a ocupar un lugar destacado en el arte finisecular, puesto que con éste se pretendía transmitir diferentes cosas: desde su papel decorativo de base, hasta sensaciones y emociones, pasando por connotaciones musicales a lo Whistler, o una lectura orgánica o vitalista. La lista de pintores simbolistas que hicieron uso en algún momento de estos motivos decorativos de cara a los retratos resultaría interminable, así como sus motivaciones. De entre esta cantidad, queremos destacar tres autorretratos: *Ante el espejo (Autorretrato con la bata roja)* (1900) (Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo), de Carl Larsson; el de Vsevolod Maksimovich (1913) (National Art Museum of Ukraine, Kíev) y el de Cristiano Cruz (1916) (Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa). Aparte, no podemos dejar de mencionar en un plano más general el *Retrato de Thadée Caroline Jacquet*, de Aman-Jean, que ya nombramos¹²⁰⁰.

Es especialmente remarcable el uso que hicieron del mismo los *nabíes*, como podemos ver en Vuillard, Bonnard o Meijer de Haan, aunque sobre todo Maurice Denis, quien reinterpreto a su manera el texto de *Principios de psicología*, de Herbert

¹²⁰⁰ Otros que recurrieron frecuentemente al uso del arabesco, tanto en retratos como autorretratos, son los siguientes: Jan Toorop, Boris Anisfeld, Leon Wyczółkowski, Émile Bernard, Paul Gauguin, Henri Martin, Witkacy, Juan de Echevarría, Antonio de Gueza, Ellen Thesleff, Akseli Gallen-Kallela, Ernest Biéler o William Blake Richmond.

Spencer¹²⁰¹. En un momento determinado, Spencer hablaba en su libro del poder emotivo de las formas, del encanto que podía surgir de unas líneas flotantes. Algunos detalles de los retratos (y resto de producción) de Munch obedecen igualmente a estos impulsos, con esa preferencia por las formas ondulantes.

Esta abstracción se podía basar también en la sugerencia, en una sugerencia a base de pinceladas difuminadas, en las que flotaba la figura, o a veces, únicamente la mirada: es el caso de Carrière y de la multitud de sus seguidores. Pero también podía conseguirse mezclando esa pincelada con el color, pero también con otros elementos, como hizo van Gogh en sus (auto) retratos, o Schjerveck de manera progresiva en su pintura despojada de anecdotismos, visibles especialmente en sus autorretratos. A veces, existía un referente real de base, como un cortinaje, un tapiz, el papel de las paredes, o incluso una decoración floral, a partir de las cuales el pintor desbocaba su imaginación, de manera que al final el modelo quedaba completamente aislado de la realidad y acababa formando parte de su mundo, o el del artista.

VII. 2. 4 Las formas de los pensamientos

Durante el Renacimiento y el Barroco, un recurso habitual para explicar el tema principal de un cuadro solía hallarse en un segundo plano, donde bajo la apariencia de una imagen enigmática se encontraban las claves para descifrar la pintura. Ya hemos visto cómo en el Simbolismo hubo una gran estima hacia soluciones de aquella época que adaptaron a sus intereses subjetivistas. En este caso, y de cara al (auto) retrato, además de observar de fondo paisajes encendidamente románticos, ciudades muertas, interiores melancólicos o aterradores, o la fuerza evocativa de colores y arabescos, también fue posible verbalizar o, si se quiere, materializar esos pensamientos.

La historiadora Michelle Facos ya explicó el sentido de estos fondos, al hablar de la pintura de Malczewski. Así, para poder visualizar las ideas o sueños, en sus autorretratos era frecuente que, tras él, apareciese una figura o varias que, aparentemente, no tenían ningún sentido narrativo o relación con el pintor. En realidad, del mismo modo que anteriormente se había utilizado la convención del globo o bocadillo para escribir lo que decían los personajes¹²⁰², ahora Malczewski lo llevaba a su

¹²⁰¹ Publicado originariamente en 1855, en 1870 apareció una segunda edición revisada, que fue traducida al francés entre 1873-1875. Para esta información y la relativa al papel e interpretaciones del arabesco en el Simbolismo, *vid.* BOUILLON, J.-P., "Arabesques", en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 376-384.

¹²⁰² Y posteriormente, recuperada en el mundo del cómic.

terreno para poder plasmar su mundo interior, lleno de fantasía¹²⁰³. De este modo, ya no se trataba de palabras, de un texto, sino que los pensamientos adquirirían una presencia casi real, con unas formas reconocibles; por este mismo motivo, se movían en plena libertad, allá en un segundo plano, generalmente dispuesto a la altura de la cabeza del retratado, para indicar de dónde provenían.

En ocasiones se recurrió al formato de friso, con figuras que iban como en una procesión. Pero el objetivo no era tanto aludir al mundo clásico, sino más bien como un desfile de obsesiones personales, subvirtiendo la interpretación que clásicamente habrían recibido. Esa idea de altorrelieve, perceptible aún en el *Autorretrato* que Leighton hizo para los Uffizi, cobra vida en diversas obras, desde el *Autorretrato* de Rudolph Jettmar hasta el *Retrato de Gustave Cocquiot* (1901) (Centre Georges Pompidou, París) de Picasso, pasando por algunos del omnipresente Malczewski, como el *Autorretrato-La vida y la muerte* (1916) (Colección particular). En algunas de estas obras, observamos que el referente no era a veces el mundo de la Antigüedad, sino las danzas de la muerte, para sugerir el paso del tiempo y el sentido de la vida. Por otro lado, el artificio de encerrar los pensamientos en un globo se desestimó, y gustó simplemente de representarlos en ese espacio posterior, a veces prácticamente superpuestos a quien los había engendrado.

Quizás una obra como *La inspiración de Rodin* (1901) (Národní Galerie, Praga) de Max Švabinský, nos sirva para visualizar estos fondos, generalmente habitados por personas o alguna criatura. En este caso, el título y la pose del escultor nos ayudan a entender que, lo que a primera vista sería una escena sin sentido, es nada más que la visualización de su inspiración. Para ello, en muchas ocasiones se representaban con la misma corporalidad que el retratado, borrando las diferencias entre el mundo real y el imaginado, como sucedía en las alegorías tradicionales, si bien ahora fruto de esa subjetividad finisecular que fulminaba las fronteras. Así, si en algunas ocasiones se recurrió a los *flous* para avisarnos de que aquello no era real, en cambio ahora, como plasmación de las ideas y pensamientos del retratado, también se podía optar por esta otra manera.

Entre esos temas/pensamientos reflejados al fondo, podíamos encontrarnos el mundo infantil de los cuentos de hadas (*Franciskus*, 1906, Colección particular, de Franz Matsch), el dolor de la guerra (*Nosotros y la guerra*, 1917-1923, Muzeum

¹²⁰³ FACOS, M., *op. cit.*, p. 127.

Narodowe, Varsovia, de Okuń), la muerte como obsesión (el autorretrato de 1899 de Nielsen, el tardío de Daniel Sabater, llamado *Cuando no estamos solos*, Paradero desconocido), el amor (*Retrato de Émile Bernard*, 1889, Museum of Fine Arts, Houston, de Émile Schuffenecker; la versión original de la *Mujer empolvándose*, 1889, The Courtauld Institute of Art, Londres, de Seurat¹²⁰⁴), las drogas (el ya comentado de N. C. Wyeth) o el mundo de los sueños (*Autorretrato a la manera Młoda Polska*, 1909, Muzeum Narodowe, Cracovia, de Zbigniew Pronaszko).

Estos dos últimos, de hecho, se aliaban a veces con temas recurrentes en el Simbolismo, relacionados con nuestro lado más desconocido, el inconsciente o la espiritualidad alternativa, como método para acceder a ese más allá.

Su visualización daba lugar a escenas a menudo inexplicables, que simplemente fluían. Así lo podemos apreciar en los numerosos autorretratos de Spare, pero también en el titulado *Secretum meum* de Ferenzona, en el *Retrato de Meijer de Haan*, más conocido como *Nirvana* (1889-1890) (The Wardworth Atheneum, Hartford) de Gauguin, o incluso en algunos de los primeros retratos de Klimt, antes de que se pasara a las fondos abstractos.

Además de la plasmación de estos estados de ánimo u obsesiones particulares, en el caso de los (auto) retratos de artistas podríamos distinguir algunos matices añadidos. Como hemos podido apreciar ya en algunas de las obras citadas, el fondo en realidad podía ser un guiño u homenaje al estilo, temática u obra más carismática del



Jacek MALCZEWSKI, *Autorretrato-La vida y la muerte*, 1916. Colección particular

¹²⁰⁴ En dicha versión, en la ventana-cuadro de la parte superior con flores, originariamente se podía ver su único autorretrato. Vid. BURNSTOCK, A.-SERRES, K., "Seurat's hidden self-portrait", en *The Burlington Magazine*, vol. CLVI, nº 1333, abril 2014, pp. 240-242.

artista retratado. Mediante esta convención, el artista y su obra pasaban a situarse en un mismo plano, cosificada su figura y vida en una creación más. Así, por ejemplo, Hammershøi se autorretrató con su mujer en un interior típicamente suyo (1911) (Colección particular); Gauguin lo hizo ante su *Cristo amarillo*, una de sus obras maestras (1890-1891) (Musée d'Orsay, París); o Karl Schmoll von Eisenwerth, ante uno de sus proyectos más ambiciosos, *El ciclo de los nibelungos* (1915) (Colección particular). En ocasiones, parecían cobrar vida, como las figuras castizas de Beltrán Masses en algunos de sus retratos o, especialmente, en su *Autorretrato* (1920) (Galleria degli Uffizi, Florencia), donde una pareja de amantes se aman en un torbellino de frenesí. Misma sensación de vida que recorre los ya comentados de Larsson sobre escritores, o en uno de los retratos con variaciones que Miguel Nieto hizo de Valle-Inclán, donde los personajes de sus novelas se agitaban en lo que parecía un tapiz. En esta línea habría que situar también el autorretrato llamado *El simbolista* (1908) (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest) de Faragó, que adquiere un cariz fantástico en el personaje masculino pintado por él mismo: así, su *alter ego* parecía aprovechar que no le observaba su creador, para lanzarnos una mirada incrédula desde el otro lado.

Sin embargo, al encajar mucho mejor con las características del retrato, fueron los paisajistas simbolistas los más homenajeados al respecto. Así, Valentín de Zubiaurre no dudó en hacer posar a Rusiñol (1911-1912) (Colección particular) frente a un jardín de reminiscencias claramente... rusiñolianas. Y situaciones similares las apreciamos en las efigies de *Alfredo Helsby* (1909) (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile) de Álvarez de Sotomayor; *Charles Cottet* (189&) (Musée d'Orsay, París) de Émile Menard; *Fritz Thaulow* (1895) (Musée d'Orsay, París) de Blanche; o en otro *Autorretrato* de Sohlberg (1896) (Colección particular).

CUARTA PARTE

CAPÍTULO VIII

UN PARADIGMA DE LA FRAGMENTACIÓN DEL YO: EL TEMA DEL DOBLE A TRAVÉS DEL (AUTO) RETRATO¹²⁰⁵

A primera vista, es cierto que puede sorprender el querer abordar este tema del autorretrato desde este punto de vista. Por definición, un autorretrato es una creación que representa únicamente al mismo artista. Sin embargo, durante la época simbolista asistimos a una reformulación de dicho género, siempre bajo el designio de explorar las posibilidades del vocablo en todos sus contextos de representación, guiados por la introspección y su subjetividad antes que por los parámetros habituales del naturalismo del mundo exterior.

Para ello, recurriremos frecuentemente a la expresión alemana *doppelgänger* en alusión a esta iconografía peculiar dentro del subgénero del autorretrato que, no obstante, nos permite hablar de esa renovación o tensión a que se sometió en manos de los artistas simbolistas, fruto de la evolución del individuo y de la mentalidad en el siglo XIX, y cuyo uso implicaba en el fondo una dimensión psicológica considerable.

Partiendo de la tradición literaria, veremos cómo finalmente fue llevado también al terreno de las artes plásticas, desde donde se manifestó de variadas formas. En el primer capítulo, ya hablamos de la proyección mediante el recurso del *alter ego*, modalidad en la que profundizaremos un poco más. Sin embargo, el núcleo de este capítulo se centrará en la visibilidad de esa duplicidad sobre una misma superficie, al

¹²⁰⁵ Dejamos constancia de este tema en la comunicación “Una visión finisecular sobre el *doppelgänger*: El tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista”, presentada en el *Congreso Internacional “Imagen y Apariencia”* (Murcia, Editum, 2009 (2008) (formato digital), s.p.).

principio recurriendo al prójimo para finalmente alcanzar su culminación cuando ya no fue necesario recurrir a ninguno más que a sí mismo. De este modo, la descomposición del sujeto moderno llegó a su máximo reconocimiento y grado de introspección exhibicionista en el autorretrato.

VIII. 1 Las puertas del inconsciente

Durante su luna de miel en París, el pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti realizó un dibujo que resultaba cuando menos sorprendente para la ocasión. Representaba a dos amantes que, paseando al atardecer por un bosque frondoso, se topaban con sus propios dobles, envueltos en un halo de luz fantasmal; la muchacha, horrorizada, se desmayaba, mientras que el varón hacía ademán de ir a desenvainar su espada.

La obra en cuestión, *Cómo se encontraron* (1860-1864) (The Fitzwilliam Museum, Cambridge), se inspiraba en la leyenda del *doppelgänger*, un motivo que desde pequeño había fascinado a Rossetti. No deja de ser curioso (e incluso inapropiado) que realizara este dibujo con motivo de su matrimonio con Lizzie Siddal, puesto que el tema de encontrarse con el propio doble era premonición de una muerte inminente. Quizás el mismo pintor era consciente del precario estado de salud de su recién esposa, o de lo poco que le atraía de por sí el hecho de que lo hubieran desposado, estado al que tenía verdadero pánico, como refleja bien su documentación personal. Fuera como fuese, lo cierto es que el tema del doble fue un motivo recurrente a lo largo de toda la producción de este pintor. Desde muy pronto, y ya por el hecho de llamarse Dante, se sintió identificado con el poeta italiano Dante Alighieri; y a partir de entonces no hizo más que reforzar en toda su obra, pictórica y poética, esta clase de paralelismos, tanto a través de su figura como en los que lo rodearon.

La fascinante figura del prerrafaelita nos sirve de magnífico precedente de algo que se volvió cada vez más típico conforme nos vayamos acercando al *fin-de-siglo*, el motivo del doble como manifestación de los vaivenes psicológicos en la nueva era. Como ya explicamos a lo largo del capítulo IV, el mundo surgido tras las cenizas de la Revolución Francesa y los vapores de la Revolución Industrial propició una serie de transformaciones considerables, de entre las cuales el hombre como nuevo individuo ocupó un puesto crucial. En consecuencia, fue inevitable que se fuera produciendo un progresivo interés por estudiar sus tribulaciones más íntimas, sus pensamientos y su mente, como reflejo de todo lo vivido y de sus adaptaciones –o no- a los nuevos tiempos.

Al respecto, se fue viendo que la psique era algo mucho más complejo y no sólo estaba constituida por nuestros recuerdos y pensamientos, nuestras ilusiones y miedos. De este modo, se empezó a considerar que la mente se componía de otra parte mucho más oscura, que albergaba aspectos de nuestra personalidad de difícil acceso e inexplicables, pero que conformaban una parte fundamental de la persona. A lo largo del siglo XIX, asistimos, pues, a un creciente interés por averiguar estos mecanismos, fascinación que quedó refrendada en áreas tan diversas como la literatura o el arte – sobre lo que nos centraremos ahora-, pero especialmente en el pensamiento o la ciencia. De ahí el auge de la fisonomía, la frenología, la nueva psicología y, finalmente, el psicoanálisis, con sus estudios sobre la disociación de la personalidad.

Como ya indicamos anteriormente, fue especialmente en las últimas décadas del siglo XIX que se multiplicaron los estudios que incidían sobre este aspecto. Si por una parte, y fruto de la ambivalencia de la época, nos hallamos ante un culto al yo, por otra proliferaron teorías sobre su descomposición. Recordemos brevemente a autores como Henri Bergson, F. W. H. Myers, Théodule Ribot o Ernst Mach, a los que ya nos referimos en el último apartado del capítulo IV como antecesores de Freud. A partir de la aceptación de que el hombre tenía una naturaleza dual –una parte consciente, pero también otra subconsciente-, se dio pie a que Freud hablara del yo y del otro, y aportara una fundamentación sólida y científica al tema. Desde entonces, el subconsciente comenzó a ser llamado inconsciente, y se asoció con el tema de lo siniestro.

Era evidente que un tema así podía ser del interés también de escritores y artistas, que vieron sus posibilidades dramáticas y de representación. Es justamente en esta época amante de dualismos que el motivo del doble les atrajo y lo adaptaron a su terreno. Así lo ha justificado Theodor Ziolkowski, filólogo alemán que ha profundizado en el tema en la literatura:

“el motivo familiar del doble se prestó pronto a su utilización como imagen idónea del recién descubierto inconsciente, encarnando los aspectos oscuros y reprimidos de la personalidad individual. Al perder vigencia las teorías de Fichte y Mesmer a medida que avanzaba el siglo XIX, cada vez resultó más patente la justificación psicológica del motivo del doble”¹²⁰⁶.

¹²⁰⁶ ZIOLKOWSKI, T., *op. cit.*, pp. 155-156. A este estudio fundamental sobre dicha iconografía y sus múltiples significados nos referiremos a menudo a lo largo de este capítulo. Ya en la fase final de la tesis, se descubrió otro ensayo, ya en el ámbito español, y que por falta de tiempo no hemos podido consultar. Se trata de MARTÍN, R., *La amenaza del Yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.

De esta manera, este recurso fue una metáfora para mostrar ese polimorfismo del yo –o fragmentación, según como se quiera mirar-.

VIII. 1. 1 La literatura como base y como gran precedente

Fue quizás justo en la literatura donde todo ello se manifestó con anterioridad y de una forma más transparente. Así lo demuestra el mayor número de estudios existentes al respecto, además de la expresión ya referida de *doppelgänger*, más ligada al mundo literario que al pictórico. Por este motivo, los artistas del siglo XIX tuvieron muy en cuenta este referente previo, convirtiéndose a veces igualmente en vía de acceso o fuente de inspiración coetánea o posterior.

En un primer momento, la introducción sutil y vaga para mostrar nuestras pulsiones más recónditas e inconfesables se produjo mediante figuras irreconocibles, casi ausentes y no vinculantes con el ser humano, tales como el hombre lobo, la bruja o el vampiro, que no dejaban de ser un disfraz de nuestro yo más irracional y abismal¹²⁰⁷. No obstante, se fue viendo que no hacía falta recurrir a tales extremos, sino que incluso podía tener más fuerza y magia hacerlo con la misma persona. Es así como apareció propiamente el tema del doble.

El motivo comenzó a popularizarse bajo el término *doppelgänger* en el año 1796, cuando el escritor alemán Jean-Paul Richter escribió su novela *Siebenkäs*, donde se definía como “los que se ven a sí mismos”. Con todo, hay que recordar que en realidad este tema ya existía desde la Antigüedad clásica, como en la fábula del Anfitrión¹²⁰⁸, o aparecía en el folklore popular de algunas culturas, como por ejemplo la escocesa¹²⁰⁹. De cualquier manera, esta novela representa en la época contemporánea el inicio de la vinculación de dicho motivo con el género fantástico.

La siguiente contribución se debió a E. T. A Hoffmann, pues identificó “*el componente secundario y hostil de la personalidad en un ‘doble’ que tiene una presencia física –figura real o imaginaria- en la que el hombre cree ver la sombra de sí*

¹²⁰⁷ PRAZ, M., “El doble”, en *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de ‘La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica’*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1988 (1972), p. 429.

¹²⁰⁸ *Ibidem*, p. 429.

¹²⁰⁹ “La dualidad [...] es un tema recurrente del viejo folklore escocés, encarnado en el coimimeadh (“hombre-reflejo”), es decir, “el que camina con uno”, descrito por Robert Kirk como una especie de “gemelo y compañero, ligado a la persona como una sombra”, que le acompaña casi siempre para “guardarle de los secretos embates de su propia gente o, simplemente, para imitar todos sus actos, como haría un mono bromista”. A continuación, el autor se refiere también a la existencia en toda Inglaterra del *fetch* –salvo en Yorkshire, donde es conocido como *waff*–, otra variante de este anverso o imagen especular. Vid. MOLINA, J. A., “Introducción”, en STEVENSON, R. L., *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror*, Madrid, Valdemar, 2006 (1886), p. 10.

mismo proyectada visiblemente por el subconsciente en el mundo externo de la percepción de los sentidos”¹²¹⁰. Sin embargo,

“en el curso del siglo XIX, siquiera por dos razones principales, el doble físico fue desapareciendo poco a poco del mundo de la literatura. Cada vez se generalizó más la creencia de que los dobles físicos eran improbables: la magia ofrecía una explicación casi más aceptable que la repentina aparición de un pariente de extraordinario parecido físico. Y lo que es aún más importante: las convenciones literarias se transformaron. Más que un intento de exteriorizar el inconsciente a la manera de los románticos, los escritores posteriores intentaron interiorizar los motivos, haciéndolos más psicológicos que físicos. [...]. El principio de este tipo de exteriorización a la interiorización, de la magia a la psicología, del motivo al símbolo, puede observarse bien en dos obras de la década de 1840 cuyos autores mantienen una actitud ambivalente respecto a la cuestión del doble: William Wilson (1839-1845), de Poe, y El doble (1846), de Dostoyevski”¹²¹¹.

Ziolkowski analiza varios casos relacionados entre la abundante bibliografía del ochocientos, entre los que *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley podría actuar de antesala, mientras que *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* (1890-1891) de Oscar Wilde representarían su cénit a finales del siglo XIX. En ellos advertimos, por lo tanto, ese paso del doble como algo simbólico, casi externo a uno mismo, a un enfoque ligado con la magia, llevándolo finalmente al terreno de la introspección y de la psicología.

Si bien estas narraciones se centraron en el tema del doble –a veces a través del retrato, como en Wilde-, se multiplicaron otras que indagaron en el asunto de la identidad desde un punto de vista fantástico, aprovechándose de las posibilidades que la disolución del yo ofrecía a estos escritores. Podemos recordar, pues, novelas y cuentos como *El rey de la máscara de oro* (1893) de Marcel Schwob, *El hombre que se ha perdido a sí mismo* (1912) de Giovanni Papini¹²¹², o *L’obsession (Moi et l’autre)* (1905) de Jules Claretie, donde se abordaba esta falta de unidad en el sujeto desde enfoques diferentes pero complementarios. Así, se podía manifestar la hipocresía social, entre el ser y el parecer; la uniformización que conllevaba el auge de la masa social; o

¹²¹⁰ PRAZ, M. (1988), *op. cit.*, p. 431.

¹²¹¹ ZIOLKOWSKI, T., *op. cit.*, p. 156.

¹²¹² Estas dos narraciones aparecen mencionadas por SEGADE, M., *op. cit.*, pp. 158-159 en relación a este mismo tema que explicamos.

finalmente, y sin que entrase en contradicción con lo anterior, la fragmentación de uno en pedazos, de resultas de lo cual surgió este tema del doble.

En la dedicatoria introductoria de la novela de Claretie, se advertía precisamente a los lectores de ese gran poder que atesoraba la literatura, como un reflejo o herramienta para el conocimiento interior que se apoyaba en la ciencia:

“Voulez-vous des romans nouveaux, Madame et chère amie? Des romans extraordinaires, des romans où les aventures les plus vraies paraissent les plus invraisemblables? Ouvrez les livres où les savants vous disent ce qui se passe dans le cerveau humain.

‘Coeur humain, corps humain’, s’écrie un personnage de comédie. Le voyage les plus étonnant, celui qui dépasse en découvertes tous les travaux des explorateurs ou des inventeurs d’aéroplanes, c’est le voyage autour de la machine humaine. Et sachez bien que tout ce qu’on vous racontera d’incroyable de ‘l’homme double’ et des stupéfiantes recherches sur ‘l’oeil’ qui manque encore au regard de l’homme moderne est vrai, scrupuleusement vrai, et scientifiquement vrai. La science est à la poursuite de l’impossible. Elle l’atteindra’¹²¹³.

Teniendo en cuenta la influencia que Claretie tenía en su época entre la sociedad francesa, pues era conocido también como uno de los mejores cronistas del París de entonces, no deja de ser relevante que le dedicara una novela a dicho tema.

Así pues, la literatura reflejó ese interés común y social hacia los mecanismos de la mente, y el arte lo utilizó en provecho propio. Algunas de estas narraciones, como la de Claretie, fueron ilustradas por artistas como Serafino Macchiati¹²¹⁴, lo que les permitió acceder a unos contenidos que quisieron traducir plásticamente, a veces experimentándolos en torno a su yo. Si bien la literatura se convirtió en una fuente de conocimientos, en una herramienta para acercarse a esta dimensión desconocida, existieron otras que ahora plantearemos.

¹²¹³ CLARETIE, J., *L’obsession (Moi et l’autre)*, París, Pierre Laffite & C. Éditeurs, 1908 (1905), pp. 10-11.

¹²¹⁴ De hecho, de algunas de estas ilustraciones existe la versión al óleo, como la titulada *Espiritismo* (1905) (Colección particular). Vid. GRADA, R. de-MACCHIATI, S. F., *Serafino Macchiati. Pittore*, Turín, Umberto Allemandi & C., 2003, p. 26; y GRADA, R. de-MACCHIATI, S. F., *Serafino Macchiati. Illustratore*, Turín, Umberto Allemandi & C., 2003, p. 9.

VIII. 1. 2 El ocultismo, el mundo de los sueños y las drogas

como otras vías de acceso

VIII. 1. 2. a El ocultismo

Si la psicología o el psicoanálisis podían proporcionar un marco teórico, cuya prolongación, entre ficticia y práctica, lo ofrecía la literatura, los artistas quisieron intentar acercarse al inconsciente en primera persona. Para ello, el mundo de los sueños, el uso (y abuso) de drogas, así como la práctica del ocultismo se volvieron métodos para acceder a lo más remoto y, curiosamente, a lo más próximo de cada uno de nosotros, esto es, a ese otro yo que nos habitaba desde dentro. De este modo, se podría llegar a la vertiente más desconocida de nuestras personalidades, convirtiéndose a lo sumo en una manera diferente de tratar un género tan clásico como el retrato, radicalizando ese cultivo de la subjetividad finisecular. Como ya lo expresara Camille Mauclair, había que centrarse en esta “segunda realidad”.

En la anterior novela de Claretie, ese acceso se producía gracias a sesiones de espiritismo. Y es que como ya hemos comentado en otros puntos de esta tesis, el auge del espiritismo, de la práctica de las ciencias ocultas, o incluso de la magia o de la hipnosis, eran demostraciones de estos nuevos intereses de la sociedad decimonónica. Incluso la aparición de nuevas organizaciones espirituales o sectas, como los *nabíes*, los rosacruces o la teosofía, en ocasiones incluían prácticas propias del ocultismo, con el fin de ponerse en contacto con la divinidad, con espíritus, o incluso con uno mismo (en este caso, especialmente la práctica de la hipnosis, que Freud cultivó en sus inicios bajo la influencia de Charcot). Como de este método ya hablamos en el capítulo III y volveremos a él en el IX dedicado a la religión, preferimos centrarnos ahora en los otros dos.

VIII. 1. 2. b Los sueños

Hypnos fue uno de los grandes mitos dentro de la cultura finisecular, ya que se erigía como la antítesis de la razón que tanto desdeñaban. Algunos de los pintores finiseculares no dudaron en reconocer que era el dios al que rendían culto, como hizo Pronaszo en su *Autorretrato a la manera Młoda Polska*, cuya presencia se advierte fácilmente detrás de la composición. Otros fueron más lejos incluso, como su compatriota Feliks Wyrzywalski en su *Autorretrato* de 1910 (Muzeum Mazowieckie, Płock), donde lo encarnaba con rotundidad, razón que lo llevó a pintar el fondo de tonos

azul celeste. Para caracterizarse como tal, probablemente recurrió a la *Cabeza de Hypnos* conservada en el British Museum de Londres, o a alguna otra réplica romana.

Esta cabeza clásica fue una de las grandes obsesiones de Fernand Khnopff, uno de los grandes pintores simbolistas cuyo universo se regía por este dios, “*the only divinity I recognize*”, como llegó a confesar¹²¹⁵. Si bien no se autorretrató con su presencia –de hecho, casi ni se autorretrató–, sí en cambio le dedicó incluso un altar en un rincón de su taller, como así lo atestigua una fotografía de hacia 1900 que capta al artista delante de él, con una copia moderna de la cabeza del British. En otra fotografía de la misma época, observamos a Khnopff no ante el susodicho altar, pero sí frente a algunas de sus obras más conocidas, dos de ellas –*Un ala azul* (1894) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, en depósito de una colección particular) y *Una máscara* (c. 1897) (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo)- con la presencia de ese *hypnos* una vez más; por tanto, observamos que sí quiso al menos que su imagen pasara a la posteridad asociada con él. Pero no sólo Khnopff sino también Redon, otro gran nombre del movimiento, se dejó seducir por *hypnos*, de modo que sus pinturas poseían precisamente esta cualidad mágica, onírica, donde la razón moría y todo era posible; de hecho, fue llamado no sin motivo “*príncipe del sueño*” por Thadée Natanson¹²¹⁶.

Es cierto que tradicionalmente se había asociado el sueño con la inspiración, tal como demuestran imágenes victorianas -no calificables, empero, como simbolistas-, como las de William Robert Buss (*El sueño de Dickens*, 1875, Charles Dickens Museum, Londres) o, ya en el terreno de la autorrepresentación, el *Autorretrato: una meditación* (c. 1885-1893) (Victoria & Albert Museum, Londres) de Charles Doyle. Sin embargo, en este *fin-de-siglo* se intentó ir más allá. Y si bien algunos lo convirtieron en musa, en otros se asoció con una lectura científica, que permitiría inferir ese lado inconsciente de la personalidad. Freud habló de su importancia en su obra magna, y los pintores intentaron acercarse a su interior a través de sus sueños.

Para plasmarlo, existían algunos referentes previos, como Heinrich Füssli –visto, por ejemplo, en la anterior acuarela de Doyle- o Goya, dos artistas de la época prerromántica. Así, en el *Retrato alegórico de Hortensi Güell* de J. Lara vemos la evidente deuda con el grabado del aragonés, *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799) (Museo del Prado, Madrid), quien ya fijó las bases para vincular lo

¹²¹⁵ Cit. en HOWE, J. W., *op. cit.*, p. 30.

¹²¹⁶ Precisamente así se tituló la gran exposición antológica que se le dedicó en el Grand Palais de París en el 2011 –y que luego viajó al Musée Fabre de Montpellier y finalmente a la Fundación Mapfre de Madrid-. Vid. RAPETTI, R. (dir.) (2011), *op. cit.*

irracional con animales o criaturas fantásticas, así como el giro del mundo del sueño hacia las arenas movedizas de la pesadilla.



Max KLINGER, *Ansiudades* (de la serie *Un guante*), 1881. Colección particular

Más o menos influidos por Goya, es curioso que algunos de los que más practicaron ese acercamiento hacia el mundo de los sueños, en especial en su vertiente más oscura y terrorífica, lo hicieran a través del grabado, jugando a explotar las posibilidades del negro que les ofrecía esta técnica, o a lo sumo en pinturas o dibujos de tonalidades sombrías. De este modo, se creaba una atmósfera más propicia para que aquello reprimido pudiera aparecer, una dimensión no basada en la lógica, lo que les permitía justificar a veces a los artistas saltarse las reglas de la perspectiva o de las proporciones, de los colores o simplemente, de la narración. Así lo mostraron Sohlberg en *El último latido* (Colección particular) –probablemente él o un *alter ego*-; Kubin en varias obras, como *Agonizante* (c. 1899) (Colección particular) o *Mis demonios* (1899-1900) (Staatliche Graphische Sammlung, Múnich); o Klinger en varios de los ciclos que compuso, si bien ahora quisiéramos destacar *Ansiudades* (1881), de su famosa serie *Un guante* (Colección particular). De hecho, en algunos de ellos vemos que la ambigüedad entre *hypnos* y *thánatos* llegó a ser un lugar común, como insistiremos posteriormente en el último capítulo de esta tesis.

VIII. 1. 2. c Las drogas

Para acceder a este mundo no siempre se optaba hacerlo del modo más natural, sino que se podía provocar mediante el consumo de drogas. Algunos de los

representantes del Simbolismo las tomaban de vez en cuando, como Baudelaire, con el objetivo de tener experiencias nuevas que pudieran ser material poético al fin y al cabo. De hecho, el objetivo era poder pasearse por su lado oscuro y poder compartirlo, como hizo en los *Paraísos artificiales* (1860).



N. C. WYETH, *El fumadero de opio*
 (“... hasta que me convertí en un consumidor habitual de opio”), 1913. Richard Stein Collection

Sin embargo, resultó aún menos habitual autorrepresentarse de este modo, aunque el poeta francés lo llegó a hacer en su *Autorretrato bajo los efectos del hachís*. Se consideró un tabú, pues, dar la cara bajo estas circunstancias, y son raros los ejemplos en que artistas se mostraran de este modo. Además del de Baudelaire, quizás sólo Austin Osman Spare se atrevió a representarse así, lo que explica sus delirantes autorretratos y el resto de sus ilustraciones. Los pocos que quisieron exponer estos detalles autobiográficos recurrieron en general a un *alter ego* donde poder proyectarse.

Dentro de esta iconografía, hallamos imágenes realmente impactantes, como la que imaginó N. C. Wyeth en *El fumadero de opio*, justo en el momento en que se producía la ingesta. Como *alter ego* que ilustrase sus experiencias visitando estos antros en Filadelfia, Wyeth se sirvió de un modelo llamado Norman Swayne. El objetivo era

realizar una lámina para *American Magazine*, si bien el resultado final fue un óleo subyugante, del cual su autor de hecho no quiso desprenderse, a pesar de las ofertas altísimas que tuvo para su venta¹²¹⁷. En él, Swayne/Wyeth aparecía tumbado fumando de una pipa, mientras que los efectos del opio comenzaban a surtir su efecto. A nivel plástico, esto justificaba ese foco de luz espectral que generaba una enorme sombra, así como el tapiz de seda del fondo, donde se representaba un dragón chino que aludía a la expresión “perseguir dragones” que, en el argot cantonés (posteriormente adaptado a otros idiomas), aludía al acto de inhalar los vapores del opio o de otra droga.



Santiago RUSIÑOL, *La morfina*, 1894. Museu del Cau Ferrat, Sitges

Si en Wyeth esta experiencia era vehiculada a través de un *alter ego* masculino, lo más habitual no obstante fue referirse a ello mediante la figura de una mujer, una vez más en relación a la consideración misógina de la época. De este modo, la identificación

¹²¹⁷ “After that I visited Lee, first at intervals of several days, then, by degrees, more frequently, until finally I became a daily user of opium”, en *Brandywine River Museum's N. C. Wyeth Catalogue Raisonné*:

http://brandywine.doetech.net/Detlobjps.cfm?ObjectID=1531949&rec_num=177&From=obj_key.cfm.

Consultado el 17 octubre 2013.

resultaba más cómoda, tanto para el pintor como para el público en general. Ello puede explicar un cuadro tan contundente como *La morfina* (1894) (Museu del Cau Ferrat, Sitges) de Rusiñol, en realidad plasmación de sus problemas de adicción con esta sustancia¹²¹⁸. Tomada al principio por prescripción médica para paliar los dolores que le provocaba un riñón necrótico, con el tiempo su consumo se fue haciendo más y más frecuente, lo que ocasionó su postración en un estado anímico depresivo, que explotó creativamente a través de sus pinturas y escritos, bajo una estética afín al Simbolismo. En este cuadro, como en su pareja *La medalla* (o *Antes de tomar el alcaloide*) (1894) (Museu del Cau Ferrat, Sitges), Rusiñol documentaba el antes y el después de un hecho personal, que había llegado a ser en su vida cotidiano e insoportable, hasta el punto de que se vio en la necesidad de plasmarlo, abocado entre la atracción y la repulsión¹²¹⁹.

Así pues, a pesar de que algunos de los pintores finiseculares acabaran reconociendo su consumo, el camino de las drogas no siempre se plasmó de la manera más introspectiva posible –con excepción de Spare, al que ya veremos–, prefiriendo documentar sus experiencias entre la alucinación y un ligero expresionismo.

VIII. 2 Una visión finisecular del *doppelgänger*

VIII. 2. 1 Una dualidad latente en el retrato: antecedentes históricos

Una vez conocidos los diferentes modos en que uno podía llegar al inconsciente, hacía su aparición la posibilidad de su plasmación en el arte. El motivo del doble se presentaba ideal a la hora de explorar el tema de la mente humana desde un punto de vista artístico, pues a través de él se podía hablar de la fragmentación del yo y, en concreto, de su lado más oscuro y desconocido. Claro que se era consciente de que las caras que podía ofrecer una persona eran infinitas, como cuando colocamos un espejo frente a otro espejo. Pero para evitar la dispersión, y en relación con la mentalidad dualista del siglo XIX, en la mayoría de los casos se prefirió la intensidad de la síntesis reduciéndolo al número dos.

¹²¹⁸ Un precedente en el peligroso consumo de estos opiáceos, y ya en el siglo XIX, es el cuadro ya comentado de Rossetti *Beata Beatrix*, también entre el retrato y la pintura de connotaciones autobiográficas: en este caso, se hablaba de la muerte de Lizzie Siddal, la mujer del pintor, por sobredosis de láudano, evocando el origen del mal mediante la flor de la adormidera. Curiosamente, en 1898 William Clarke Wontner ejecutó un sorprendente retrato infantil (*Connie, Edith Francis Moir*) (Colección particular), en el que hacía posar a una niña sosteniendo unas amapolas de color rojo...

¹²¹⁹ Un artículo que habla del consumo de drogas por parte de los artistas catalanes en el Modernismo, como en el caso de Rusiñol, es el de LÓPEZ, R., “El paradís imaginat/El paraíso imaginado”, en *Miralls d’Orient-Espejos de Oriente*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004, pp. 217-229.

Por otro lado, dicho número siempre ha estado ligado al género del retrato, dado que el objetivo original básicamente era hacer un duplicado del modelo¹²²⁰. Ése es precisamente el momento turbador que recoge un cuadro como *Mujer de negro mirando El pastel blanco* (Emiliana Concha de Ossa) (c. 1888) (Museo Giovanni Boldini, Ferrara) de Giovanni Boldini, donde la protagonista del cuadro no era precisamente esa “mujer de negro” que centra la composición, sino el retrato propiamente dicho, su doble. De hecho, jugando con la representación de espaldas de esa dama, el vacío identitario era aprovechado por Boldini para plantearnos si esa persona era la retratada o no, al priorizar la obra de arte a la persona de carne y hueso, reforzado igualmente por el uso psicológico, simbólico y complementario del blanco y del negro.

Las implicaciones del número dos en el caso del autorretrato eran incluso mucho mayores, al ser el mismo artista el que se duplicaba. “*El autorretrato se convierte en el “doble” del Yo*”¹²²¹ o “*de nosotros dos es ella, la imagen, la que me sobrevivirá*”¹²²² son sólo algunas de las reflexiones que sobre el autorretrato y su origen dual han suscitado en los historiadores que lo han abordado.

Aparte de dichas características intrínsecas al retrato, existen en la historia del género otras manifestaciones que confirman esa fascinación por la multiplicación de un individuo, algunas de las cuales fueron retomadas y reinterpretadas en este *fin-de-siglo*. Además de las hermas dobles de la época romana, nos interesa recordar aquí ciertas pinturas realizadas tras el Renacimiento, en que una misma persona era retratada no sólo por partida doble, sino incluso triple: una visión frontal, las otras dos efigies de tres cuartos. Es el caso, por ejemplo, del retrato triple que Anton Van Dyck le hizo al rey *Carlos I de Inglaterra* (1635-1636) (The Royal Collection) o el de *Elizabeth Patterson Bonaparte* (1804) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) de Gilbert Stuart; así como el *Retrato doble de la madre del artista* (1695) (Musée du Louvre, París) de Hyacinthe Rigaud. Un caso aparte lo representaría la *Alegoría de la prudencia* (1565-1570) (The National Gallery, Londres) de Tiziano –triple de nuevo-, pues sus objetivos diferían de los anteriores. Si el pintor italiano parece que quiso representar el pasado, el presente y el futuro, pero a la vez “*una figuración de un concepto abstracto: la persona*

¹²²⁰ Una vez más, T. ZIOLKOWSKI ha sido uno de los que mejor se ha enfrentado a la imagen del retrato encantado, tan recurrente en la literatura decimonónica, e insistido en su naturaleza desdoblada y/o mimética. En general, en estos cuentos dicho tema conllevaba usualmente consecuencias funestas. *Vid.* el capítulo “La imagen como motivo: el retrato encantado”, en ZIOLKOWSKI, T., *op. cit.*, pp. 77-132.

¹²²¹ CID, C., *op. cit.*, p. 189.

¹²²² CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 105.

*completa*¹²²³, en el caso de los tres primeros -y de otros artistas-, dichos lienzos podían ser destinados a servir de estudio para la realización de bustos... o tal vez lo contrario, o sea: como un argumento de la superioridad de la pintura sobre la escultura en la época de los *paragone*, cuando se decía que ésta tenía la capacidad de mostrar la tridimensionalidad y la pintura no. Fuera como fuese, algunos aspectos de estas iconografías fueron revisados en el Simbolismo.

Durante el siglo XIX, quizás el precedente latente más interesante en relación a nuestro objeto de estudio se pueda observar en el retrato doble, concretamente el centrado en la efigie de hermanos. No necesariamente debían ser gemelos los modelos plasmados, pero los artistas forzaron los elementos de representación para que así lo parecieran. De esta manera, jugaron con la confidencialidad entre ellos, a través de la pose, de la mirada, de la indumentaria, de la altura e incluso del físico, limando las diferencias y potenciando las similitudes¹²²⁴. Uno de los primeros ejemplos lo consiguió Théodore Chassériau en *Las dos hermanas* (1843) (Musée du Louvre, París), al que siguió pronto su equivalente masculino, *René-Charles d'Assy y su hermano Jean-Baptiste-Claude-Amédée d'Assy* (1850) (The Cleveland Museum of Art), de Hippolyte Flandrin. Edgar Degas (*Giovanna y Giulia Bellelli*, c. 1865-1866, Los Angeles County Museum of Art), John Everett Millais (*Horas de ocio*, 1864, Detroit Institute of Arts; y *Gemelas, Kate y Grace Hoare*, 1876, The Fitzwilliam Museum, Cambridge), Jacques-Émile Blanche (*Las muchachas Savile-Clark*, c. 1895, Leeds City Art Gallery), Benjamin Constant (*Retrato de los dos hijos del artista*, 1899, Musée des Augustins, Toulouse) o Abbott Handerson Thayer (*Las hermanas del artista*, 1884, Brooklyn Museum of Art, Nueva York) fueron algunos que demuestran el éxito de este tipo de composiciones, e incluso el catalán Ramon Casas también se rindió a sus posibilidades en *Las señoritas N. N.* (1890) (Colección particular).

En el Simbolismo, dicha modalidad se siguió cultivando por artistas como Gerstl (*Las hermanas Karoline y Pauline Fey* (1905) (Belvedere, Viena), Toorop (*Marie, Lies y Nellie Volker van Waverveen*, 1901, Stedelijk Museum, Ámsterdam) o Rusiñol (*Les Vicentetes*, 1895, Colección particular), quienes no pudieron resistirse a los destellos, a la tentación de jugar con los reflejos de estos espejos. En ese sentido, el *Retrato doble de Eliza Pareńska* (1905) (Muzeum Narodowe, Breslavia) de Wyspiański significó un

¹²²³ MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 171.

¹²²⁴ También de esta modalidad existen referentes, como el *Retrato de Giovanni y Gentile Bellini*, también conocido como *Retrato de dos venecianos* (1500-1530) (Musée du Louvre, París), atribuido a Giovanni Cariani.

punto álgido, al invertir lo visto anteriormente: de este modo, el polaco desdoblaba a su musa en dos, frente a aquellos retratos anteriores en que se buscaba fundir a la pareja de hermanos en un solo ser. Con estos ejemplos, se preparaba ya el terreno para el tema que ahora abordaremos específicamente.

VIII. 2. 2 El autorretrato y el retrato como doble

De esta curiosa mezcla entre obras del pasado y preocupaciones del presente, a finales del siglo XIX surgieron algunos curiosos y raros autorretratos. Para conseguir dicho objetivo, se recurrió a una iconografía determinada y recurrente. De esta manera, la presencia del espejo, la sombra, la máscara o alusiones a la muerte fueron habituales¹²²⁵, mientras que en los modos de representación fue importante el tema del otro a través del *alter ego* —el pintor amigo del artista, la mujer inspiradora—; en el fondo, este *alter ego* no dejaba de ser otra visión del doble, de uno mismo. Finalmente, la culminación de todo ello fue que, en algunas ocasiones, se rompió de forma definitiva la verosimilitud siempre exigida al retrato, introduciendo el elemento fantástico que, no obstante, aparecía claramente en la literatura de esos mismos años, pero que en la pintura de retratos, como máximo, había aparecido velado en esas efigies dobles de hermanos ya mencionadas. El autorretrato encantado floreció cuando rompió la noción convencional que consideraba un único rostro para un único sujeto, cuando la simultaneidad de la duplicidad se hizo patente. De esta manera, se quebró la ambigüedad de los parecidos entre dos sujetos distintos, para dar paso a la ambigüedad de las diferentes partes del yo.

VIII. 2. 2. a Compañerismo *fin-de-siglo*

Como ya hemos indicado en más de una ocasión, la nueva estructura social del siglo XIX trajo consigo una necesidad por parte del individuo de integrarse en dicha sociedad, pero de una manera nueva y diferente, a través del carácter o de su situación económica. En el caso de los artistas, fue fundamental rodearse de sus semejantes para dar fuerza a sus ideas, en relaciones de compañerismo:

“Partiendo de la idea de la rareza y particularidad de la actividad creativa y, por tanto, de la rareza de los creadores, se entenderá por qué éstos se relacionan entre

¹²²⁵ También podríamos referirnos aquí al uso de la fisonomía animal como imagen de nuestro inconsciente, tal y como insinuamos en el capítulo VII y han recogido autores como ANTICH, X. (2011), *op. cit.*, pp. 9-25.

sí. La soledad del genio artístico no impide, al menos no siempre o de modo permanente, que busque relacionarse con quienes comparten preocupaciones afines. De este modo, los artistas, pese a instituirse en planetas que giran en órbitas diferentes, establecen relaciones de empatía con otros que se mueven en un universo espiritual común»¹²²⁶.

A todo esto podemos añadir que, de acuerdo a las convenciones de la época, estas amistades habían de ser esencialmente masculinas, pues en estos momentos aún no era muy frecuente hallar mujeres artistas, aparte de que pudiera estar mal visto¹²²⁷.

Consecuencia de estos círculos de afinidades fue la aparición de numerosos retratos grupales, cuya intención era precisamente realzar la naturaleza distintiva de



Julio RUELAS, *La entrada de Jesús Luján en La Revista Moderna*, 1904
Colección ING Comercial América

estos artistas, unidos por motivos diferentes. Se suele citar a Henri Fantin-Latour como quien fijó el prototipo de estos retratos para el *fin-de-siglo*, al actualizar los

modelos heredados del Barroco por Frans Hals o Rembrandt¹²²⁸. No obstante, ya desde el Romanticismo, y en sintonía con el nuevo sentimiento en torno al individuo y sus semejantes que trajo la Revolución Francesa, empezamos a verlos. Así, en España destacarían como precedentes las famosas composiciones grupales de Antonio María Esquivel, como *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del*

¹²²⁶ GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 225.

¹²²⁷ CLAIR, J. (1995c), *op. cit.*, p. 12.

¹²²⁸ Básicamente, se trata de cuatro grandes composiciones, todas conservadas en el Musée d'Orsay de París: *Homenaje a Delacroix* (1864), *Un taller en Batignolles* (1870), *Una esquina de la mesa* (1872) y *En torno al piano* (1885). Un libro centrado precisamente en la problemática de este tipo de retratos, a partir del ejemplo e influencia de Fantin-Latour, es el de ALSDORF, B., *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group of the Nineteenth-Century French Painting*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

pintor (1846) (Museo del Prado, Madrid), para llegar luego al Naturalismo portugués de *El grupo de Leão* (1885) (Museo Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa) de Columbano Bordalo Pinheiro, o de los *macchiaioli* italianos en *El café Michelangiolo* (1866) (Colección particular) de Adriaco Cecioni.

A finales de siglo, estos se multiplicaron, desde James Tissot y su imponente *El círculo de la rue Royale* (1868) (Musée d'Orsay, París) -donde agrupó a toda una serie de hombres elegantes que, sin ser artistas, sirvieron de inspiración para numerosos *dandies*-, hasta otras composiciones convertidas en auténticos manifiestos, en estandarte de unos ideales: ya fuera como homenajes a Delacroix (Fantin-Latour, 1864, Musée d'Orsay, París), Cézanne (Maurice Denis, 1900, Musée d'Orsay, París), Gauguin (Pierre Girieud, 1906, Centre National des Arts Plastiques, París) o incluso en torno a uno de los grandes poetas del Simbolismo, *Una lectura de Verhaeren* (1903) (Museum voor Schone Kunsten, Gante) de Rysselberghe; hasta la exaltación de un modo de vida en la *Bohemia madrileña* (1901) (Museu Picasso, Barcelona) de Picasso. Para el final de todos estos retratos, hemos querido dejar aquéllos cuya intencionalidad de base acababa atravesada por elementos alegóricos, atmosféricos o espirituales, cuya trascendencia los convertía en los más interesantes dentro de las coordenadas simbolistas: los ya citados *Cinco retratos* de Hammershøi y *La entrada de Jesús Luján* en La Revista Moderna de Ruelas, así como *Simposio (El problema)* (1894) (Tampereen taidemuseo, Tampere) de Gallen-Kallela.

Además de las anteriores representaciones de grupo, que hablaban de una sintonía en común entre diferentes artistas, a finales de siglo XIX observamos cómo esto se dio también de una manera más íntima mediante binomios. Es precisamente en esas relaciones a dos donde la proyección sobre el otro podía desencadenarse más fácilmente y con una mayor intensidad. Fruto de esa intimidad, de la empatía establecida entre dos creadores, de dos almas casi gemelas, fueron una serie de obras en las que la individualidad de uno se confrontaba con la participación y/o presencia del amigo artista, del “otro”. Hasta el punto de que la alteridad podía llegar a ser identidad. “*Es a partir de la imagen del otro que el sujeto accede a su identidad*”, escribió Cortés¹²²⁹.

Los modos en que los artistas finiseculares plasmaron esas relaciones fueron diversos y a continuación los repasaremos. En primer lugar, a través de personalidades

¹²²⁹ CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 117.

similares, se podía proceder a una reproducción o asimilación de los modos de ser del otro, contaminándose incluso en un plano creativo. Para ello, se podía recurrir a la figura del *alter ego*, o trabajar conjuntamente en unos (auto) retratos en los que se difuminaban los límites relativos a la autoría pero también de la identidad de la persona retratada en la obra. La otra opción que examinaremos fue la de presentarse en compañía de ese amigo ideal, cuyo retrato, al final, podía acabar siendo su autorretrato en negativo.

VIII. 2. 2. a. a Retratos como *alter egos*

Si bien hemos indicado al inicio de este capítulo que el objetivo principal sería centrarnos en aquellas imágenes donde pudiera establecerse ese juego de duplicidades a partir de la presencia física del número dos, no podemos avanzar sin hacer referencia una vez más al recurso del *alter ego*. Como indicábamos en párrafos anteriores, en este *fin-de-siglo* asistimos a la formación de parejas intensas cuyas relaciones tuvieron unas traducciones plásticas realmente interesantes. Como consecuencia, percibimos una transfusión continua de rasgos estilísticos o iconográficos de un lado a otro, de modo que podían llegar a ser completamente intercambiables las obras de los dos. Esto lo podemos valorar también en el campo de la retratística, gracia a las efigies nacidas a partir de estos vínculos.

Para comenzar, esta sensación de flujo, proyección y vampirización es perceptible en un par de óleos que las pintoras amigas Emmeline Deane y Anna Bilińska realizaron con pocos años de diferencia. En primer lugar, el *Retrato de Anna Bilińska de luto* (1884) (Victoria Art Gallery, Bath) de Deane capta a su modelo en un momento especialmente duro de su vida, poco después del fallecimiento de su padre – que la dejó sin recursos económicos-, y poco antes de que su prometido también falleciera. Tras años de mucho trabajo y tras contraer matrimonio en 1892, parecía que todo volvía a sonreírle. Curiosamente el mismo año en que se desposaba, Bilińska pintó el *Retrato de una joven con una rosa (Retrato de Mlle. R.)* (1892) (Muzeum Narodowe, Varsovia), tela con la que guarda bastantes puntos en común con el cuadro que le hiciera su amiga. A modo de presentimiento, la polaca parecía querer estrechar las semejanzas, compenetrándose con su modelo y proyectando sobre ella esa imagen del pasado. De este modo, Bilińska explotaba las mismas connotaciones melancólicas del color negro, en una composición frontal protagonizada por una joven. El sentimiento mortuorio que impregna el óleo se acentúa al saber que poco después la pintora polaca

fallecería de una enfermedad del corazón, convirtiéndose en consecuencia en una de sus postreras obras y confirmando su corazonada¹²³⁰. Es como si a través del retrato que le hiciera Deane, Bilińska se proyectase en esta *Señorita R.*, como si esta joven fuese el rostro del luto ante su inminente muerte, del mismo modo que allá por 1884 lo estaba ella por sus seres queridos¹²³¹...

Otro ejemplo del uso y repetición de motivos entre retratos diferentes como lazos invisibles que reforzaban esa amistad lo podemos encontrar en el binomio formado por el pintor Edvard Munch y el escritor Stanisław Przybyszewski. En 1895, Munch hizo su *Autorretrato con el esqueleto de un brazo*, uno de sus primeros grabados y probablemente el más conocido de sus autorretratos realizados mediante esta técnica. Sin embargo, a pesar de la fama de esta obra, en realidad no era completamente original, pues se valió para ello de una composición similar que un par de años antes había hecho de su íntimo amigo *Stanisław Przybyszewski con el esqueleto de un brazo* (1893-1894) (Munch-museet, Oslo). Así, en la parte inferior de ambas disponía de este brazo, convertido en herramienta de creación para ambos, transformado a su vez en un *memento mori* peculiar y artístico que fortalecía su amistad a través de este préstamo macabro¹²³². Años más tarde, en 1926, Przybyszewski reconocía este estrecho vínculo entre los dos: “*I seldom formed such a close spiritual relationship with an artist as I did with Edvard Munch, and it was the same for him, he too was constantly stressing this*”¹²³³. Y de hecho, del mismo modo que Munch retrató en más de una ocasión a su amigo, el escritor se basó en la personalidad del pintor para modelar el carácter de Mikita, el artista de su novela *Por la borda* (1896), primera parte de una trilogía¹²³⁴.

Algo parecido podríamos hallar entre Picasso y Casagemas, en un período en el que las similitudes estilísticas entre ambos eran evidentes. Picasso quiso consolidar dichos vínculos mediante la retratística, pintándose conjuntamente o captando a su amigo de diferentes modos, como en el retrato que le hizo como un elegante de cuello estilizado y mirada desdeñosa, casi un eco beardsleyano (c. 1900) (Paradero

¹²³⁰ De hecho, poco después de su muerte este retrato se expuso póstumamente en el Salón de París de 1893, donde se asoció a la retratada con el destino de la retratista, y “*pronto en el marco del cuadro quedó suspendido tristemente un trozo del crespón negro*”. Cit. en *Cien años de pintura...*, op. cit., p. 168.

¹²³¹ Para los datos biográficos, ha sido imprescindible consultar “Anna Bilińska (1857-1893) by Emmeline Deane”, en *Your paintings BBC*: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/anna-belinkska-18571893-39969>. Consultado el 24 marzo 2014.

¹²³² MÜLLER-WESTERMANN, I. (2005), op. cit., p. 36.

¹²³³ *Ibidem*, p. 57, nota nº 34.

¹²³⁴ LAHELMA, M., op. cit., p. 46.

desconocido); con todo, casi siempre insistió más en su talante melancólico, representando a la perfección la dicotomía entre el arquetipo del bohemio y del *dandy*. De hecho, el mismo Casagemas pareció mimetizarse en la manera en que lo veía su compañero, como lo demuestra su *Autorretrato* que no difiere de la imagen proporcionada por Picasso. La proyección del malagueño sobre el catalán continuó incluso allende su suicidio, como atestiguan los numerosos retratos de Casagemas difunto, o ya en otros imaginarios. La culminación de este proceso tuvo lugar precisamente en la obra maestra de su período azul, es decir, de la etapa espoleada por la muerte de Casagemas: así, gracias a las radiografías sabemos de todo el proceso de ejecución de *La vida* (The Cleveland Museum of Art), donde Picasso acabó sustituyendo su autorretrato inicial de la figura masculina, suplantado por la faz de su querido amigo finado. De esta manera, mediante este gesto exorcizaba y cerraba todo un período de su vida¹²³⁵.

Gracias al ejemplo de Picasso, asistimos a una de las máximas representaciones del *alter ego* durante el Simbolismo, una convención ampliamente utilizada entonces, como ya señalamos en el capítulo I. Sin querer nombrar ahora una retahíla de ejemplos, nos gustaría centrarnos solamente en uno en relación a este apartado, es decir, una muestra de esa compenetración entre compañeros artistas: estamos hablando del *Retrato de Arsen Masovčić*, más conocido como *Bonvivant* (1912) (Moderna galerija, Zagreb) de Kraljević. En este caso, si lo comparamos con su *Autorretrato con perro* (Moderna galerija, Zagreb) pintado dos años antes, nos hallamos ante dos imágenes antitéticas, sólo coincidentes en la fuerza que desprenden ambas miradas, encaradas a la vida con una misma determinación. Sin embargo, el retrato de su amigo periodista venía a ser una materialización de aquel sueño de *dandy* carismático que en algún momento Kraljević imaginó, actuando a modo de reverso de un “superyo” freudiano. De ahí el simbolismo de esas gafas. Precisamente, este aspecto de proyección sobre su modelo se ha remarcado en general en la bibliografía sobre esta pintura:

“[...] *he particularly emphasises by the direct gaze of the two rather different eyes. One eye is more pronounced because of the gleam of the glass of the monocle, which gives the impression of an unpleasant gaze. In this portrait Kraljević to a degree*

¹²³⁵ ROBINSON, W. H., *Picasso and the mysteries of life: La Vie*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 2012, p. 138.

*identifies with Masovčić, because of the similar attitude to life, the painting being kind of interior self-portrait*¹²³⁶.

Así pues, Kraljević, como ya habían hecho anteriormente Picasso, Munch o Bilińska, acababa fundiéndose en la imagen de su amigo, o tal vez acababa tomando alguno de sus rasgos más característicos, para apropiárselos y hacérselos suyos¹²³⁷.

Inciso aparte pero ligado con esta idea del *alter ego*, hemos de recordar aquí una serie de autorretratos finiseculares que utilizaron esta convención para plantear toda una declaración artística de intenciones. Dejando a un lado las implicaciones emocionales o autobiográficas de los cuadros anteriores, en estos casos la intención no fue tanto reconocerse en un amigo como el de poseer aquel artista que tanto admiraban, en un proceso de imitación estilística y/o apropiación de sus supuestas facciones, como si al hacerlo se invocase un acto mágico de transferencia del genio. Una característica común es que fueron realizados en sus años de juventud, en los momentos de formación de sus personalidades a partir de sus ídolos estéticos. Así pues, podemos recordar los autorretratos de Degas como Filippino Lippi (c. 1855, Colección particular), uno también de Manolo Hugué como Gauguin (c. 1903) (Museu Picasso, Barcelona), así como los que Motte (*Estudio autopsíquico*), Rusiñol (*Figura femenina*) o Picasso (*Yo El Greco*, c. 1899, Museu Picasso, Barcelona) concibieron como El Greco, inquietantes en la fusión de sus rostros con los de sus alabados maestros...

En suma, a través de estas obras nacidas en el seno de estos binomios hemos asistido a un viraje en el *status* respecto a las posibilidades que ofrecía un retrato, para llevar a cabo un proceso de identificación, con o sin *alter ego*, y finalmente conducirlo al terreno de la propia subjetividad. Esta invasión del yo que se dio en el Simbolismo se reflejó, pues, mediante una vía emocional o de personalidad. Pero a su vez, y gracias a esta complicidad con el amigo artista, también podía producirse en un nivel relacionado con la autoría; un nivel en que se procedía a difuminar los límites de atribución de una obra de arte.

¹²³⁶ *Un autoritratto di Miroslav Kraljević modernista croato*, Venecia, Ca'Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna-Fondazione Musei Civici Venezia, 2014, p. 85.

¹²³⁷ De hecho, en su primera autorrepresentación importante (*Autorretrato con su amigo Olszewski*, 1909, Colección particular) ya se pintó acompañado de un amigo pintor, sin que en aquel momento se diera completamente el paso hacia aquella proyección. *Ibidem*, p. 82.

VIII. 2. 2. a. b A cuatro manos, una sola efigie

Ya hemos visto que una forma de fortalecer estos vínculos fue la de retratarse entre ellos. Éste fue un lugar común ya en época romántica, por ejemplo entre los prerrafaelitas -no olvidemos que se configuraron como “hermandad”-, pero asimismo lo fue posteriormente entre bohemios e impresionistas. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX vemos que dicha práctica se mantuvo igualmente dentro del movimiento simbolista, a veces creándose grupos o escuelas, como los *nabíes* o Pont-Aven, cada uno con entidad propia. Justamente en éstos, la figura de Gauguin, una de las más carismáticas de este *fin-de-siglo*, actuó de nexo de unión. De este modo, como demostración de las relaciones de amistad se produjeron una serie de (auto) retratos regalados y dedicados entre Gauguin y sus compañeros (Vincent van Gogh, Émile Bernard o Charles Laval), donde se puede observar entre ellos este proceso de mimetización de estilo.

Si estos retratos intercambiados ya empezaban a poner en entredicho la autoría individual que acababa sumida a favor de la idea de comunidad, esto podía observarse más fácilmente en obras pintadas conjuntamente entre dos artistas. Una vez más, el sintetismo del número dos ayudaba a comprender mejor esta idea de la proyección o de revelación del yo oculto.

La realización de obras a cuatro manos (y justamente, de retratos y autorretratos), aunque a veces sólo apareciera uno de los dos artistas, reforzaba esta idea de desdoblamiento o de creación común o compartida. En este caso, el doble no se manifestaba tanto en la obra final como en el proceso mismo de su realización e identificación. Así pues, son creaciones que nos hablaban de la existencia de una empatía entre sus partícipes, que insistían en esos vasos comunicantes que se daban entre almas afines, procediendo a fundir y cuestionar las fronteras de la autoría, en un posicionamiento *avant la lettre*¹²³⁸.

Hemos visto en el capítulo III que fue una práctica frecuente entre los pictorialistas, no sólo entre fotógrafos, sino incluso entre retratista y modelo. De ahí las colaboraciones o la confusión persistente en las atribuciones de obras entre Steichen-Stieglitz (*John Marin*. 1910, The Art Institute of Chicago), Clarence H. White-Paul Burty Haviland (*Retrato de Alvin Langdon Coburn*, 1909, The Royal Photographic

¹²³⁸ En efecto, al proponer esta identidad compartida tendríamos que hablar de la ruptura con la autoría única. Así lo sugiere R. MARTÍNEZ-ARTERO cuando habla de algunos autorretratos hechos a cuatro manos por artistas contemporáneos. Vid. MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 257.

Society Collection, Bath), o incluso en una obra como *Holland Day con un desnudo masculino* que, dependiendo de su atribución al mismo Day o a White, variaría en su consideración de retrato a autorretrato. Las colaboraciones de este tipo también se dieron entre fotógrafos y pintores, como fue el caso de Schiele y Trčka, donde se producía igualmente esa difusión, tal era la avasalladora personalidad del pintor austríaco.

En Cataluña, hallamos también ejemplos de estas obras realizadas a cuatro manos. Ramon Casas parece que fue un asiduo en la modalidad de pintarse junto a un amigo, como en su obra *Retratándose* (c. 1890) (Museu del Cau Ferrat, Sitges), realizada junto a su inseparable Rusiñol. No obstante, Casas ya había ensayado antes estas colaboraciones en el más interesante y misterioso (*Auto*) *retrato ante el espejo* (1882) (Colección Carmen Thyssen-Bornemisza), en este caso junto a su otro gran amigo de París, el pintor Maurice Lobre. Durante un tiempo se consideró creación del mismo Casas¹²³⁹, pero hoy en día se piensa que es de Lobre con participación del catalán, seguramente en la ejecución del bodegón de primer término¹²⁴⁰. A diferencia de la posterior obra con Rusiñol en que observamos a los dos artífices en la tela, aquí sólo aparece un rostro, aun cuando se tratase de una composición a cuatro manos. Y es una pintura que, gracias a la originalidad de la composición, adivinando la cara reflejada entre la multitud de objetos de este estudio, ayudaba a crear una sensación de laberinto, muy del gusto de algunos finiseculares. De este modo subrepticio, ambos autores jugaban a la confusión no sólo en cuanto a la autoría del cuadro, sino incluso a la de la propia psique.

Enlazando el tema del acompañante amigo con el de la modelo del artista que trataremos en breve, otra colaboración sobre la que han planeado las dudas de autoría durante mucho tiempo –y de discernir por consiguiente si se trata de un retrato o de un autorretrato–, es el *Retrato de Pidelaserra en su taller de París* (1902) (Museu de Montserrat), pintado por su amigo inseparable de entonces Pere Ysern. Autores conjuntos de algunas obras por aquellos años, era natural que este óleo arrastrase dudas en tanto la connivencia de trabajo, estilos e incluso físico entre ambos pintores. Las contradicciones pertinentes a la autoría de este retrato las podemos reseguir en tres

¹²³⁹ *La pintura española del cambio de siglo en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1998, p. 48.

¹²⁴⁰ *De Corot a Monet. Los orígenes de la pintura moderna en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, pp. 120-122.

libros. Si por una parte Laplana ya señalaba que el autor de la obra era Pere Ysern¹²⁴¹, como también pensaba Manzano en el libro que le dedicó¹²⁴², en cambio en el catálogo de la exposición monográfica que sobre Pidelaserra celebró el MNAC se nos detalla que “siempre” (?) se había considerado a éste como único autor del cuadro. Además, se nos informa que Teresa Pidelaserra, hija del pintor, había reconocido siempre aquí la autoría de su padre¹²⁴³, compartiendo su autoría.

Aparte de la problemática sobre la autoría de este cuadro –no tanto sobre la figura masculina, que parecen coincidir todos en señalar que se trata efectivamente de Pidelaserra¹²⁴⁴-, otro factor relevante es que nos hallaríamos ante una imagen turbulenta del artista y su modelo. Tema clásico, pero que en el *fin-de-siglo* recibió nuevos enfoques, de acuerdo con la exacerbación misógina de los dualismos en la figura femenina. Encuadrable en la órbita naturalista del Impresionismo –pero en esos límites de lo enfermizo que rayan con el Decadentismo-, decimos esto porque nos viene a la memoria el cuadro *Interior (o La violación)* (1868-1869) (Philadelphia Museum of Art, Filadelfia) de Degas. Salvando las diferencias entre ambas obras y artistas, es cierto que Degas fue uno de los pintores a los que Pidelaserra prestó más atención durante su estancia parisina. Si en el óleo del francés destacaba el tratamiento del claroscuro y del espacio para reforzar la psicología enfermiza de las figuras representadas y la ambigüedad de su relación, algo parecido sucedía con el cuadro de Montserrat. De este modo, se enfatizaba el uso del contrapicado para potenciar la figura imponente del pintor, intención subrayada por la pose segura de las manos, aferradas a su traje, y por

¹²⁴¹ LAPLANA, J. de C., *Les col·leccions de pintura de l'abadia de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 203.

¹²⁴² MANZANO, R., *Pere Ysern, 1875-1946*, Barcelona, Diccionari Ràfols-Edicions Catalanes, 1990, p. 102 (reproducido).

¹²⁴³ *Marian Pidelaserra 1877-1946*, Madrid-Barcelona, Fundació Cultural Mapfre-Vida-Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, p. 58.

¹²⁴⁴ Viendo las fotografías del artista durante su estancia en París (reproducidas en las publicaciones de los dos últimos pies de página), creemos que sí, que el hombre de este cuadro es Pidelaserra, si bien tenía un cierto parecido con Ysern. Lo pensamos especialmente por la fotografía de la izquierda de la p. 36 del libro de MANZANO, R., *op. cit.*, en la que adopta una pose similar. Esta sospecha se confirmó tras mantener conversaciones con Marçal Barrachina, que ha seguido muy de cerca la historia de esta pintura desde su ingreso en las colecciones del Museu de Montserrat. Procedente de la colección de Josep Sala, en aquel entonces el cuadro aparecía atribuido a Pidelaserra, tal y como se reprodujo en el libro de GARRUT, J. M^º, *Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX)*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, p. 277. Es así como se consideró la pintura en un primer momento, si bien posteriormente la aparición de un retrato de Pidelaserra firmado por Ysern, prácticamente idéntico al del cuadro de Montserrat, en un catálogo por la Galería Dau al Set de Barcelona (c. 1985-1986, según mantiene Barrachina), empezó a despertar ciertas dudas. Posteriormente, tras una restauración de la pintura se observó que en la parte de la firma había una pincelada diferente: al retirarla, se podía leer la inscripción “A l'amic Pi / Pere Ysern Alié París 1902”; de manera que la firma que habría bajo la figura de Pidelaserra sería apócrifa. Agradecemos a Marçal Barrachina la interesante y oscura historia de este cuadro, así como su prodigiosa memoria.

su mirada lúgubre y algo aterradora, gracias al efecto de contraluz; en el otro extremo del cuadro, la modelo, de espaldas al espectador. Con los mismos recursos señalados y que el artista había empleado para reforzar la superioridad de la figura masculina, ahora se invertía al hablar de la mujer. En una pose fetal, defensiva –y que, como la del hombre, eran reminiscentes de las del cuadro de Degas–, las sombras servían para minimizar esta figura, cuyo rostro se desvanecía en ellas y reforzado por la pose de espaldas. La tensión sexual quedaba subrayada por el hecho de presentarse desvestida, con el corsé al descubierto, incluso de dominación, al estar él en cambio con su traje¹²⁴⁵.

VIII. 2. 2. a. c Retratos dobles, retratos del doble

Otra manera de fortalecer dichos vínculos fue la de autorretratarse acompañado por otro artista, esto es, la de incluir abiertamente en la misma composición al amigo, visualizando así al otro en el mismo plano. Para ello, muchos artistas intentaron hallar un referente y siguieron la estela dejada por la convención de los “retrato-de-hermanos”. Obviamente, en estos casos no eran hermanos de sangre, pero sí de espíritu, de modo que estos lazos de unión nos hablaban de pasiones compartidas por parte de los modelos representados, a través de un tono confidente e intimista.

Conocido fundamentalmente como paisajista, Thorvald Erichsen es autor de algunos retratos dobles precisamente bajo esta modalidad. En este sentido, podemos destacar el *Retrato doble de Oluf Wold-Torne y Alfred Hauge* (1894) (Nasjonalmuseet, Oslo), donde a partir de una composición en tres cuartos, nos sitúa a la misma altura a sus modelos, uno de ellos con los ojos abiertos y el otro cerrados en un paraje crepuscular, excusa que le sirve para formular la complementaria relación que se ha de establecer con la realidad, primero de contacto y luego de reflexión introspectiva, muy en sintonía con los ideales simbolistas. Otro retrato doble es justamente en el que se autorrepresentaba en compañía del pintor anterior, Oluf Wold-Torne (1902) (Nasjonalmuseet, Oslo), pero ahora en una posición mucho más radical –el amigo de perfil, él frontalmente–, procediendo en consecuencia a una actualización finisecular de un tipo de composición reminiscente de la época del Barroco, como las que vimos de van Dyck o Rigaud¹²⁴⁶.

¹²⁴⁵ La ambigüedad sexual en la obra de Degas aparece de forma intermitente. Así, otra obra inquietante al respecto sería el *Retrato de Henri Michel-Lévy* (c. 1878) (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa).

¹²⁴⁶ HANSEN, V. W., “Artist Portraits. The Art of Seeing Beyond”, en *Mielikuvituksen Voima. Sadut, Myytit ja Tarinat Suomen ja Norjan Taiteessa-The Magic North. Finnish and Norwegian Art around 1900*,

Este dibujo nos sirve para introducirnos en el auge del que gozó este tipo de autorretratos durante el Simbolismo, donde el artista se confrontaba con otro homónimo: algunos otros que podemos mencionar son el *Autorretrato con Rafael de Ochoa* (1890) (The Cleveland Museum of Art) de Blanche¹²⁴⁷, o el *Autorretrato con Waroqui* (1889) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) de Édouard Vuillard. Como podemos apreciar en estas inquietantes obras, de la misma manera que quisieron plasmar la identificación existente entre camaradas, en ocasiones y bajo la influencia de las teorías psicológicas, se asociaba *al otro* con *lo otro*, con lo siniestro, siendo ese amigo el que permitía la contemplación del lado más oscuro de uno, de tensiones que tendrían que explotar de alguna manera con el tiempo. Así lo han señalado expertos en el tema del doble, como John Lash, quien ha asegurado que “*to be ‘taken over’ (motif of transference) or united with the double is fatal but, to complicate matters even more, total separation from it is equally fatal*”¹²⁴⁸.

Dentro de este conjunto de autorretratos, curiosamente es el *Autorretrato con Lenbach* (1863) (Neue Pinakothek, Múnich) de Hans von Marées el que, aun siendo de fecha tan temprana, aporta mayor interés y presagia este espíritu finisecular de manera más transparente. A pesar de ser la obra de un único artista, la presencia del amigo (también pintor) resulta muy reveladora, pues se produce la difusión de la frontera entre el yo y el *otro* al que aludíamos. En este sentido, es fundamental el solapamiento de los dos cráneos, gracias a la falta de profundidad y de espacio entre ambos, al empleo de la isocefalia que alinea los ojos a la misma altura, y muy a pesar de la diferencia de luz que irradia cada rostro. De esta manera, uno casi parece el reverso del otro, pero en el fondo un mismo personaje. Entre los recursos que facilitarían dicha lectura, se ha hablado del simbolismo de la muerte en el uso del sombrero y de las gafas opacas que llevaba Lenbach y que no dejaban ver su mirada¹²⁴⁹; así mismo, se ha analizado bajo la

Helsinki-Oslo, Ateneum Art Museum-Finnish National Gallery-Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2015, p. 105: aquí se apunta el desarrollo de esta tendencia durante el Simbolismo.

¹²⁴⁷ Por otra parte, un pintor especializado también en retratos especulares.

¹²⁴⁸ LASH, J., *Twins and the Double*, Londres, Thames & Hudson, 1993, p. 17.

¹²⁴⁹ Respecto al simbolismo de las gafas, y aparte del cuadro *Bonvivant* de Kraljević que ya hemos comentado, sí que es cierto que en algunas de las efígies finiseculares éstas poseyeron una significación ligada con el misterio o el inconsciente, convirtiéndose en dos superficies veladas en lugar de transparentes, que nos ocultaban la mirada del retratado, sin acceso por tanto a la persona que realmente estamos contemplando. Entre los retratos, podemos mencionar el de *Arthur Thorald Esquire* de Bernard L. Hall, ya referido, mientras que entre los autorretratos podemos señalar el de Serafino Macchiati (c. 1885-1890) (Galleria degli Uffizi, Florencia).

complementariedad de caracteres¹²⁵⁰. Podemos añadir además que, al estrechar aún más los lazos de unión que parecían ya apuntarse en los “retratos-de-hermanos” del siglo XIX, Marées nos quisiera dar a entender que lo que unía a ambas personas era algo más profundo.

Bram Dijkstra ya ha señalado cierta tendencia, en algunas efigies finiseculares, de presentar los modelos prácticamente unidos, como si fueran siameses¹²⁵¹. Esto se puede contemplar en algunos retratos de padres e hijos de Sargent (*Mrs. Fiske Warren y su hija*, 1903, Museum of Fine Arts, Boston) o Mary Cassat (*Alexander J. Cassatt y su hijo Robert Kelso Cassatt*, 1884-1885, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia), o de hermanos por Romako (*Las sobrinas del artista, Elisabeth y Maja*, 1873, Belvedere Viena), que parecían hacerse eco de las teorías sobre la frenología, la fisonomía, la herencia hereditaria y/o sobre la degeneración. En escultura también encontramos algún ejemplo, aunque el vínculo fuera de amistad: el *Retrato de Zdenka Vidic y su amiga Mira Ban* (1907) (Narodna Galerija, Liubliana) del esloveno Franc Berneker.

Algo parecido, por consiguiente, podría haber aplicado aquí Marées, pero más a un nivel psicológico y sobre la influencia del medio social que biológico: un mismo pensamiento parece fluir entre sus cabezas, a la manera de unos invisibles vasos comunicantes. Recordemos que, por otra parte, en el Simbolismo estuvieron de moda las ideas neoplatónicas, entre ellas las de la figura del andrógino que buscaba su unión con su otra mitad –a lo que volveremos en un apartado posterior-. Como podemos ver, toda una serie de conceptos que hablaban de uniones y desuniones entre nosotros y nuestros semejantes. La verdad es que este solapamiento al final se convirtió en una fórmula si se quería retratar a personalidades del mundo de la cultura, reforzando así su creatividad (*Los poetas Albert Verwey y Stefan George*, 1901-1902, Rijksprentenkabinet, Ámsterdam, de Toorop), aunque en ocasiones se combinaba con la herencia genética del don creador, que se perpetuaba de padres a hijos en el caso de las familias de artistas (el autorretrato fotográfico de *Antonio y Emilio Fernández*, “*Napoleón*”, c. 1900, Colección particular). Como podemos observar en estos dos ejemplos, además se presentaban de perfil, evocadores de las medallas romanas de emperadores.

¹²⁵⁰ Vid. los comentarios sobre este cuadro en BOATTO, A., *op. cit.*, pp. 48-49; y BEYER, A., *op. cit.*, pp. 301-304.

¹²⁵¹ “*El arte de finales del XIX [...] tendía a retratar a la madre y sus hijos virtualmente pegados, encajados a la fuerza en el espacio que ocupaban como si hubieran sido reunidos por una cohesión mental casi palpable y física*”. DIJKSTRA, B., *op. cit.*, p. 173.

Precisamente, este modo compositivo recordaba ciertamente a otro procedente también del mundo de la Antigüedad, ya señalado anteriormente: el de las hermas dobles de la Roma clásica. Como ya ha advertido Richard Brilliant,

“*an interesting variant of the Classical type of creative thinker is the double herm, two busts fused dorsally, a form popular in cultivated Roman circles where the dual nature of Greco-Roman culture was a fact of life. Pairing Greeks and Romans in such a way served this presumption very well because it brought together those whose intellectual or artistic style seemed to display the strongest similarity, such as the classic Roman and Greek writers of comedy, Aristophanes and Terence, [...].*¹²⁵²”

De esta manera, no dejaba de ser coherente el modo escogido por Marées, mediante esta composición, a la hora de representarse con alguien afín, especialmente procedente también del mundo del arte¹²⁵³. De ahí que quizás el polaco Wyczółkowski se fijara en esta obra para concebir su *Autorretrato con Konstantym Laszczką* (c. 1901) (Muzeum Narodowe, Cracovia), en cuyo caso su halo inquietante se canalizaba por la descripción de ese fondo de taller con vaciados escultóricos.

VIII. 2. 2. a. d Un doble mortal

Curiosamente, las hermas eran el soporte habitual con el que se solía representar al dios romano Jano, uno de los más antiguos y venerados. Era la divinidad de la doble faz y, como tal, se acostumbraba a caracterizarlo con dos rostros mirando hacia direcciones opuestas, pero unidos por su parte posterior. Es por esa posición, uno mirando hacia el pasado, otro hacia el futuro, por lo que era considerado, entre otras muchas atribuciones, como el dios al que encomendarse en los momentos de tránsito. Esta idea del tiempo parece justamente impregnar algunos autorretratos finiseculares, en los que el pensamiento pesimista de la época les hacía reforzar aún más la naturaleza original de *vanitas* de dicho género.

Si bien volveremos a hablar de la idea del paso del tiempo y de la muerte en los dos últimos capítulos, no podemos evitar nombrar el precedente de estas representaciones en relación al doble: una vez más, lo volvemos a hallar en el área germánica, ahora gracias al suizo Arnold Böcklin y su *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, que pronto atrajo la atención de muchos pintores afiliados a dicho

¹²⁵² BRILLIANT, R., *op. cit.*, p. 120.

¹²⁵³ En esta época finisecular, encontramos algún retrato doble cuya composición se basa literalmente en la de las hermas clásicas: es el caso del de *Lord William y Lady Margaret Compton* (Colección particular) de William Blake Richmond.

movimiento. Esta pintura se encuadra en la tradición de los retratos de *memento mori*, en los que el sujeto solía representarse acompañado de una calavera o un esqueleto, que actuaba a modo de preludio de su muerte futura. Un excelente precedente histórico nos lo proporciona el *Autorretrato* (1647) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) de Salvatore Rosa, en época barroca.

Si tomáramos literalmente la idea de que esa presencia es un recordatorio de la muerte futura, tal vez Böcklin no estuviera representando tanto a *thánatos* en general como a su propia muerte: es decir, a su doble, a sí mismo, una vez descarnado y pútrido, pero aún así, igual de creador y presente, es decir, su obra perviviendo más allá de su condición mortal. Afirmamos esto debido a la manera de vincular ambos cráneos, casi ligados, como si uno fuera la continuación del otro, de manera que compartieran su misma naturaleza. Así pues, el artífice de *La isla de los muertos* se estaba pintando a sí mismo, tal como se veía entonces, en el presente, y se estaba pintando en el futuro, tal como se imaginaba. Pues como ha sostenido John Lash, quizás al hacer este sacrificio, es decir, muriendo, se llevaba a cabo un proceso de sustitución que permitía la inmortalidad del arte, “*death as the unique means for the transference of power from one being to another or one realm to another*”¹²⁵⁴.

La simultaneidad de tiempos diversos, mediante la representación del *memento mori*, con el doble cadavérico de nuevo casi solapado al autorretrato, lo observamos en diversas creaciones que siguieron la huella dejada por Böcklin y a las que nos referiremos posteriormente.

Por su parte, James Ensor, uno de los nombres claves en el Simbolismo, fue más lejos que todos ellos al tratar el tema de su doble muerto en obras como *Mi retrato esqueletizado* (1889) (Colección particular). Es cierto que todos estos pintores ya optaron por una aproximación a la muerte al plasmarla prácticamente adherida a ellos, pero Ensor obvió ese distanciamiento que aún estaba en todos los artistas anteriores y no lo representó como algo externo, sino como algo intrínseco y que llevábamos desde que nacemos. Por lo tanto, se caracterizó él mismo como un esqueleto o cadáver, fusionando los dos en uno, esto es, su futuro en su presente. Tal vez revelando también que, tras la piel tersa de su cara yacía, al fin y al cabo, el hueso descarnado¹²⁵⁵.

Un caso aparte –por no ser autorretrato– lo constituye el retrato que Wojciech Weiss dejó de su amigo el pintor Antoni Procajłowicz, ya aludido en el primer capítulo.

¹²⁵⁴ LASH, J., *op. cit.*, p. 21.

¹²⁵⁵ TRICOT, X., *op. cit.*, p. 46.

Más conocido como *Melancólico. Totenmesse*, traemos ahora a colación esta obra porque, aparte de ser un ejemplo de esos retratos de camaradería realizado entre artistas, enlaza de forma original el tema que estamos tratando –la variante del *memento mori* como nuestro postrer doble- al uso de la sombra con el mismo fin especular. Al respecto, nos hemos de fijar en la sombra proyectada sobre la pared, cuya forma sugiere el cráneo de un bebé. Estas extrañas formas estaban indisolublemente unidas al modelo, ya que la sombra la había generado él mismo. De este modo, se justificaba la presencia de este *memento mori*.

Es peculiar que la forma dibujada sea la de un cráneo y, aún más, la de un bebé, cerrando como *ouroboros* el círculo de la vida, el nacimiento y el fin a través de una misma imagen impactante¹²⁵⁶. Por otra parte, el subtítulo de *totenmesse*, “misa funeral”, permitía asociar esta pose melancólica del modelo –tan decadente, tan finisecular- con el tema de la muerte¹²⁵⁷.

VIII. 2. 2. a. e La sombra

En el lienzo de Weiss, acabamos de ver cómo su autor relacionaba el tema del doble con el de la muerte y la sombra. Justamente tres conceptos que solían ir enlazados: recordemos que el *doppelgänger* es presagio de mala suerte o muerte, y que la sombra ha sido empleada tradicionalmente tanto para representar lo uno como lo otro.

Sin embargo, en sus orígenes el significado asociado a la sombra fue diferente y desde entonces ha ido evolucionando: imagen reflejada, representación del alma o justamente lo contrario, esto es, de ausencia... El valor con el que finalmente ha acabado siendo vinculada ha sido como “*símbolo de todos los valores no visibles del ser humano [...], hasta el punto que quien carece de ella parece perder la identidad: ‘vemos a otro, otro como yo que no soy yo [...] a ‘otro yo’, aquello que somos y no conocemos*”¹²⁵⁸.

Para ello, hemos de entender que la sombra, respecto a un reflejo –es decir, a una imagen propiamente especular-, difería en algunos aspectos: iba indisolublemente unida a quien la producía incluso de manera continua y física, es decir, era inseparable; reproducía nuestra silueta, “*lo general de la persona, pero no su semejanza particular*”;

¹²⁵⁶ Casi un siglo después, esta idea fue retomada muy *sui generis* por Andy Warhol en su *Calavera* (1976) (Froehlich Collection, Stuttgart), donde un cráneo proyectaba la sombra del perfil de un bebé.

¹²⁵⁷ Se ha sostenido que la melancolía finisecular tuvo un peso considerable en el desarrollo de las vanguardias de principios de siglo XX en Europa. Vid. BOLAÑOS, M^a, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁵⁸ CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 99.

y por su entonación oscura y ausencia de nuestros elementos singularizadores, representaba una especie de “*reduplicación negativa*” de nuestro yo... De ahí la demonización que se ha vertido sobre ella, convertida en imagen de nuestra cara más oscura e ignota¹²⁵⁹. No ha de extrañarnos que Jung denominara “sombra” justamente a esa cara reprimida del ser humano¹²⁶⁰. Sin embargo, a pesar de todas estas connotaciones, la sombra nos confirmaba nuestra pertenencia a la realidad, a este mundo. Porque no proyectarla sería indicio de que procedemos de otra dimensión (de ahí, por ejemplo, que los vampiros no tengan sombra ni reflejo).

Fue a partir del Romanticismo en que comenzaron a fijarse los diferentes significados con los que finalmente la sombra ha llegado hasta la actualidad. De esta manera, podía asociarse con el misterio y la seducción, pero también con nuestros miedos más ocultos, de entre los cuales la muerte era el más importante. De hecho, y a pesar de entrar en contradicción con diferentes interpretaciones que acabamos de mencionar, se vio como la propia imagen de la muerte, tal vez al vincularse con el motivo del doble, de lo otro, cargándose así de un componente negativo. Así, la sombra se llevó al terreno de la psicología, y específicamente para hablar del inconsciente. Fue la literatura la primera que exploró todas estas posibilidades de representación, para a continuación hacerlo la pintura y luego la fotografía e incluso el cine. Al respecto, su presencia muy pronto se convirtió en común en algunos retratos, pero sobre todo autorretratos, como así ha indicado Stoichita, pues “*la compañía de la sombra proyectada se presenta como un verdadero recurso expresivo*”¹²⁶¹.

En el *Melancólico* de Weiss, ya vimos que la sombra proyectada cobraba una fuerza inusitada, reflejo de ese estado melancólico, visto como algo pesimista que podría llevarlo a la muerte. Una composición similar a este cuadro polaco la ofrece el checo Vratislav Nechleba en el *Retrato del poeta Jarmil Krecar z Růžokvětu* (1903) (Památník národního písemnictví, Praga). Con similar pose de abatimiento *mal du siècle*, Nechleba imaginaba un dibujo en el que la sombra casi parecía más importante que su modelo, puesto que ocupaba una tercera parte de la composición, una proyección pesimista de sus temores y tristezas que a punto estaba de devorarlo.

Estas sombras creadas por el propio cuerpo podían dar pie a otro tipo de lectura, mediante la cual se pretendía ir más allá de estas obsesiones y preocupaciones

¹²⁵⁹ Para más información, *vid.* STOICHITA, V. I. (1999), *op. cit.*, de donde hemos extraído parte de esta información.

¹²⁶⁰ ZIOLKOWSKI, T., *op. cit.*, p. 161, nota nº 68.

¹²⁶¹ STOICHITA, V. I. (1999), *op. cit.*, p. 243.

conscientes para alcanzar nuestro lado más reprimido u oculto: ésa fue la intención de Wyeth cuando pintó una en *El fumadero de opio*, como representación de ese lado inconsciente que empezaba a despertarse gracias a la inhalación de la droga. A veces, no obstante, no hacía falta buscarse una coartada, como demostró Gerstl en su *Autorretrato de pie* (c. 1904) (Stiftung Sammlung Kamm - Kunsthaus, Zug), en el que posaba sonriente ante un espacio vacío. De hecho, esa sonrisa resultaba más inquietante al contemplar el estado actual del lienzo, conservado parcialmente, reutilizado para otro retrato en su reverso -el de Alexander Zemlinsky-, y con una mancha sobre el rostro del pintor, con la que se asociaba irremediamente esa sombra del fondo, cuyas connotaciones negativas y lúgubres se agigantaban por momentos. De hecho, esa mutilación y esa mancha en la cara, como un pálido reflejo de esa sombra, probablemente se debieran al mismo Gerstl y a su conocida inestabilidad emocional.

No obstante, junto a estas sombras proyectadas hacia fuera, a veces podían recaer sobre uno mismo. Lo cierto es que en el Romanticismo comenzó a hacerse habitual sumergir el rostro de los artistas medio en penumbra, para ofrecer una visión distinta y sugerente, que insinuara una personalidad diferente a la del resto de la población. De esta manera, esa sombra, que en general sólo ocultaba media cara, proporcionaba una imagen de la alteridad, entre enigmática e inquietante, que se llegó a asociar por extensión con el inconsciente, con aquella parte del artista que lo hacía ser un genio, cuya creatividad no tenía explicación pero que le permitía ejecutar obras extraordinarias -la parte iluminada se asociaría, claro, con el consciente-. Algunos de estos autorretratos los mencionamos en el capítulo previo, al hablar del tratamiento de los rostros que, en este caso, aparecerían hundidos entre tinieblas, como los de Casorati, Jettmar, Parthenis o Picasso. No obstante, también es cierto que hubo casos, como en el de Wyczółkowski, en que la sombra acababa por invadir el rostro, sin dejar prácticamente ningún resquicio reconocible, algo que veremos justo en la siguiente imagen.

En el terreno del autorretrato finisecular, quizás el ejemplo más relevante al respecto sea el que nos ha dejado Edvard Munch¹²⁶², especialista en sacarle provecho a

¹²⁶² “Durante el auge del simbolismo y del art nouveau, las sombras -por mucho que fueran motivo popular en la literatura- brillaron por su ausencia en el repertorio de motivos de las principales corrientes europeas de pintura y artes gráficas. Edvard Munch fue el único que empleó la sombra como encarnación de conceptos psicológicos tales como la melancolía -en el sentido del alter ego de la persona retratada- o el problema de la adolescencia [...]”. Si bien es cierto que probablemente Munch fue el artista que supo explorar más y mejor todas las posibilidades que ofrecía este motivo, no es completamente cierto que no fuera aprovechado por otros artistas de finales del siglo XIX y principios del

la sombra, aunque ahora queremos centrarnos en su *Autorretrato en el infierno*, también conocido como *Inferno*¹²⁶³. Una vez más el artista insistía en el lado negativo ligado a nuestra sombra y, de ahí que, para realzar esta atmósfera siniestra, potenciase su presencia en un escenario infernal: Stoichita ha señalado que “*la distorsión y amplificación de la sombra es una de las técnicas [...] más utilizadas por las artes figurativas para mostrar la carga negativa de un personaje*”¹²⁶⁴. De hecho, su presencia ocupa un tercio de la tela, y en consonancia con el reverso de nuestro yo más luminoso, advertimos que Munch empleó varios elementos: desde una paleta de colores encendidos, que parecía aludir a la gama cromática del infierno, hasta la misma técnica, a base de pinceladas deshechas y arremolinadas que parecían evocar lenguas de fuego. En este sentido, es significativo el tratamiento de la cara, poco detallista y que parecía convertirse en otra sombra más de la que proyectaba su cuerpo, eco de un eco en lo que se conoce como el “mundo de las sombras”. En este contexto específico, el rostro (nuestro consciente) parecía fundirse para dar paso a nuestro yo más oculto y amorfo, más adecuado a este paraje infernal, mediante esta faz fundida en sombras.

Además del *Inferno* de Munch, durante el Simbolismo nos encontramos otras autorrepresentaciones que jugaron con los mismos elementos, esto es, una evocación del inframundo mediante una gama cromática a base de rojos, pinceladas deshechas y sugerencias de sombras: mencionemos al *Autorretrato con barba* (1916-1920) (Colección particular) de Bonnard, *Ver Sacrum* (o *Autorretrato con su hijo Peter*) (1901) (Belvedere, Viena) de Elena Luksch-Makowsky o los *Yo* (1901) (The Museum of Modern Art, Nueva York) y *Yo Picasso* (1901) (Colección particular) de Picasso.

Además de estos autorretratos atormentados y siniestros, hubo otros que intentaron ofrecer una lectura distinta, como el dejado por Joan Vallhonrat. En *Mi sombra y yo* (1907) (Paradero desconocido)¹²⁶⁵, justamente ésta tiene tanto o más importancia que su autor, pues sólo hace falta fijarse en el título, donde se le concedía esa primacía. En esta ocasión, el pintor jugaba con su propia sombra para potenciar con ella su imagen de *dandy*. Al bigote, a su elegancia en el vestir y en la pose, Vallhonrat proyectaba su sombra y la estilizaba, conocedor de los valores tradicionalmente asociados a ella, en especial los que nos hablaban de la idea de misterio. De esta

XX, como acabamos de demostrar. MICHALSKI, S., “Sombras de soledad, sombras de amenaza”, en *La Sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 52.

¹²⁶³ Para más información, *vid.* MÜLLER-WESTERMANN, I. (2005), *op. cit.*, pp. 75-77.

¹²⁶⁴ STOICHITA, V. I. (1999), *op. cit.*, p. 139.

¹²⁶⁵ *Auto-retratos...*, *op. cit.*, s.p., n° cat. 201.

manera, el pintor catalán daba un paso más allá en la costumbre antes mencionada de pintarse el rostro medio en penumbra. Al hacerlo, quería destacar su poder de seducción sobre el espectador, no sólo a partir de lo que se veía en cuanto a la presencia física, sino también por lo que parecía prometer más allá. Por otra parte, no podemos resistirnos a hacer una lectura fuera de su contexto: preludia un toque cinematográfico, más propio de una película expresionista o de cine negro, en una especie de mixtificación de la figura del *dandy* en la del gángster. De hecho, tanto esta imagen de Vallhonrat ligada con el misterio como sobre todo la de Munch en relación con lo siniestro, serán las asociaciones habituales que en el siglo XX se harán de la sombra¹²⁶⁶, siempre con el tema del inconsciente de fondo.

VIII. 2. 2. b El amigo y la modelo

VIII. 2. 2. b. a El *alter ego* invisible:

la modelo a través de la máscara y el espejo

Si en el *Autorretrato con Lenbach* intuíamos el tema del doble como parte de nuestro yo -o la presencia de nuestro *alter ego*- a través de un compañero o amigo, esto también era posible a través de la figura de la modelo. Uno de los temas favoritos del Simbolismo fue el de la mujer, desde la más pura... hasta la perversa. En el fondo, este imaginario no era más que la proyección de las dudas y temores masculinos sobre la figura femenina, ante la que el hombre no sabía cómo enfrentarse, en una sociedad en vertiginoso cambio.

En el óleo ya visto de Pidelaserra/Ysern, de la misma forma que ignoramos cuál fue la intención del pintor cuando concibió el cuadro, así mismo desconocemos hoy en día cuál fue la relación que mantuvo con sus modelos. Sin embargo, lo cierto es que reflejó, incluso de una forma inconsciente, esa problemática entre los sexos en la época finisecular, que llevó a los artistas a ver a la mujer, en ocasiones, como amenaza bajo los rasgos de la *femme fatale*. En realidad, una amenaza que surgía de su propio interior y que podía guardar algún tipo de relación con la llamada *new woman*.

Es frecuente encontrar por toda Europa autorretratos por parte de estos artistas, en los que figuraban acompañados de una mujer, a partir de la cual volcaron sus sentimientos ambivalentes. La mayor parte de las veces se trataba de una figura

¹²⁶⁶ A veces se ha dado una lectura siniestra de la sombra en el siglo XIX como si fuera la única posible. STOICHITA, V I., "Sombras. Prólogo a una exposición", en *La Sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 11.

femenina, real o no, que cubría las funciones alegóricas, abstractas, de encarnar la inspiración, tal y como observamos en *La mujer* de Baccarini, *Friedrich Nietzsche* de Russolo, *Antonio Machado y su musa* (c. 1915) (anteriormente en la Colección Banco Santander) de Leandro Oroz, y un par de autorretratos de Khalil Gibran pintados hacia 1911 (Telfair Museums, Savannah, y Museo Soumaya, México, D. F.), donde la musa se asemejaba a un espíritu por el modo evanescente en cómo estaba pintada, en uno de los cuales sostenía ese símbolo de la clarividencia que es la bola de cristal. No obstante, no siempre aparecía imbuida de esta espiritualidad que casi la hacía desaparecer, como en los cuadros de Gibran, sino que a veces sus poros exudaban una sensualidad que la aproximaban a la *femme fatale* finisecular (*Autorretrato con modelo*, 1896, Nationalmuseum, Estocolmo, de Zorn), vinculando así sexo con creatividad, algo que pintores como Picasso explotarían posteriormente durante toda su carrera.

No siempre la mujer representada tenía que ser una modelo, en ocasiones se trataba de la propia esposa. Con todo, incluso a través de ella encontramos representaciones ambiguas, también divididas entre la pureza y la perversión. Así, en algunos casos nos hallamos ante imágenes previsibles de absoluta felicidad, como las que pintó el vasco Antonio de Gueza de su amada mujer Eloísa, ya fuera sola o acompañándola; en el magnífico autorretrato de *Franz von Stuck y su mujer*, donde aparecían ataviados como emperadores de la antigua Roma; en el *Retrato doble del pintor con su mujer Esther* (1918) (Jönköpings läns museum, Jönköping) del sueco John Bauer; o el *Autorretrato con su mujer* (1911) (Colección particular) del italiano Pietro Marussig. También Alma-Tadema (1871) (Fries Museum Leeuwarden) y Cuno Amiet (1903) (Colección particular) se pintaron a su lado, en un par de composiciones curiosamente en formato díptico, cuyas alas parecieran dos *pendants* que reforzaban su dependencia la una de la otra. De hecho, si nos fijamos en la mayor parte de las anteriores composiciones, la gran mayoría se presentaban prácticamente unidos por la cabeza, a veces de perfil, siguiendo la misma modalidad que ya hemos explicado antes a través de los autorretratos con el compañero artista¹²⁶⁷. Así, mediante esta evocación de las hermas, de las medallas e incluso de la “teoría de los siameses” según Dijkstra, el objetivo común era el de presentarse como una continuidad, como su alma gemela, el otro lado de su cara. También fotógrafos como Steichen o Eugene captaron imágenes idílicas de sí mismos junto a su pareja.

¹²⁶⁷ Un precedente lo encontramos en el cuadro de Courbet *Los amantes en el campo, sentimientos de juventud* (1844) (Musée des Beaux-Arts, Lyon), donde el pintor se autorretrató de perfil junto a su amada.

Pero al lado de estos cuadros y fotografías, nos hallamos ante otras obras equívocas, en las que tenemos que plantearnos el sentido de la felicidad conyugal. Así lo podemos observar en algunos autorretratos de Corinth, quien basándose a veces en los que hiciera Rembrandt con Saskia, aludía a esa dicha, aunque con un componente de dependencia o jerarquía sexual, de dominación del hombre sobre la mujer, visible por ejemplo en *Autorretrato con su esposa y una copa de champán* (1902) (Colección particular) o *Autorretrato con desnudo de espaldas* (1903) (Kunsthaus, Zúrich). En ocasiones, la misoginia de la época se insinuaba mostrando la fatalidad intrínseca a la mujer. De ahí las miradas pérfidas en el *Autorretrato con su mujer e hijas* (1903) (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich), donde Lenbach transmitía una imagen inesperada por tratarse de su familia, antes perturbadora que armónica. Sin embargo, en el *Retrato doble del artista con su mujer* (1905) (Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Riga) del letonio Janis Rozentāls, más bien era él el que parecía una criatura maléfica, adoptando la sintomatología característica de la *femme fatale*, figurando su querida mujer a su lado casi como una criatura abatida, o tal vez sumisa a su marido (como sucedía en algunos autorretratos de Corinth). De hecho, esta imagen amenazadora sorprende si nos atenemos a que fue ejecutada dos años después de contraer matrimonio con la cantante finlandesa Elli Forsell, de la que se enamoró perdidamente. De hecho, nueve días después de haberla conocido le escribía esta carta de pedida de mano al padre de su futura mujer:

“The best and the nicest words on my part: I fell in love with Elli at first sight in such a way I would not have believed one can hope to love so. All her essence, her soul and image seem to me so well known as if we had known each other for a thousand years. My most hidden and most ideal understanding of the image of a woman I have pictured and always expected from my early youth is now alive before my eyes, and I at once felt and feel even more now that I have loved her since ages and love her forever so, that none ever could love. How could it happen –I do not know, yet it was so simple admirably –we did not need to have it out with ourselves, our hearts were so open to each other, and we both knew that we belong and forever will belong to each other, and comes what may come, we shall live for each other and be happy”¹²⁶⁸.

A través de estas palabras observamos esa concepción del amor, en la que se sentían como dos almas gemelas (“*as if we had known each other for a thousand*

¹²⁶⁸ Cit. en PUJĀTE, I., *Janis Rozentāls*, Riga, Liesma, [1991], s.p.

years”, escribía), de modo que el artista no dudaba en usar la composición con los dos rostros unidos. Quizás por ese motivo quiso presentarse él como una figura fatal y no su mujer, como si en el fondo todo fuera intercambiable, caras de una misma moneda. Como decíamos al principio de este apartado, tal vez ese demonio que creían personificado en el sexo femenino era en realidad una proyección de sus miedos y obsesiones. De hecho, si repasamos algunos autorretratos de Lenbach lo podemos entender, al presentarse en idéntico modo perverso a como había pintado a su mujer e hijas.

En Cataluña, la ambigüedad turbia en el tratamiento de la mujer como musa inspiradora y/o castradora (o como *alter ego* del yo íntimo del artista), no sólo aparecía en el óleo de Pidelaserra/Ysern, sino en diversas obras. Para comenzar, podríamos hacerlo con el *Autorretrato semicubierto* (Paradero desconocido) del puritano Joan Llimona. Miembro fundador del *Cercle de Sant Lluc* en 1893, Llimona se especializó en una temática costumbrista, de base naturalista, que pretendía



Joan LLIMONA, *Autorretrato semicubierto*
Paradero desconocido

ilustrar toda una serie de valores tradicionales defendidos por el catolicismo. Precisamente, uno de sus temas predilectos fue el de subrayar el papel tradicional de la mujer, como ser pasivo y bastión del marido, padre o hijo. Y ciertamente, en su producción no encontraremos muchas mujeres que asuman un rol activo.

No ha de extrañarnos, pues, que el artista se presentase de esta forma en esta original composición, probablemente un dibujo sin pretensiones, realizado para la intimidad durante su estancia en Roma¹²⁶⁹, pero en el que, empero, afloraban muchos

¹²⁶⁹ ESCALAS, M. “Joan Llimona”, en INFIESTA, J. M. (dir.), *Josep Llimona y Joan Llimona. Vida y obra*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1977, p. 95.

detalles sobre la concepción que tenía sobre la mujer. En él, vemos al artista “semicubierto” por cuatro estampas salidas de sus manos, a la manera de las llamadas “tablas revueltas” de la época¹²⁷⁰. En ellas están los diferentes arquetipos femeninos que eran de su agrado y que conformaban su poética: la niña, la madre, la esposa..., desempeñando cada una de ellas una labor “propia de las mujeres”, tales como coser, rezar, o adoptar una pose sumisa, con ojos bajos, reforzando su pasividad. Es decir, diferentes versiones de la que podríamos calificar de “mujer Llimona”.

Pero más allá de que se autorretratase en compañía de estas mujeres –como algo que formara parte de su universo creativo-, lo realmente interesante era el modo en que lo hacía a través de su rostro. Así, sus facciones en penumbra nos mostraban a un artista abrumado ante su propia producción, algo que llamaba la atención teniendo en cuenta el tipo de mujer representada. A pesar de que el artista remarcase que eran sólo criaturas surgidas de su imaginación, creadas en papel –y de ahí el enmarcamiento de las estampas frente a su rostro, sin marco¹²⁷¹-, su cara parecía estar a punto de desaparecer, engullida por su propia obra, de tal modo que la boca, tapada por sus mujeres/proyecciones, quedaba aprisionada sin posibilidad de gritar. Una situación casi de paranoia, muy adecuada a este clima finisecular, repleto de tensiones psicológicas.

Además de este dibujo desaparecido de Llimona, en Cataluña hubo otras creaciones en las que la lectura que se hizo de la presencia de la mujer rebasó la interpretación puramente sexual para situarla en un nivel distinto: es el caso de las telas de Baldomer Gili i Roig y Santiago Rusiñol.

Baldomer Gili i Roig nos ha dejado un autorretrato curioso que bautizó como *El espejo de mi estudio* –y del que ya hablamos en el capítulo dedicado a la fotografía-. Si bien el estado actual de la obra es muy diferente, sin el elemento de la mujer que lo acercaba precisamente al Simbolismo, según una reproducción de la época observamos cómo debió de ser en su origen.

En la pintura primigenia, el pintor se nos presentaba vestido con la bata de trabajo, captado en el momento en que estaba pintando, con el bastidor insinuado en el límite del lado izquierdo de la tela: de hecho, el mismo cuadro que ahora contemplamos. Su cara se muestra con cierto estupor, como sucedía con Böcklin ante la aparición de la

¹²⁷⁰ Estas “tablas revueltas” consistían en disponer sobre una mesa diferentes recuerdos personales, como postales, joyas, flores o fotografías, reunidos de forma dispersa, para luego inmortalizarlos en una fotografía. Este recurso compositivo fue utilizado con asiduidad por la prensa y la publicidad de la época.

¹²⁷¹ Curiosamente, la forma creada recuerda a un triángulo equilátero, símbolo de Dios, pero que también podía aludir al sexo femenino...

muerte. En este caso, no se trataba de *thánatos*, sino que era la modelo del pintor la que entraba en escena, desde atrás y de forma susurrante. A diferencia de otras representaciones coetáneas similares, aquí destacaba el misterio de la composición por la relación establecida entre las figuras de los dos sexos. Una relación que podía recordar, no obstante, a algunas autorrepresentaciones presentes en el Simbolismo germánico, por parte de pintores como Böcklin –que acabamos de aludir-, pero también de Stuck o Corinth. Y es que Gili i Roig había estado en Múnich en 1897 y 1898 para completar su formación académica, lo que le permitió entrar en contacto con la *Secession* de la ciudad bávara. En el momento en que realizó este cuadro, el catalán aún estaba bajo la influencia intermitente del Simbolismo, pues en 1905, dos años antes de este autorretrato, había pintado su *Abismo* (Museu d'Art Jaume Morera, Lleida).

Un detalle que llama poderosamente la atención en la composición es precisamente la apariencia de ella, es decir, vestida de forma elegante, con el rostro cubierto por un antifaz de carnaval¹²⁷². Junto con la sombra y el espejo, la máscara es otro elemento característico en la iconografía referente al tema de la identidad, además de que va ligada al mundo del travestimiento. Hagamos un inciso para explicar su importancia en este movimiento.

De hecho, fue un objeto muy del gusto en el Simbolismo por la multitud de interpretaciones



Baldomer GILI i ROIG, *El espejo de mi estudio*, 1907
 Museu d'Art Jaume Morera, Lleida (estadio primigenio,
 antes de su intervención final)

¹²⁷² Figura que, por otro lado, nos recuerda a las de su paisano Manuel Cusí, pintor que habría que situar en la vertiente más anecdotista del Modernismo.

que podía acarrear, ligadas con temas afines a su sensibilidad¹²⁷³. Oscar Wilde y Max Beerbohm nos hablaron al respecto en *La verdad de las máscaras* (1885), si bien antes que ellos ya lo hizo Baudelaire, aunque bajo la modalidad del maquillaje, de esa belleza artificial a la que eran tan asiduas las damas de su época¹²⁷⁴. Así mismo, hubo artistas como Ensor o Vallotton cuyos nombres quedaron irremediadamente unidos a esta iconografía¹²⁷⁵. Del primero es inevitable mencionar su famoso *Autorretrato rodeado de máscaras* (1899) (Menard Art Museum, Komaki), obra magistral del *fin-de-siglo*, así como el más melancólico de Wojciech Weiss, *Autorretrato con máscaras* (1900) (Muzeum Narodowe, Cracovia).

La intencionalidad que conllevaba su uso podía ser, por lo tanto, variada. En ocasiones fue usada como símbolo de la hipocresía social, de la importancia del aparentar antes que del ser... o quizás del miedo de mostrar el auténtico yo ante una sociedad tan reglada; por tanto, se refería a la uniformización propiciada por el fenómeno de las multitudes en las grandes ciudades, donde al final prevalecía más la apariencia que la propia personalidad distintiva. Sin embargo, a veces podía aludir a las múltiples caras que todos tenemos, según las teorías sobre la fragmentación del sujeto. Finalmente, a diferencia del uso de la sombra o del espejo -que a menudo implicaba su presencia más la del modelo-, el empleo de la máscara no se basaba tanto en la repetición o duplicación como en su suplantación u ocultación. Así, al utilizar este objeto se podía llevar a cabo un proceso de identificación a través de la vía de la usurpación. De esa manera, llevando una máscara, podíamos ocultar nuestro rostro y visualizar momentáneamente otro yo oculto pero más revelador. De hecho, según creencias antiguas, la máscara tenía un poder mágico, que permitía a su portador la

¹²⁷³ El principal estudio al respecto es el catálogo que publicó el Musée d'Orsay sobre el tema, *Masques. De Carpeaux à Picasso*, París, Musée d'Orsay-Hazan, 2008.

¹²⁷⁴ Es por ello que a veces se presentan máscara y maquillaje como inseparables, en tanto que sirven para camuflar o distorsionar nuestra cara más visible a favor de otra más postiza y artificiosa. Recordemos las figuras femeninas de Anglada-Camarasa y Xavier Gosé, así como el magistral paradigma que representa la marquesa Casati. En el terreno del autorretrato, podemos destacar dos ejemplos, el boceto para el *Autorretrato con manzana* (1897) (Muzeum Literatary, Varsovia) de Weiss -la obra definitiva se halla en una colección particular-, y el *Autorretrato como Sarah Bernhardt* (1899) (Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo) del uruguayo Carlos Federico Sáez.

¹²⁷⁵ La influencia y estilo de estas máscaras concebidas para el libro de Mallarmé fue tal que es fácil percibir su huella en multitud de obras, específicamente retratos y, muy a menudo, autorretratos. Sin poder extendernos mucho más, sobre el Vallotton autor de máscaras nos remitimos al artículo de SALÉ, M^a-P., *op. cit.*, pp. 136-145. Sobre ejemplos de su influencia en autorretratos finiseculares podemos mencionar el de Vardges Sureniants (National Gallery of Armenia, Ereván), el de Will H. Bradley (1896) (Paradero desconocido) o el de Giorgio Kierner (1903) (Paradero desconocido). Esta modalidad también es rastreable en Cataluña, como en el *Retrato de Alfons Maseras* (c. 1902) (Paradero desconocido) de Joaquim Biosca.

transferencia temporal del poder y características de la deidad. En consecuencia, su traducción según los nuevos tiempos sería que la piel representaría nuestro consciente, mientras que la máscara podría desinhibirnos más fácilmente y enseñar nuestra cara más irracional...

En el caso del autorretrato de Gili i Roig, podríamos pensar que el pintor la ha utilizado para desindividualizar a la mujer, su musa, para que ésta perdiese su identidad y se imbuyera de la del pintor, siendo la materia visible, el recipiente, que diese cuerpo a sus ideales. En realidad, se creía en la época que las mujeres carecían de personalidad autónoma y que sólo eran un pálido reflejo del varón¹²⁷⁶, con o sin ayuda de estos complementos¹²⁷⁷. Y precisamente por esto en muchas ocasiones se las asociaba no sólo con la máscara, sino también con el espejo. Quizá por ello el título de este cuadro no se refiriera tanto al objeto en sí con el que Gili i Roig pudiera haber realizado esta pintura¹²⁷⁸ como a su modelo, que haría la función de espejo de su mente creadora.

Pero si hemos de hablar de un autorretrato en Cataluña donde se producía esta fusión de artista y modelo a través de un espejo, entre otras múltiples interpretaciones, ese puesto lo ocupa la *Figura femenina* (1894) (MNAC, Barcelona) de Santiago Rusiñol, una de las grandes autorrepresentaciones autóctonas del Simbolismo. Probablemente este cuadro sea una de las imágenes más profundas y ricas sobre esta iconografía, gracias a su juego de paralelismos y reflejos, y en el que su autor supo ir más allá de lo más habitual en este tipo de escenas.

Realizada en una de las etapas biográficas de Rusiñol más deprimentes e influidas por el Simbolismo, fue entonces cuando el artista decidió pintar su segundo autorretrato al óleo¹²⁷⁹. Y el último. Y desde una óptica realmente original. A pesar de parecer una escena de género, la típica representación del artista con su modelo (y en este caso con el pintor casi desvanecido al fondo), lo cierto es que las motivaciones que lo llevaron a plasmarse tuvieron que ser definitivas, y lo hizo de la mejor manera en que lo concibió. De hecho, el detalle de elegir a una mujer como *alter ego* responde a un

¹²⁷⁶ Al respecto, *vid.* DIJKSTRA, B., *op.cit.*, en especial los capítulos V y VI.

¹²⁷⁷ “*The complexity of the dual function of the mask [is] to conceal and to reveal, [...]*”.BRILLIANT, R., *op. cit.*, p. 113.

¹²⁷⁸ Aparte de la fotografía de base que ya explicamos.

¹²⁷⁹ Considerado tradicionalmente como el único autorretrato al óleo que se hiciera Rusiñol, hace unos años I. COLL descubrió otro realizado con anterioridad, hacia 1893, actualmente conservado en una colección particular de Mallorca. *Vid.* COLL, I., *Rusiñol, la passió per Mallorca. Del Luminisme i el Simbolisme a l'estampa japonesa*, Palma de Mallorca, Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2007, p. 19, n° cat. 3. Reproducido igualmente en la p. 378 de esta tesis.

ideal muy simbolista –cuyas raíces habría que buscarlas en el Romanticismo¹²⁸⁰–, en que las formas femeninas se convertían en el receptáculo perfecto para recoger los rincones más recónditos de su alma, atravesados por su obsesión mórbida de fe en el arte. Así, Rusiñol aprovechó esta oportunidad única para imaginar su particular alegoría de la pintura, entre otras pretensiones de las cuales no hablaremos aquí¹²⁸¹.



Santiago RUSIÑOL, *Figura femenina*, 1894
MNAC, Barcelona

Respecto a la idea del doble, el artista recurrió a varios elementos para dar consistencia a su estrategia. En primer lugar, la pose de perfil, tan socorrida entonces gracias a su admirado Whistler y el *Retrato de la madre del artista*¹²⁸² y que permitía dejar incomunicada a su modelo con el espectador del cuadro, a la vez que ayudaba a escurrir su personalidad¹²⁸³. A todo ello, hemos de añadir la presencia del espejo, uno de los objetos emblemáticos del Simbolismo y que quizás haya que considerar la clave de interpretación del cuadro.

Frente a esta composición, nos hallamos finalmente ante un espejo, en el que la imagen de la modelo compartía superficie con la de su pintor. En el fondo, el retrato de la joven resultaba ser el de Rusiñol. El reflejo de la modelo no era más que el símbolo de su condición: ser reflejo del mismo artista. Para ello, jugaba con el espejo y la idea que se le asociaba de puerta hacia otra realidad –recordemos a Lewis Carroll y su

¹²⁸⁰ “La mujer fue, desde el romanticismo, una potencia del estado de ánimo masculino”. SEGADÉ, M., *op. cit.*, p. 77.

¹²⁸¹ Para un análisis pormenorizado de esta pintura, nos remitimos a la comunicación que ofrecimos con motivo del Año Rusiñol. Vid. BEJARANO, J. C., “(Auto) Retrat emmascarat de Santiago Rusiñol: *Figura femenina* (1894) i el pintor emmirallat”, en *Col·loqui Internacional “Santiago Rusiñol, del Modernisme al Noucentisme* (Barcelona-Sitges, 12-14 abril 2007) (pendiente de publicación).

¹²⁸² En realidad, también podemos percibir la influencia de la *Sinfonía en blanco n° 2*, cuyo rastro es palpable en muchos más retratos en la España finisecular, como el de *Miss Jeanning* (1885) (Museo de Bellas Artes, Bilbao) de Darío de Regoyos, conocido tradicionalmente como *La dama ante el espejo*.

¹²⁸³ Aquí podríamos ubicar el *Retrato doble* (1895) (Halosenniemi Museum, Tuusula) de Halonen, donde en lugar de recurrir a la pose de perfil o al uso del antifaz como en Gili i Roig, el pintor le cierra los ojos a su esposa como imagen de su mundo interior.

Alicia a través del espejo-, fundiendo las imágenes de ella y de sí mismo. Unidos en esa otra realidad, en la pintura del artista, se acababan solapando en una misma ilusión: el *alter ego* pasaba a ser el *ego* del pintor. Oscar Wilde ya decía que “[...] *every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely an accident, the occasion. It is not he is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself*”¹²⁸⁴. De esta manera, en esta composición como en sus paisajes posteriores, podríamos calificar la producción de Rusiñol de “reflexiva” en las dos acepciones del término: en la composición misma con el espejo, pero también por la reflexión que vertía sobre el concepto de representación¹²⁸⁵.

VIII. 2. 2. c La importancia del espejo:

la superficie reflejada y retratos desdoblados

VIII. 2. 2. c. a El espejo frente al espejo

En 1901, el pintor Oskar Zwintscher concibió un retrato de su mujer (Paradero desconocido) en el que se la veía de perfil y con un espejo de mano a la altura de su rostro, que devolvía duplicada pero frontalmente esa misma imagen. Frente a la opción tradicional que hubiera sido pintar así a su esposa Adele -mirando de cara al espectador, sin necesidad del cristal-, sin embargo Zwintscher invirtió esa relación entre realidad y reflejo. De esta forma, la imagen especular pasaba a ser la principal, mientras que la real la pintaba de lado, evitando así el contacto con el espectador para sumergirse en su interior. De este modo quiso subrayar la subjetividad e introspección que un género como el retrato poseía en potencia, pudiendo ser utilizado como espejo de nuestras almas.

Efectivamente, el espejo fue uno de los símbolos del Simbolismo -valga la redundancia-, puesto que el “*el reflejo acciona la función subjetiva. [...] o mejor: la capacidad de reflexión*”¹²⁸⁶. Es cierto que su uso había sido siempre inseparable en la historia del autorretrato, puesto que hasta el siglo XIX casi había sido la única manera

¹²⁸⁴ Cit. en BRILLIANT, R., *op. cit.*, p. 82.

¹²⁸⁵ X. ANTICH, de hecho, conectó este cuadro con la fascinación posterior que Rusiñol tuvo en sus paisajes por los reflejos en el agua. Vid. ANTICH, X., “Una teoría del paisaje. Notes per a una deconstrucció de Rusiñol”, en GIRALT, D. (ed.), *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*, Madrid, Ministerio de Cultura-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 317-343. Al respecto, podríamos añadir la paranoica insistencia por la simetría que podemos advertir en sus paisajes posteriores, en una época en que el Impresionismo había casi desbancado este recurso de la perspectiva tradicional y había abogado por los puntos de fuga oblicuos. Esta simetría se sumaba a esos reflejos y potenciaba la sensación de duplicidad dentro de la misma composición.

¹²⁸⁶ SEGADE, M., *op. cit.*, p. 181.

de conocer el propio rostro. Pero en este *fin-de-siglo* veremos cómo éste se multiplicó y se cargó de una subjetividad sin precedentes, trascendiendo el papel tradicional de reflejo de la realidad.

Así, además de la función obvia y superficial de reproducción de la realidad, el espejo interesó a los simbolistas por todas las connotaciones mágicas y misteriosas que siempre se le habían ido adjudicando¹²⁸⁷. Una de ellas tenía que ver precisamente con la imagen duplicada que devolvía, hasta el punto de que se establecía una especie de conflicto entre reflejo y modelo, una rivalidad en la cual el que ganaba poseía al otro. Cortés ha señalado que “*el nacimiento de los gemelos suscita graves conflictos de soberanía y poder, el hermano [el otro] es visto como un rival por el cual se siente un profundo odio y se le desea la muerte [del doble] para así poder continuar viviendo*”¹²⁸⁸, algo que podríamos aplicar igualmente aquí. En relación a los autorretratos acompañados, aquí podríamos mencionar el *Retrato de D. José Pessanha* (1885) (Museo Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa) de Columbano Bordalo Pinheiro, en el que podría efectuarse esta lectura vampírica y fantástica en relación al doble.

A primera vista, Columbano parece que sólo quiso captar a su amigo José Pessanha, crítico y erudito del arte que el año anterior había publicado un importante artículo en torno a su pintura. Sin embargo, la clave para interpretar esta pintura se halla en el espejo ovalado del fondo, donde el rostro del artista aparecía reflejado, detalle que le permitía establecer un juego de dualidades entre él y su modelo, invirtiendo los papeles que tradicionalmente quedaban asignados a cada uno de ellos: “*D. José Pessanha, crítico de arte, enquanto representado é observado e analisado pelo pintor, desta vez do lado de lá da cena enquanto pintura. Inversão da relação crítica/pintura pressupondo um entendimento moderno da pintura como crítica da propria pintura*”¹²⁸⁹. Por lo tanto, el crítico pasa a ser el analizado bajo la atenta mirada de Columbano, que ahora hacía las funciones de crítico.

Así mismo, siempre se había considerado el espejo como aquello que nos permitía ver lo que se escapaba de nuestro campo de visión, pero no sólo a nivel de una

¹²⁸⁷ Sobre estas interpretaciones, nos remitimos al último capítulo de esta tesis, dedicado a la muerte.

¹²⁸⁸ CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 108.

¹²⁸⁹ LAPA, P. (org.), *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, Lisboa, MNAC-Museu do Chiado, 2007, p. 126; y PACHECO, M^a E. V., *A trajetória do auto-retrato pintado na história da arte em Portugal: da emergência à afirmação do género, na contemporaneidade, 1470-1975*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2015 (tesis doctoral inédita), p. 456. Agradecemos a Wifredo Rincón el habernos puesto en la pista de esta tesis.

realidad puramente física, sino también respecto a otras dimensiones, entre ellas la psicológica. Esa intencionalidad parece ser la subyacente de un retrato tan hipnótico como el que Burne-Jones hizo de su hija *Margaret Burne-Jones* (1885-1886) (Colección particular), donde colocaba un impresionante uxorio, un espejo ovalado y convexo, a la altura de su cabeza, como puerta de acceso a su mundo imaginario¹²⁹⁰.

Ziolkowski ha señalado como punto de inflexión la aparición del subjetivismo romántico, cuando surgió la necesidad de la contemplación de la propia imagen como vía de introspección. Según antiguas creencias se asociaba el origen material del alma con este objeto –en Francia a los espejos grandes de pie se les llamaba *psyché*¹²⁹¹-. En consecuencia, no ha de extrañarnos que fuera empleado asiduamente por parte de unos pintores nacidos en una época ansiosa de conocer lo más recóndito de su mente. En este mismo período es cuando tiene lugar la aparición de la fotografía que, como ya explicamos en el capítulo III, se convirtió en el nuevo aliado junto al espejo para el conocimiento del cuerpo humano y, a partir de éste, para la introspección.

En el campo de la pintura, reverberaciones de estas interpretaciones del espejo – y de la fotografía-, mediatizadas por las nuevas teorías sobre la desintegración del yo que proporcionaban la psicología o el psicoanálisis, se podían escuchar en las repeticiones de una misma figura en multitud de composiciones. Además de los ya referidos retratos múltiples fotográficos, podemos recordar en pintura las obras de Burne-Jones (*La escalera dorada*, c. 1880, Tate Britain, Londres) y de su heredero, Fernand Khnopff (*Memories*), hijos bastardos de un mismo padre, Dante Gabriel Rossetti, especialista en el *doppelgänger* y paralelismos varios, tal y como ya hemos indicado (además de *Cómo se encontraron*, podemos mencionar su *Rosa Triplex*, 1874, The Hearn Family Trust), en su caso aplicados a su propia vida. No fueron los únicos, pues muchos otros simbolistas gustaron de la multiplicación, como George Minne (*La fuente*, c. 1898, Museum voor Schone Kunsten, Gante) o Maurice Denis (*Retrato triple de Yvone Lerolle*, 1897, Musée d'Orsay, París), etc., este último incluso aplicándolo al género del retrato. Todos mesmerizados por el uso del espejo y de sus reflejos sin fin.

¹²⁹⁰ El interés de Burne-Jones por este tipo de espejos como portadores de magia se confirma si tenemos en cuenta que también aparecía y con esta finalidad en su cuadro titulado precisamente *El mago* (1896-1898) (Birmingham Museums & Art Gallery).

¹²⁹¹ ZIOLKOWSKI, T., *op. cit.*, pp. 139-142.

VIII. 2. 2. c. b El *dandy* o el Eco de Narciso

No ha de extrañarnos que una de las figuras más fascinantes y paradigmáticas de esta cultura finisecular, el *dandy*, fuera al final un auténtico paradigma donde confluían de manera naturalmente artificiosa espejo y narcisismo. En este sentido, quizás el autorretrato que explicita de una manera más evidente estos tópicos al servicio del tema del doble sea *Epitalamio (Las bodas del príncipe Néstor)* de Néstor. Se trata de la obra maestra de su autor, donde a su vez, y de la misma manera que Rusiñol y otros pintores finiseculares hicieron con sus autorretratos, aprovechó la ocasión para establecer una especie de alegoría de la pintura, un manifiesto de sus ideales artísticos expresados a través de su efigie.

Hemos de tener en cuenta que el *dandy* se caracterizaba por su extremada elegancia, que era mostrada como una especie de desafío contra la sociedad burguesa en la que había tenido que nacer. En este sentido, la autosuficiencia del *dandy* era uno de sus elementos fundamentales, puesto que el elitismo de este personaje finisecular le llevaba al rechazo del mundo exterior, consciente de que nadie podría estar a la misma altura que él. Efectivamente, el *dandy* representaba la apoteosis radical de ese culto al individuo típico del siglo XIX.

Obviamente, el culto a uno mismo conducía fácilmente al narcisismo y al solipsismo. De hecho, el mejor compañero de un *dandy* no podía ser otro que sí mismo, es decir, el reflejo que le podía devolver el espejo. En este sentido, parece que Néstor hubiera tenido en cuenta esta filosofía del *dandy* y la hubiera aplicado de un modo directo en esta tela. Para ello, no recurrió a presentarnos un espejo en la composición, sino que se valió de esa tendencia innata en muchos pintores de aplicar rasgos propios a los retratos de otros¹²⁹². En este sentido, si nos fijamos en el resto de su producción sus figuras generalmente son extrañamente estilizadas, manieristas, pero a la vez, rotundas. Asimismo, poseen una carnalidad y sensualidad exacerbadas, donde ojos y bocas son pintados con énfasis y turgencia. En realidad, sus criaturas acababan pareciéndose a su creador, formando parte de su universo. Esto sucedía también con la amada de *Epitalamio*, aunque llevándolo más lejos. Si nos fijamos con detalle, en realidad... ¡ella es él! Es como una fotografía en negativo de sí, complementándose a la perfección, con rasgos faciales casi idénticos e incluso el cuerpo de la mujer resulta excesivamente

¹²⁹² Esto ha sido advertido, por ejemplo, por PIPER, D., "Introduction", en KINNEIR, J. (ed.), *The Artist by Himself. Self-portrait drawings from youth to old age*, Londres-Toronto-Sidney-Nueva York, Paul Elek Granada Publishing, 1980, pp. 13-14.

varonil. El detalle de este parecido ha sido poco apreciado en la bibliografía sobre el artista y es, creemos, la clave de esta obra¹²⁹³. Así pues, puso literalmente en práctica el famoso “*je est un autre*” de Rimbaud¹²⁹⁴ o mejor, el lema “*hazte otro mismo*” que ya expresara otro *dandy*, su admirado Oscar Wilde¹²⁹⁵.

De esta manera, a pesar de las diferencias en la vestimenta de acuerdo a su género –y que ayudan a camuflar la presencia del doble en este óleo-, prácticamente en el resto son iguales. Así, por ejemplo, los dos tienen la misma altura, pero además ambos adoptan una pose casi simétrica. Efectivamente, estamos ante una imagen especular, su *alter ego* es su reflejo, su doble, su “alma gemela”. El eco de Narciso. Y de esta evidencia afloran multitud de nociones finiseculares,



NÉSTOR, *Epitalamio (Las bodas del príncipe Néstor)*, 1909
Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria

de las que Carlos Reyero ya reconoció que “*a fines del siglo XIX los términos androginia, hermafroditismo y homosexualidad estaban muy confusos*”¹²⁹⁶, a los que podríamos añadir otros ligados con la subjetividad como narcisismo, el tema del doble o la fragmentación del yo.

¹²⁹³ Es curioso, pero pocos han reparado en las similitudes físicas entre Néstor y su “esposa”. Es el caso de BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991-1995, pp. 54-56: “[...] personaje andrógino que se aproxima bastante a la propia figura del artista [...]”]; y CAPARRÓS, L., *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 505: “[...] llevado de la mano por una musa con rasgos físicos similares a los del pintor [...]”.

¹²⁹⁴ Cit. en SEGADE, M., *op. cit.*, p. 87.

¹²⁹⁵ WILDE, O. (2003), *op. cit.*, p. 45.

¹²⁹⁶ REYERO, C. (1996), *op. cit.* p. 227.

De todas maneras, la lectura que se hacía aquí del mito del *döppelgänger* era en positivo, muy de acuerdo con la consideración que tenía el *dandy* de la vida como base para la construcción de su obra, esto es, de su propia imagen. Así mismo, la plasmación del doble no obedecía tanto al objetivo de encontrar ese yo oculto que formaba parte de nuestro carácter como la de redoblar la autosuficiencia del artista narcisista, de saberse único. De esta manera, bajo la aparente contradicción del cuadro de Néstor, en el fondo todo obedecía a la coherencia del artista que se desposaba consigo mismo, siguiendo el lema del belga Khnopff “*On n’a que soi*”. Y es que de hecho el título original del cuadro dice “Epitalamio”, vocablo cultista, *snob* diríamos (muy en sintonía con el elitismo del *dandy*), que significa “*composición poética en que se celebra una boda*”¹²⁹⁷; así pues, el cuadro quería celebrar su enlace nupcial, ese momento en que por fin Néstor había dado con su imagen excelsa. La musa era su otro yo y, por lo tanto, era normal que se casaran y se presentaran cogidos de la mano, continuidad física entre los dos/uno.

Néstor ilustraba pictóricamente la visión finisecular sobre el mito del andrógino, tan de moda por entonces, de una manera optimista y desde el autorretrato. De hecho, el acercamiento a este tema por parte de los artistas finiseculares fue ambivalente, aunque muy extraño en el campo de la autorrepresentación, quizás porque afectaba al terreno de la sexualidad. Por ejemplo, algunos de los grandes representantes pictóricos del Simbolismo e interesados por la androginia, como Jean Delville o Fernand Khnopff, a pesar de tocarlo continuamente en sus creaciones, no lo hicieron a la hora de autocaracterizarse. Con todo, del último podemos mencionar su obra maestra *Las caricias* (también conocido con los nombres de *El arte o La esfinge*) (1896) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), puesto que en el fondo es un autorretrato ausente de él mismo y su hermana, convertida en un guepardo, enigmática exaltación de la relación entre ambos y, en consecuencia, de su visión del arte y de su fuente de inspiración. Si nos fijamos en la obra, el joven Edipo aparecía como lánguido y afectado, mientras que la esfinge/figura femenina, más recia y varonil. De hecho, en otras obras de Khnopff, su hermana Marguerite hacía las veces de él, era su *alter ego*, y de ahí que fuera la modelo para tantas obras suyas –en realidad, él mismo–, en retratos propiamente dichos o en pinturas de otras temáticas... Este tono perturbador en la obra de Khnopff se volvía abiertamente terrorífico en el dibujo ya mencionado de *Mis*

¹²⁹⁷ MOLINER, M^a, *Diccionario de uso del español A-H*, Madrid, Gredos, 1998, p. 1157.

demonios de Kubin, propio de una pesadilla, donde observamos al artista atormentado por los frutos de su imaginación, esto es, una criatura andrógina monstruosa dotada de una enorme cabeza y dos cuerpos, cada uno de los cuales con los sexos intercambiados.

Sin embargo, como decíamos lo habitual fue una visión mucha más positiva – incluso en Khnopff lo es, aunque siempre con ese toque inquietante y decadente típico del *fin-de-siglo-*, y así Néstor lo quiso representar de acuerdo a los ideales del dandismo, de hallar ese equilibrio entre lo masculino y lo femenino. La consecuencia fue que su figura se impregnaba de un extraordinario refinamiento, lo que podía ser tachado de desvirilizador o afeminado.

Una visión que, si bien en Néstor aún presentaba ambas figuras por separado, en el caso del croata Tomislav Krizman se procedía ya directamente a su fusión: si hacemos una comparativa entre el *Retrato de la cantante de cabaret Marya Delvard* (1907) (Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb), su *Autorretrato* del año siguiente (1908) (Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb) y fotografías de la época del artista, observaremos la indefinición sexual de las imágenes, donde las facciones de Krizman y las de Delvard resultaban prácticamente indistinguibles e intercambiables, disueltas en un mismo ser a causa de la fascinación de Krizman por esta artista, a la que retrató en más ocasiones.

VIII. 2. 2. c. c Atravesando el espejo

Si la pintura de Néstor representaba el paso hacia lo fantástico en el campo del autorretrato –al representarse duplicado sin necesidad de incluir ningún espejo en la composición–, este camino fue igualmente valorado por otros artistas a la hora de autorrepresentarse de manera múltiple y simultánea sobre una misma superficie. La verosimilitud que tradicionalmente se le había exigido al género comenzó a ser desbordada por entonces, para hacerlo de una manera aún más radical en plena época vanguardista. En el capítulo III vimos que esta noción de la fragmentación/multiplicación del yo consiguió una magnífica plasmación a través de aquellas fotografías que repetían un mismo rostro. Modalidad al principio usada como atracción de barraca de feria para atraer a las multitudes, finalmente los artistas supieron trascenderla y valorarla como imagen idónea de la descomposición del sujeto en la era moderna.

Esta desintegración pudo hallar un paralelismo entonces en el hecho de que muchos de estos artistas firmasen con pseudónimos. En esa (s) construcción (es) del yo, observamos que Stanisław Ignacy Witkiewicz pasó a llamarse Witkacy; Josef Anton

Trčka, Antios; Paul Marsan, Dornac; o Néstor Martín Fernández de la Torre, simplemente Néstor, como trasuntos de sí como artistas para diferenciarse de la persona predeterminada por nacimiento. En otras ocasiones, observamos que, dependiendo del menester que desarrollaran, firmaban con un nombre u otro, al que a veces asociaban con una personalidad específica. En Cataluña, hallamos diversos ejemplos al respecto. Así, sabemos que Rusiñol firmaba como Xarau *versus* Eugeni d'Ors¹²⁹⁸ que lo hacía como Xènius, en un intento de separar la faceta de artistas de la de críticos o estetas del arte. En este sentido, Feliu Elias incluso firmaba de tres maneras, con su nombre de pila como pintor, Apa como dibujante y Joan Sacs como crítico/escritor. De esta forma, el uso de uno u otro implicaba el desarrollo de una faceta diferente de las otras. En algunos casos, como en Caterina Albert, la firma de Víctor Català simplemente obedecía a una cuestión social ante la discriminación hacia la mujer como creadora.

El auge del pseudónimo en este cambio de siglo, especialmente entre los artistas, es indicativo de esa consciencia de un yo dividido. En el terreno de las artes plásticas, fue en la última etapa del Simbolismo, en ese período de transición poco antes de llegar al Expresionismo o al Surrealismo, cuando encontremos una mayor desinhibición por parte de algunos rezagados, que quisieron explotar abiertamente este tema a través del autorretrato. Es el caso de Léon Spilliaert, pero sobre todo de Egon Schiele y Austin Osman Spare.

Dejando a un lado la particularidad de Spare, la lectura que hicieron los dos primeros en la multiplicación de su imagen abandonó la celebrativa del narcisismo propuesta por Néstor y los *dandies*, para volcarse de nuevo en la visión tormentosa de los demonios personales. En ese sentido, retomaron una vez más los conceptos de la nueva psicología y el psicoanálisis, especialmente lo relativo a lo siniestro. Para ello, se valieron de un estilo cada vez más quebrado, en el que las deformaciones del cuerpo y de la cara, así como el exacerbamiento de la gestualidad en el lenguaje corporal, intentaban indagar lo que subyacía bajo la carcasa de la piel, para así poder encontrar esa fragmentación del yo.

¹²⁹⁸ De hecho, Eugeni d'Ors fue gran amante de buscarse *alter egos* bajo pseudónimos. De entre todos ellos, fue quizás el de Octavi de Romeu el que más nos pueda llegar a interesar, del que llegó a hacer su propio autorretrato en 1902. Publicado en el número 5-6 de la revista *Auba* (marzo-abril 1902, p. 69), d'Ors/Romeu se imaginaba como un *dandy* finisecular, siguiendo el mismo modelo decadentista que Ismael Smith o Néstor. De hecho, en la misma publicación aparecía un autorretrato de Eugeni d'Ors como tal (p. 70), cuya imagen pretendía ofrecer ese contrapunto normal, corriente, frente a la fantasía de elegancia del anterior.

En el caso de Spilliaert, su maestría en el dominio de la tinta china le sirvió para explotar sus posibilidades expresivas más abismales, en este caso las del alma. Así se puede contemplar en una serie de autorretratos impactantes que realizó entre 1902 y 1909, sobre los que volveremos en el último capítulo. La insinuación de la duplicación aparece de vez en cuando en algunos de ellos, incluso desde sus inicios como en el *Autorretrato con máscaras* (1903) (Musée d'Orsay, París). En este caso, la máscara no servía para ocultar la personalidad como en el cuadro de Gili i Roig, sino más bien como instrumento para profundizar en el yo, en una actitud tal vez paradójica para con su función original y de acuerdo con lo que hemos visto al hablar de otras obras. Esto lo hacía posible al presentar un par de máscaras que tenían la misma fisonomía que el artista.

A pesar de que pueda parecer a primera vista una obra inacabada y, por lo tanto, esas dos caretas proclives a ser interpretadas como esbozos de autorretratos, el artista dividía claramente el fondo entre el blanco y el negro, reforzando la dualidad de la mente humana. De la misma manera, introducía una ambigüedad entre el autorretrato “auténtico” y las dos máscaras espectrales, no sólo por el parecido físico, sino por el tratamiento cromático idéntico, otorgando una inquietante vida a lo inerte y casi negándose a al modelo –por ejemplo, ennegreciendo las órbitas de los ojos-. En este sentido, vale recordar que las máscaras de molde realizadas sobre las personas originariamente no eran *post mortem*, sino realizadas en vida, como bien recordara Cennino Cennini en su *Il libro dell'arte*¹²⁹⁹.

No obstante, los autorretratos más conocidos de Spilliaert son aquellos en los que hizo uso del espejo, como el afamado *Autorretrato ante el espejo* (1908) (MuZEE, Ostende), y en los que se adentró en un terreno del doble que pocos como Ensor se habían atrevido a representar. Como en el caso de su compatriota, los dos realizaron el paso del desdoblamiento a la fusión. De esta manera, en el caso de Spilliaert y en sus autorretratos ante el cristal, no sabemos a ciencia cierta si lo que observamos es el autorretrato -la persona de carne y hueso- o su reflejo, puesto que el pintor opta por pintar una única imagen, solapando en ella el modelo con su reflejo. Así, la tensión generada entre el espejo y el pintor da pie a la ambigüedad en la representación, de manera que el pintor se presenta en poses inverosímiles ante el cristal -de espaldas a él-, o entre los objetos situados justo en medio, entre el espejo y el modelo/reflejo. No

¹²⁹⁹ *Le Dernier Portrait, op. cit.*, p. 18.

obstante, hemos de ser justos y reconocer que pintores como Mancini en su *Autorretrato en el estudio* o Bordalo Pinheiro en su cuadro *En mi taller* también lo plantearon, aunque quizás sin llegar tan lejos.

Lo que sí es cierto es que la lucha del pintor con su aliado/enemigo que es el espejo dio pie a escenas paranoicas, como las que nos ha legado Spilliaert. Como ya señaló Cortés, “*la contemplación en el espejo da lugar a escenas alucinatorias de desdoblamiento esquizofrénico en las que el hombre parece asfixiado por su doble, devorado por su propia imagen*”¹³⁰⁰. De la misma manera, Helen Bieri Thompsson, a propósito de Spilliaert, ha escrito que “*en effet, l’autoportrait est toujours le fruit d’un compromis entre deux créateurs d’images, l’artiste d’une part et le miroir d’autre part, dont le rapport oscille constamment entre séduction et répulsion, entre confiance et menace, entre fidélité et trahison*”¹³⁰¹. La consecuencia, pues, fue identificar finalmente ese “enemigo” que era el espejo con uno mismo, tal como Miguel de Unamuno dijera en *El otro* (1916), drama teatral que precisamente abordaba estos temas, “*el camino para odiarse es verse fuera de sí, verse otro*”¹³⁰², aunque como ya había advertido Baudelaire, al final “*el artista sólo lo es a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza*”¹³⁰³.

De cualquier forma, la revelación final, plasmada en un rostro cadavérico cuyos ojos parecían salirse de sus órbitas, acercaban el espejo a un uso, según el cual y basándose en antiguas creencias, se podía contemplar a la muerte más que al doble¹³⁰⁴. Spilliaert resolvía de manera original, pues, el tema del autorretrato y de la *vanitas* que ya habíamos visto antes con Böcklin. Pero incluso consiguió ir más allá. Para conseguir esta unión, no sólo hizo uso del espejo, sino también del motivo de la sombra (que también se asociaba con la muerte). En ese sentido, el manejo de la tinta china fue crucial para potenciar el dramatismo inherente a ese reflejo siniestro, que quedaba convertido así casi en sombra. Si aquí lo insinuó, no dudó en dejarlo claro en otro autorretrato conocido como *Silueta del artista* (1907) (Museum voor Schone Kunsten, Gante), donde su sombra era su cuerpo. La pretensión de presentarse de este modo – negando la idea de que el autorretrato había de proporcionar la mayor información de

¹³⁰⁰ CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 104.

¹³⁰¹ THOMSON, H. B. (dir.), *Léon Spilliaert, vertiges et visions*, Gingins-París, Fondation Neumann-Somogy, 2002, p. 50.

¹³⁰² Cit. en UNAMUNO, M. de, *El otro. El hermano Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (1932), p. 76.

¹³⁰³ Cit. en DURAND, G., *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993 (1979), p. 283.

¹³⁰⁴ ZIOLKOWSKI, T., *op. cit.*, p. 190. Volveremos a este uso del espejo en el último capítulo.

nuestro físico, entendido como nuestra identidad- pasaba a ser una declaración de intenciones, en la que se afirmaba que nuestro autorretrato de verdad no descansaba ahí afuera, sino que lo crucial se hallaba en el interior. De este modo, la sombra como imagen del inconsciente podía ser un buen símil del auténtico autorretrato¹³⁰⁵. Como Spilliaert, el noruego Arne Kavli hizo algo parecido en su *Autorretrato* (1898) (Nasjonalmuseet, Oslo), mientras que un joven Kees van Dongen se aprovechó del contraluz de una ventana para hacerlo en su *Autorretrato azul* (1895) (Centre Pompidou, París), prefigurando su inminente salto al Expresionismo.

Egon Schiele también hizo uso del espejo en sus creaciones. No suficiente para ahondar en el tema de la mente humana y llevarlo a su terreno favorito de la autorrepresentación, sabemos que conocía las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière, estaba al día de diferentes teorías psicológicas y del psicoanálisis, e incluso se mostró interesado por algunas de las doctrinas de la teosofía, que hablaban de la naturaleza dual del ser humano. Igualmente, vale la pena señalar que en 1911 se acuñó el término “esquizofrenia” por el doctor Eugen Bleuler, para referirse a una forma de desorden psicótico asociado con la escisión de la mente¹³⁰⁶.

Su peculiar técnica de perfiles ariscos y puntiagudos y su gama cromática famélica fueron elementos fundamentales para poder llevar a cabo una plasmación perfecta de las ideas que le perseguían por su cabeza. De esta manera, Schiele consiguió reflejar todo un mundo interior tormentoso, en los que brazos y cara, cuerpo y alma, debatían de manera extrema qué actitud tomar:

*“Ningún otro artista, exceptuando a Rembrandt, ha sido tan mágicamente atraído por el propio yo, el yo físico y psíquico, como Schiele. Se reproduce a sí mismo como actor y observador, como doble y como solitario, como santo y masturbador, como eremita y como San Sebastián, como dandy, como presidiario y como la muerte. Le gusta el papel doble de modelo y pintor, actor y realizador. En una palabra, sus innumerables y escenificadas visiones del yo hacen del capítulo del autorretrato el más fascinante de su obra. A los 28 años había pintado cerca de cien autorretratos. A la misma edad, Rembrandt sólo había logrado cincuenta”*¹³⁰⁷.

¹³⁰⁵ Ya en un período posterior y en Cataluña, pero con esta misma idea de la sombra como autorretrato, podemos destacar el fotográfico realizado por Antoni Arissa (c. 1930-1934) (MNAC, Barcelona).

¹³⁰⁶ Sobre la relación de Schiele con la psicología y la ciencia de su época, *vid.* SCHRÖDER, K. A., *op. cit.*, p. 35 y ss.

¹³⁰⁷ FISCHER, W. G., *op. cit.*, p. 147.

No sólo tuvo suficiente con pintarse de manera continua, sino que incluso se dedicó a multiplicarse en una misma obra. Son bastantes las creaciones en las que aparece el motivo del doble, “uno de los más importantes elementos de sus autorretratos”¹³⁰⁸, para poder abordarlas aquí específicamente. Como se expresó el mismo Schiele en una poesía, “soy todo al mismo tiempo, pero nunca haré todo al mismo tiempo”¹³⁰⁹. Y si bien otros artistas de entonces reconocieron esa multiplicación del yo –como sucedió, por ejemplo, con Ellen Thesleff¹³¹⁰-, el austríaco fue prácticamente el único que se atrevió, finalmente y de una manera abierta, a tratar literal y plásticamente esa fragmentación o polimorfismo, y no simplemente a partir de una síntesis basada en el número dos. Es como si, a pesar de decirse continuamente las



Antonio MANCINI, *La verdad*,
1873-1876
Paradero desconocido

palabras que André Gide anotó en su diario en 1892 (“Siento mil posibles en mí; pero yo no puedo más que resignarme a no desear más que ser uno solo”¹³¹¹), Schiele más bien no pudiera resistirse e hiciera lo contrario. Para él, la verosimilitud de la realidad daba paso a la realidad interior, en una situación de paranoia que pronto llevaría de esa multiplicidad a su negación, porque tal como expresó Oskar Kokoschka, “el hombre moderno ha perdido el rostro”¹³¹².

Junto a Schiele, no obstante podemos hallar a un par de pintores más que, en esta misma época, intentaron mostrar esa descomposición del yo, plasmándolo por duplicado: Antonio Mancini y Austin Osman Spare. Al italiano debemos una serie de autorretratos intensos, consecuencia de sus desequilibrios mentales. Dentro de esta serie, nos gustaría destacar uno en el que se abordaba este tema, el ya referido *Autorretrato en el*

¹³⁰⁸ *Ibidem*, p. 154.

¹³⁰⁹ *Ibidem*, p. 157.

¹³¹⁰ En 1954, esta pintora publicó una colección de *Poemas y pensamientos*, entre los que había una pequeña poesía que meditaba sobre su persona, titulada “Three persons in one (myself): 1 the primal man in me that has always existed / 2 that which feels and lives the living life / 3 genie the one who can go outside itself and see inside itself. / God is inside oneself”. Vid. LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 160.

¹³¹¹ Cit. en SEGADE, M., *op. cit.*, p. 159.

¹³¹² Cit. en CASALS, J. (2003), *op. cit.*, p. 436.

estudio: en él se representó rodeado de sus enseres personales de trabajo, si bien dotados de un aura macabra, como el busto anatómico en forma de calavera, un altorrelieve que proyectaba una sombra inquietante, pero sobre todo lo que aparentaba ser una cabeza flotante dotada de pámpanos que, en el fondo, resultaba ser parte de una pintura incluida en la composición. En realidad, esta figura báquica acompañada de una bandeja con racimos de uvas resultaba ser el mismo pintor, quien en más de una ocasión se había caracterizado como Dionisio, con su sonrisa esbozando una incipiente carcajada. Ante esta compañía, Mancini se/nos mira frente al espejo, como si quisiera interrogarse sobre su identidad y el sentido de su existencia, precisamente en unos años muy difíciles para él a causa de sus penurias económicas y las enfermedades venéreas que había contraído, lo que motivó que recurriera para su curación a unos tratamientos médicos excesivos, pero también al alcohol para olvidar sus miserias. De ahí esa identificación con el dios del exceso, Dionisio, con el que no dudaba en proyectarse, probablemente consciente de que esas circunstancias le permitían desarrollar de un modo tan desbordante su imaginación (algo que, por otra parte, ya había exaltado Nietzsche desde la filosofía, para que el artista se sintiera completamente liberado y fuera creativo); en el reverso de esa vida extrema, la amenaza continua de la muerte, cuyo eco se podía observar en esa calavera y en la sombra del relieve¹³¹³.

A diferencia de Schiele, Mancini no profundizó tanto en el tema del *doppelgänger* como metáfora de un yo escindido. Aparte del anterior cuadro, podemos recordar otro, el *Autorretrato con una brizna de paja* (c. 1880) (Paradero desconocido), donde con mirada ida se miraba ante el espejo, sosteniendo entre sus manos una tabla en la que se representaba un paisaje, si bien en una de sus esquinas superiores se observaba un diminuto rostro, probablemente el mismo pintor, que volvía a aparecer cosificado como obra de arte, del mismo modo que en el cuadro anterior. Este detalle, el de mostrarse autorrepresentado no como creador sino como creación, fue frecuente en otros artistas de entonces como Gauguin; y, de hecho, el mismo Mancini ya lo había realizado unos cuantos años antes en *La verdad* (1873-1876) (Paradero desconocido), donde al motivo principal de un niño frente al espejo, añadió a la manera de una tabla revuelta de la época otros detalles, entre ellos las efigies del papa, de la familia real

¹³¹³ HIESINGER, U. W., *op. cit.*, p. 45.

italiana, del poeta italiano Manzoni, así como su propia cabeza que, sin cuerpo, flotaba de manera turbadora en la parte inferior de este óleo¹³¹⁴.

El caso de Spare es bastante peculiar, siendo un artista maldito que, en la actualidad, se encuentra en proceso de recuperación¹³¹⁵. Considerado en su momento un niño prodigio y discípulo aventajado del malogrado Aubrey Beardsley, muy pronto superó el decadentismo de su admirado ilustrador para llevarlo a una vía incluso más subjetiva. Lo cierto es que gran parte de su producción gira en torno a su yo, empeñado en desvelar todos los rincones de su ser mediante cualquier método. Interesado en la teosofía y las ciencias ocultas, desde temprano se relacionó con Alesteir Crowley, llegando a ser miembro de diferentes organizaciones secretas como la Orden de la Aurora Dorada o la *Astrum Argentum* del mismo Crowley. Con el tiempo, tras adquirir los conocimientos necesarios y tras varias desavenencias, se escindió y creó su propia secta llamada *Zos-Kia Cultus*. Fue en aquella época en que empezó a autorretratarse como modo de indagación introspectiva y para plasmar sus experiencias con las drogas, el sexo y el ocultismo, así como mediante la hipnosis, la escritura automática y otros métodos para llegar hasta el fondo de sí mismo.

Esto explica el tono delirante de estas autorrepresentaciones (en muchas ocasiones concebidas de forma inseparable para los libros que él mismo escribía), donde el sentido de la lógica brillaba por su ausencia y en los que su figura aparecía de los modos más diversos, desde la decapitación o hibridación monstruosa con otros seres, hasta la evocación de su inconsciente y sus caras más oscuras, frecuentemente mediante objetos diversos –parece que era un gran coleccionista de *bibelots* y rarezas- o sobre todo, del uso de la máscara. De esta forma, las diversas caretas que pintó –algunas con sus facciones- se transformaban en fantasmagóricos rostros sin cuerpo, que vagaban y flotaban en el particular océano de su mente, como añicos dispersos de su cristal del yo.

De hecho, a diferencia de los casos de Schiele o Spilliaert, el reflejo de este modo se consiguió a través de unos dibujos y grabados de precisión de miniaturista, en un hiperrealismo diametralmente opuesto al expresionismo de aquéllos. Tal vez en ello tuviera que ver una concepción de la vida más desprejuiciada y menos condicionada por el contexto social, en un modo que le permitió superar la interpretación pesimista o

¹³¹⁴ *Ibidem*, p. 24. Esta iconografía de cabezas flotantes y minúsculas, a veces casi imperceptibles, es igualmente presente en algunas de las composiciones más importantes de Khnopff, como *Soledad* (c. 1890) (Fondation Neumann, Gingins), también de contenido autorreferencial.

¹³¹⁵ Una de las monografías que lo han recuperado es la de BAKER, P., *Austin Osman Spare. The life and legend of London's lost artist*, Londres, Strange Attractor Press, 2012 (2011).

negativa del doble/fragmentación del yo, de acuerdo a su talante completamente liberal y amoral.

CAPÍTULO IX

ALTARES DEL YO:

REINTERPRETACIONES DE LA ESPIRITUALIDAD

EN EL *FIN-DE-SIGLO*¹³¹⁶

En los capítulos anteriores, hemos ido viendo de forma intermitente la importancia que la espiritualidad ocupó no sólo en el seno del Simbolismo, sino ya específicamente en el campo del retrato e incluso aún más en el del autorretrato –y el colindante referente a la imagen del artista-. Si en el capítulo anterior estudiamos cómo los artistas plasmaron en torno a sus figuras las nuevas teorías psicológicas que hablaban del nuevo individuo que había traído la modernidad, mucho más complejo y fragmentado, ahora lo haremos por una de las causas que lo llevaron a esta situación crítica, como fue el replanteamiento de lo ligado con la fe.

Como entonces, puede sorprender querer enfocar un tema como el del autorretrato desde esta vertiente, aún más en una época que comenzaba el camino hacia la secularización, consecuencia de lo cual fue el declive de un arte religioso, que había brillado en los siglos anteriores. A lo largo de las páginas siguientes, queremos demostrar cómo muchos de los pintores adscritos al Simbolismo supieron reconducir sus intereses espirituales más personales a través de su propia figura. El resultado fue una nueva visión de ambos géneros, del (auto) retrato y de la pintura religiosa, al buscar una vía intermedia que generó una peculiar producción híbrida. De esta forma, superaron distinciones antiguas, siempre gracias al papel que la subjetividad desempeñó en el período finisecular.

De manera introductoria, estudiaremos ese contexto en el que surgió esta crisis espiritual y cuáles fueron las reacciones que desencadenó en concreto en el terreno del arte.

¹³¹⁶ Dejamos constancia de este tema en la comunicación “Altars of the Self: the influence of religion on the self-portrait and the image of artist at the age of Symbolism”, presentada en el marco del *International Symposium on Fin-de-siècle Symbolism “Between Light and Darkness”* (Helsinki, Ateneum, 2010), aún pendiente de publicación.

La primera consecuencia relevante fue la recuperación de toda una iconografía sacra – especialmente la cristiana-, que fue sometida a revisión de acuerdo a la personalidad de cada uno de ellos. No obstante, de forma paralela a este proceso, en el siglo XIX la figura del artista gozó de una creciente consideración, que finalmente desembocó (casi) en culto. La convergencia de ambas tendencias fue la aparición en el *fin-de-siglo* de un artista entronizado y endiosado, una imagen de la que ellos mismos fueron los primeros partícipes.

Finalmente, además de esta visión suprema del artista, abordaremos a modo de epílogo su reverso mediante el satanismo, así como la singular aportación que hicieron las mujeres pintoras a través de toda esta iconografía.

IX. 1 Una cuestión de fe en una Europa descreída

Una de las consecuencias más importantes que trajeron los profundos cambios que vivió la sociedad decimonónica fue el decaimiento de la fe. La reestructuración a favor del individuo y de las clases sociales -y no de los estamentos de antaño- provocó una de las primeras grietas en la institución de la Iglesia que, al fin y al cabo, era la que detentaba el poder de organización del cristianismo y velaba por el mantenimiento de su concepción y hábitos, en la mayor parte de los países occidentales. Sin embargo, éste sólo fue el primero de los golpes que sufriría a lo largo del siglo XIX. Poco después, la sucesión de nuevos hallazgos científicos, entre ellos la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin, incitaron a desmontar los mitos fundacionales de esta religión. Por su parte, las aportaciones desde el terreno de la psicología no hicieron más que añadir leña a este fuego, provocando que a todas estas ideas la gente sumase las concernientes a su propia figura, hundiéndose cada vez más en un torbellino de incertidumbres sin fin.

El efecto fue un replanteamiento de los valores en los que tradicionalmente habían creído tantas generaciones, encontrándose ante unas dudas que la ciencia despertaba y que la religión no llegaba a responder. La debilidad de uno de los tradicionales pilares de la sociedad tuvo diversas repercusiones, una de las cuales fue que gran parte de esta población se sintió desorientada, vacía, sin saber muy bien en qué o quién creer. Ante esto, la religión comenzó a pasar a un segundo plano y surgieron alternativas que pretendieron suplir ese hueco, como hicieron desde posiciones bien diferentes el positivismo o el irracionalismo de Schopenhauer o Nietzsche.

Muchos consideraron este panorama como un signo de la decadencia de los nuevos tiempos. Se creía que una sociedad sin referentes morales significaba el inicio de su fin. Un reflejo de todo ello podría observarse, por ejemplo, en el arte sacro de entonces, que comenzó

a entrar en declive. Así lo ha visto tradicionalmente la historiografía, que ha considerado dichas obras de escasa calidad e interés, fundamentalmente porque estaban condicionadas por su época, siendo a lo sumo un producto residual del pasado¹³¹⁷. De ahí, pues, que se les haya achacado su falta de fe vivida, de honestidad, lo que las incapacitaba de transmitir espiritualidad. Ya en su época lo remarcaron críticos como el español Luis Alfonso, desde las páginas de *La Ilustración Española y Americana*:

" .. todos, absolutamente todos, los intentos efectuados en lo que va de siglo para producir cuadros religiosos, han fracasado: lo mismo Overbeck y su escuela, imitando con pueril ahínco las tablas de los trecentistas italianos, que Cornelius y sus adeptos buscando en Miguel Ángel pauta para la composición y el dibujo; así Puvis de Chavannes inspirándose en los pintores fresquistas del Renacimiento, como Bonnat haciendo del Crucificado un estudio de anatomía, cuantos en Italia o en España, a la vez que en Francia o Alemania, han tenido a empeño seguir con el pincel las líneas que trazó la pluma del Nuevo Testamento, han podido triunfar como dibujantes, como coloristas, como compositores, como eruditos, de cualquier manera, menos como pintores genuinamente religiosos. [...] a todos ha faltado lo esencial, aun poseyéndolo todo, hasta el genio: les ha faltado la fe. Así, una candorosa Virgen de Fray Angelico, o un Ecce Homo escuálido de Morales, dicen más (como que dicen 'creo') que las composiciones más famosas y con más suma de talento y de saber pintadas por los más eximios artistas de doscientos años acá. Honrarán las obras de éstos un Museo: merecer un altar, sólo aquellas"¹³¹⁸.

Ante este panorama, la aparición del Simbolismo pretendió, entre otros motivos, alejarse de todo aquello que la industrialización había traído y que había alejado al hombre de Dios, esto es, del positivismo y de la confianza ciega en la razón, la ciencia y la industria. Es por ello que muchos de estos artistas dieron la espalda a los valores materialistas de la Europa burguesa, e intentaron devolverle la fuerza a toda una serie de creencias ancestrales, volviendo a los orígenes o creando nuevas. Por lo tanto, en una sociedad generalmente calificada de “descreída”, la religión, ya fuera cristiana o no, recaló de forma sustancial y considerable en la psique de muchos de estos artistas. De ahí que el misticismo fuera una cualidad intrínseca al arte simbolista, cuya extensión podía alcanzar incluso al género del

¹³¹⁷ Algunos historiadores como L. NOCHLIN hablan de que en el Realismo, ante la renuncia de todo lo sobrenatural, se dio paso a la creación de una nueva categoría de pintura, que podría denominarse “‘género religioso’ o incluso, quizá, ‘sociología religiosa’ o ‘antropología religiosa’, es decir, la descripción meticulosamente objetiva de las costumbres religiosas de provincias”. Vid. NOCHLIN, L., *op. cit.*, pp. 75-76.

¹³¹⁸ Cit. en ÁLVAREZ, J., “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. I, nº 1, 1988, p. 81. Además de este artículo, un libro que profundiza en la problemática de la pintura religiosa de entonces es el de RAMOS, J., *La pintura religiosa del siglo XIX en España*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2012.

retrato. En este sentido, fue sobre todo el autorretrato y la imagen del artista los que mejor podían expresarlo de una forma más vivida y personal, como manifestación de esta obsesión finisecular que les tocaba en lo más profundo del alma. Porque al fin y al cabo, al hablar de su alma, también se hablaba de querer salvarla. Y ahí es donde aparecía el poder de la fe.

IX. 2 Resucitando dioses: la recuperación de la espiritualidad por los simbolistas

En la esperanza de encontrar alguna fe a la que aferrarse, como forma de superar la decadencia de la religión los simbolistas recurrieron a los más variados credos, que podríamos clasificar en tres categorías: el nutrido grupo relativo a civilizaciones exóticas o míticas, así como todas aquellas sectas espirituales o formaciones recién creadas; el propio de la civilización a la que pertenecían –que en la mayoría de casos, fue el cristianismo-; y finalmente, el que giraba en torno al arte como consecuencia de la nueva consideración hacia el artista. De cualquier forma, si bien es cierto que la última fue la expresión más diáfana de la situación del artista en el *fin-de-siglo*, ello no quiere decir que en las opciones anteriores el artista no llegara a caracterizarse incluso como ese mismo dios -o en su defecto, como su máximo representante en la tierra- cuyo poder acababa de revitalizar.

IX. 2. 1 Exóticos y secretos

Cansados de un cristianismo moribundo, algunos artistas simbolistas volvieron su vista hacia religiones poco frecuentes en el mundo occidental como el budismo; reinterpretaciones de una naturaleza que, por primera vez, la sentían amenazada por el imparable progreso; o se organizaron y formaron parte de asociaciones secretas en las que se podía llegar a producir un sincretismo de diversas espiritualidades ya ancestrales con elementos procedentes del ocultismo, etc.

IX. 2. 1. a Ritos ancestrales, paganos y panteístas

A la hora de dejarse seducir por creencias distintas del cristianismo, las orientales ofrecían unos puntos de vista diferentes entre creador y creación, que a su vez permitían un mayor grado de enriquecimiento personal. Atraídos por aquello que tuvieran de exótico y distante, los viajes, la prensa, las exposiciones universales y el desarrollo de la etnografía y antropología permitieron un acercamiento nunca visto a mundos que hasta hacía poco habían parecido inaccesibles. En ese sentido, la restauración Meiji en 1868 en Japón podría verse como un símbolo de esa nueva era: el *Retrato de Abel Acácio Botelho* de Ramalho bien podría

ser una buena traducción del interés que el Extremo Oriente podía despertar entre los artistas de esta época.

De todo ese conjunto de credos, fueron el hinduismo y el budismo los que más llamaron su atención. Así, durante una crisis espiritual en sus años parisinos en 1893-1894, los finlandeses Halonen y Väinö Blomstedt se interesaron por la segunda de las religiones, leyendo el *Budismo esotérico* del teósofo Alfred Percy Sinnet¹³¹⁹. A nivel plástico, todo ello lo podemos ver en el retrato que Gauguin hizo de su amigo Meijer de Haan y tituló *Nirvana*, haciendo uso por tanto de esta expresión de la filosofía hindú para evocar un estado de felicidad suprema: en él, el rostro de su amigo aparecía concebido como si fuera la máscara de un dios antiguo que hubiera poseído momentáneamente su personalidad. Estas religiones, no obstante, no fueron las únicas, pues el mismo Gauguin se interesó igualmente por otros ritos ancestrales. Fruto de ese interés sincrético fue un retrato tan original como el de *La bella Angèle* (1889) (Musée d'Orsay, París), donde al lado de la modelo bretona colocó una divinidad peruana, como un preludio de lo que hallaría poco después en Tahití...

Como vemos, esta simpatía por religiones exóticas apareció en la retratística, apreciándose especialmente en la aparición de objetos simbólicos que aludieran a estos nuevos cultos, especialmente figurillas representando a sus deidades. A veces relacionados con las creencias del modelo o no, observamos la proliferación de estatuas de Buda en efigies fotográficas, como la que Steichen hizo del escritor *Sadakichi Hartmann* (1903) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) o la que Trčka hizo en 1914 de su profesor *Karel Novak* (1914) (Paradero desconocido). En pintura, podríamos destacar dos autorretratos. En primer lugar, el del ruso Anisfeld realizado en la década de 1910 (Colección particular): en él se podía vislumbrar de fondo la figura de un Buda inmenso y que plasmaba a la perfección su concepción ecléctica de la espiritualidad, ya que en aquellos mismos años realizó también e indistintamente obras de contenido cristiano y judío, que era de hecho la fe que profesaba su familia¹³²⁰. Mucho más lejos fue van Gogh en el conocido como *Autorretrato dedicado a Gauguin* (1888) (Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts), pues quiso de hecho caracterizarse como un fiel creyente: “*He acentuado mi personalidad y me he inspirado en los bonzos para aparecer como un simple adorador del Buda eterno*”¹³²¹. Como vemos, la atracción que estos pintores finiseculares sintieron hacia estas religiones atávicas y lejanas fue

¹³¹⁹ LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 77.

¹³²⁰ LINGENAUER, E., “Boris Anisfeld. A wanderer between Russia’s Silver Age and America’s Golden Twenties”, en SUGROBOVA-ROTH, O.-LINGENAUER, E., *Boris Anisfeld catalogue raisonné*: <http://anisfeld.org/symbol.html>. Consultado el 09 octubre 2009.

¹³²¹ Cit. en THOMSON, B., *op. cit.*, pp. 173-174.

en parte motivada por su singularidad, aunque su traducción y asimilación en la mayor parte de los casos fue superficial, optando por un decorativismo pintoresco, como observábamos en Anisfeld.

En el capítulo VII, al hablar de la importancia del paisaje en los fondos de los retratos, ya advertimos que, en ocasiones, podían dar pie a una lectura cercana al panteísmo. El desarrollo del paisaje como género pictórico en el siglo XIX fue paralelo al de la industrialización, lo que motivó un creciente aprecio hacia un mundo que parecía estar a punto de extinguirse. Ello provocó situaciones como las de Gauguin, que en su deseo de hallar la naturaleza en su mayor pureza no tuvo suficiente hasta que marchó fuera de Europa, creyendo haber encontrado en Tahití un equivalente terrenal al paraíso celestial.

Más allá de este desplazamiento físico, de huída, hubo otros artistas que quisieron integrarse con la naturaleza que los circundaba, como el alemán Diefenbach. Con todo, lo podemos ver sobre todo en Escandinavia, una tierra donde tradicionalmente su gente se había sentido abocada a mantener una relación muy estrecha con su entorno. Algunos como Halonen lo demostraron sobre todo pintándolo, si bien hubo algún momento para autorretratarse, donde se traslucía esa íntima relación entre creador y el motivo de su inspiración. En cambio, hubo otros que intentaron ir más allá y buscaron la interrelación de la figura con la naturaleza, en un intento místico de retorno a las raíces de la espiritualidad. Para rendir culto a la madre tierra, en ese caso lo mejor era vivir en armonía con ella, habitándola desde el respeto. Es lo que podemos observar en los autorretratos de Ivar Arosenius, quien acostumbró a pintarse ante un paraje idílico de connotaciones nórdicas, acariciado por una luz mortecina. En ellos, su autor recreaba con amor unos espacios naturales, en los que de vez en cuando incorporaba figuras escapadas de su universo poético. Su *Autorretrato con corona de flores* (1906) (Nationalmuseum, Estocolmo) es quizás la más evidente muestra de esa comunión del hombre con la naturaleza, gracias precisamente a esa corona de flores, que lo vinculaba con prácticas ancestrales y paganas¹³²². Dos años después, en otro de sus mejores autorretratos (1908) (Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo) manifestó este sentimiento telúrico de otra forma: a pesar de que seguía presentándose vestido, en el fondo sí que apreciamos una serie de desnudos femeninos que danzaban en corro¹³²³, mientras que en lo alto de un montículo se vislumbraba un templete clásico. A través de estas referencias,

¹³²² Existe una fotografía de Arosenius, también con esta corona y la misma ropa, probablemente utilizada como base para este cuadro.

¹³²³ Sobre el tema de la danza en relación a una visión arcádica del universo, *vid.* ANKER, V., *Le symbolisme suisse. Destins croisés avec l'art européen*, Berna, Benteli, 2009, p. 149 y ss.

Arosenius quería ubicar su mundo en una dimensión arcádica, que parecía pertenecer a un tiempo ya inexistente.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el nudismo se impuso como práctica entre ciertos círculos de iniciados en un intento utópico de retorno a las raíces de la humanidad. De esta forma, la ropa se asociaba con algo corrupto, fruto de la civilización. En el anterior autorretrato de Arosenius, unas muchachas danzaban desnudas; sin embargo, su autor aparecía aún vestido. Este detalle fue finalmente transgredido en otros autorretratos surgidos precisamente en esta misma área escandinava, como el conocido como *Tormenta del este* del finlandés Eero Järnefelt, o el del noruego Nikolai Astrup, *Autorretrato en una gruta* (KODE Kunstmuseene, Bergen). Igualmente, aunque en fecha más tardía, podríamos citar su equivalente fotográfico en el titulado *En el seno de la naturaleza* (1923) (Albertina, Viena) de Rudolf Koppitz. El paso siguiente a estos vínculos tan estrechos sería la fusión propiamente dicha, como finalmente llegaron a hacer Monet o Rusiñol mediante su identificación con aquello que pintaban. Porque como ya dijera Halonen, “*to paint nature, is to paint oneself*”¹³²⁴.



Nicolau RAURICH, *Capricho de autorretrato*. Colección particular

La evocación de un mundo primitivo y pagano tenía en la antigüedad grecorromana su principal referente. Vista tradicionalmente como el mundo de la razón y de la lógica, desde mediados del siglo XIX, desde el mundo del pensamiento y de la antropología empezó a desenterrarse una visión menos ligada a los estereotipos heredados desde hacía siglos. En este sentido, la figura de Nietzsche fue crucial para recuperar un mundo clásico no incompatible con el desenfreno y los instintos, con su lado más dionisíaco y menos apolíneo. Pintores del área germánica como Stuck, Corinth o Böcklin –así como los que sintieron su influencia, como el Ruelas de *La entrada de don Jesús Luján en La Revista Moderna*- recrearon una Antigüedad poblada por centauros, faunos, sirenas y otras figuras monstruosas, como trasunto de ese lado más irracional; mientras que en los autorretratos de algunos de ellos,

¹³²⁴ Vid. p. 447 de esta tesis, donde ya nos referimos a esta cita.

especialmente en Corinth, los vemos caracterizados como seguidores de un cortejo báquico, reivindicando este matiz inédito de las Grecia y Roma antiguas.

La fascinación por el lado más absurdo y oscuro de la mitología clásica se plasmó, como decíamos, a través de esas figuras híbridas, de las que ya hablamos en el capítulo VII. Al respecto, la medusa y la esfinge fueron fundamentales. Si bien volveremos a ellas más adelante, avancemos que la esfinge podría encarnar ella misma toda la esencia que pretendía el Simbolismo, al convertirse en símbolo de una inspiración *sui generis*, enigmática entre la atracción y al terror, erigida casi en una especie de divinidad. En consecuencia, la imagen habitual de la mujer como musa se enrareció bajo la carnalidad de esta bestia, propia de un mundo inquietante como el que veíamos en *Las caricias* de Khnopff (que, en el fondo, resultaba ser su hermana). Otras obras donde podemos observar esta figura mítica son, por un lado, el *Retrato de Paul Perdrizet* (1906) (Musée de l'École de Nancy) de Victor Prouvé, justificado por la profesión de arqueólogo del modelo, y el más interesante *Conceptio artis*, particular autorretrato ausente/alegoría de Gallen-Kallela, donde como en Khnopff la esfinge pasaba a ser la nueva musa, símil de una inspiración misteriosa y escurridiza.

Para concluir con este apartado, no podemos olvidarnos de una obra curiosa, el *Capricho de autorretrato* (Colección particular) de Nicolau Raurich. Dedicado casi en exclusiva al género del paisaje, es sorprendente que siendo su único autorretrato Raurich decidiera caracterizarse de este modo. Como reza el título, “capricho”, no habría que tomarse muy en serio este carboncillo, pero no deja de ser curioso que se presentase como un faraón, cuyo poder como rey-dios se manifestaba a través del arte, como muestran sus atributos: una paleta con su nombre “Raurich·I” (parafrásis jocosa de Ramsés I), un sombrero posiblemente usado en sus excursiones para pintar *plen air*, y finalmente su cetro-pincel, que irradiaba una luz convertida en faro para guiar no sólo al pueblo egipcio, sino a la humanidad entera...

IX. 2. 1. b Sectas y ocultismo

A finales del siglo XIX, el fenómeno del ocultismo ya era considerable y se encontraba difundido por doquier: así, se sabe que en París había unos 150.000 practicantes, en Lyon 40.000, y en Inglaterra millones¹³²⁵. De hecho, su aparición la hemos de relacionar, aunque parezca contradictorio, con el positivismo y su afán de saberlo todo¹³²⁶. Por lo tanto,

¹³²⁵ POHLMANN, U. (1995), *op. cit.*, p. 446.

¹³²⁶ Los principales estudios sobre el complejo mundo del ocultismo, en concreto en la Cataluña del siglo XIX, se deben a G. HORTA. Vid. por ejemplo HORTA, G., *Cos i revolució. L'esperitisme català o les paradoxes de la modernitat*, Barcelona, Edicions de 1984, 2004. Igual de interesante es el artículo de TRENCH, E., “Teosofía y

una vez conocida la realidad tangible, quedaba por acceder a la paralela, que pudiera dar respuesta a aquello que la ciencia no alcanzaba a dar. En las páginas previas, hemos ido viendo los nombres de algunos artistas vinculados con dichas prácticas, pero hubo muchos más. Recapitulando, podríamos recordar a Rossetti, Macchiati, Ferenzona, Russolo, Spare, Juan Téllez¹³²⁷, Gabriel von Max o Albert von Keller¹³²⁸, pero también españoles como Corredoira¹³²⁹ o catalanes como Josep Clarà¹³³⁰.

Paralelamente a esto, se produjo una multiplicación de todo tipo de organizaciones religiosas secretas, caracterizadas en su mayor parte por su sincretismo, esto es, por su mezcla de elementos de origen diverso, ya fueran del cristianismo, de creencias ancestrales, pero también del ocultismo o incluso de la ciencia y la magia. En este sentido, el libro *Los grandes iniciados* de Édouard Schuré y su éxito masivo propició su propagación. Algunas fueron creadas *ex novo*, adaptadas a las necesidades de los nuevos tiempos, como la teosofía de Madame Blavatsky, mientras que otras experimentaron un resurgir pero también puesto al día, como los Rosa+Cruz. De este modo, muchos artistas se rindieron ante su misterio y hermetismo, subyugados por unas ceremonias que desplegaban ante sí todo un mundo esotérico que podía abrirles puertas hacia dimensiones desconocidas, ligando tal vez lo más profundo de su interior con la divinidad. A su vez, este asociacionismo les permitía sentirse miembros de un círculo único, en el cual su naturaleza especial podía hallar acomodo entre semejantes. Un sentimiento parecido es lo que impulsó a otros a querer formar parte de sociedades no necesariamente religiosas, pero cuyo hermetismo y valores les sedujo, como la masonería, siendo conocidos los casos de Néstor o Corinth (de este incluso existe un retrato de sus compañeros, *Los hermanos masones (Brindis en la logia de Múnich, "Con fe")*, 1898-1899, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich), no tanto los de Anglada-Camarasa o Eveli Torent¹³³¹.

orientalismo en Cataluña a principios del siglo XX", en *Miralls d'Orient-Espejos de Oriente*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004, pp. 187-201.

¹³²⁷ Probablemente era asiduo de estas sesiones, como documenta su cuadro *Los espiritistas* (1903) (Museo Nacional de Arte, México, D. F.).

¹³²⁸ Se trata de uno de los aspectos más conocidos de este artista, y de ahí que fuera objeto de una exposición. Vid. el catálogo de DANZKER, J.-A. B.-BOTT, G. C. (eds.), *Séance: Albert von Keller and the Occult*, Seattle, Frye Art Museum, 2010.

¹³²⁹ CHOUSA, I., *op. cit.*, p. 17.

¹³³⁰ "Un aspect menys conegut de la seva personalitat és el seu interès per les ciències ocultes, l'astrologia, la quiromància i el món dels somnis i de l'inconscient, que el va dur cap al 1905 a participar en reunions de l'Institut de Ciències Psíquiques de París. L'interès que sempre va tenir per aquests temes el va dur fins i tot a participar cap als anys vint en experiments telepàtics dirigits per Warcollier a l'Institut Metafísic de París". De hecho, tenía varios libros sobre esta temática en su biblioteca, como la *Encyclopédie des sciences occultes*. DOÑATE, M., *Clarà. Catàleg del fons d'escultura*, Barcelona, MNAC, 1997, pp. 15 y 31-32, notas nº 12 y 13.

¹³³¹ De hecho, llegó a ser Gran Maestro. FONTBONA, F.-SALA, L., "Eveli Torent. Un artista a Els Quatre Gats", en *4 Gats. De Casas a Picasso*, Barcelona, D'Onofrio&Sanjuán-Museu Diocesà, 2005, p. 61.

Si bien la cantidad de formaciones y grupos con imbricaciones espirituales sería interminable, en las páginas anteriores hemos ido mencionando un par en el que nos gustaría centrarnos un poco más: se trata de la Orden de la Rosa+Cruz y de los *nabíes*. En ellas observamos que arte y religión acababan solapándose, hasta el punto de que los artistas se convertían en sus miembros más importantes –cuando no los únicos-. De este modo, podían canalizar sus intereses espirituales volcándolos en su mundo estético, erigiéndose como los sacerdotes o profetas de una nueva religión.

No podemos olvidarnos, no obstante, de explicar antes el mejor retrato que expresó este interés hacia el ocultismo y el sincretismo espiritual finisecular, aparte de la *Mysteriosa* de Delville: hablamos de *Simposio (El problema)* de Gallen-Kallela, una de las creaciones más ambiciosas de su autor, y probablemente la que pueda considerarse el manifiesto de sus ideales simbolistas. Para ello, se valió de la modalidad de retrato de grupo, entre cuyos miembros se incorporó. Parece que el fruto de esta composición hay que buscarlo en el interés que por entonces sentía hacia el ocultismo, el libro de Schuré y la teosofía; de hecho, en su biblioteca particular poseía varios libros de las enseñanzas de Madame Blavatsky. La fascinación hacia todo este universo era compartida por otros jóvenes artistas de la Finlandia de su época, como Jean Sibelius, que también aparece en el grupo, y que se reunían habitualmente en el restaurante Kämp de Helsinki para discutir de temas esotéricos, culturales y nacionalistas. Lo cierto es que no se hallaban solos en estas pretensiones, pues este círculo tenía relaciones con otros similares en Europa, como el *Zum schwarzen Ferkel* (en castellano, “el cochinito negro”) de Berlín, o los *nabíes* en Francia. En esta pintura, Gallen-Kakella se imaginó por tanto uno de estos encuentros que, alargados hasta bien entrada la noche, propiciaba el momento esperado, una visión a la que podían aspirar sólo los iniciados –el joven pintado con la cara oculta parece que representaba a un crítico, de ahí que no pudiera acceder a estos misterios-: mediante un ala enorme ocultando su cuerpo, se podía inferir la aparición de la diosa egipcia Isis o un sucedáneo.

Mediante esta visión, y de acuerdo a los principios de la teosofía (que, a su vez, se basaban en Swedenborg y en el libro de Schuré), Gallen-Kallela y el resto de los representados tenían la oportunidad de contemplar su alma, puesto que a partir de la teoría del macrocosmos y del microcosmos, cada alma humana era una proyección de la divinidad en pequeña escala. Y es que el pintor finlandés ya confesó que en esta pintura su objetivo había sido exponer su “*innermost self without any kind of veiling*”¹³³².

¹³³² Agradecemos a N. KOKKINEN el acceso al texto original de su comunicación “The Hermetic Initiation to Divinity and the Sublimation of the Modern Artist”, en el marco del *Symposium ‘Between Light and Darkness-*

IX. 2. 1. b. a Los Rosa+Cruz, el Sâr y sus *aristas*¹³³³

Escritor vinculado al mundo ocultista desde muy joven, Jôsephin Péladan fue el principal impulsor de la resurrección de esta secta de origen medieval. Entre sus principales objetivos estaba la instauración de un arte idealista, así como de un credo católico y/o místico, para que el visitante fuera iluminado: “*Le Salon de la Rose Croix sera un temple dédié à l’Art-Dieu, avec les chefs d’oeuvre pour dogmes et pour saints les génies*”¹³³⁴. Con todo, a los elementos procedentes del cristianismo sumó otros propios del ocultismo, visibles en aquel magistral retrato rosacruciano de Delville que es *Mysteriosa*.

En esta concepción sacra del arte, el artista jugaba un papel esencial. En *Comment devient-on artiste?*, Péladan acuñó un neologismo para diferenciar a sus artistas visionarios de los que practicaban una pintura “científica”, apegada al Realismo. Se trataba del término *arista*, procedente del griego y que significaba “el mejor”¹³³⁵. Esta figura había de adoptar una apariencia y hábitos religiosos (vida ascética, castidad, llevar amplias túnicas), en tanto en cuanto los *aristas* se convertían en los oficiantes de esta nueva religión del arte. En el catálogo de su I Salón –o Gesta, como él prefería llamarlos–, Péladan declamaba que este *arista* era a la vez sacerdote, rey y mago¹³³⁶. No obstante, si bien es cierto que algunos pintores se acercaron parcialmente al mismo (Séon¹³³⁷ o Rogelio de Egusquiza¹³³⁸), en la realidad dicha visión clerical del arte no se llevó a la práctica. De cualquier modo, sí que se mantuvo la misión de acercar al público esa nueva unión de arte y mística mediante sus obras.

Con todo, Péladan intentó predicar con el ejemplo para sus “sacerdotes del arte” y se instituyó como su guía espiritual. En este sentido, destaca el uso proselitista que hizo de algunos de los retratos que le pintaron, especialmente el que le dedicó Séon con motivo del I Salón, que fue como su carta de presentación. La clave de la obra se hallaba en la inscripción

International Symposium on Fin-de-siècle Symbolism’ (Helsinki, 9 diciembre 2010), que incide en una interpretación esotérica de este cuadro de Gallen-Kallela.

¹³³³ Volvemos a remitirnos a la comunicación que ofrecimos sobre el tema, aún pendiente de publicación: BEJARANO, J. C., “Jugando al escondite: la consideración del retrato en el Simbolismo a través de los Salones Rosa+Cruz”.

¹³³⁴ Cit. en PÉLADAN, J., “Le Salon de la Rose+Croix”, en *Le Figaro*, serie III, Año XXXVII, n° 245, 2 septiembre 1891, p. 1.

¹³³⁵ ROUSSEAU, P., *op. cit.*, p. 88.

¹³³⁶ Así lo proclamó en dicho salón: “*Artiste, tu es prêtre [...]. / Artiste, tu es roi [...]. / Artiste, tu es mage: l’Art est le grand miracle et prouve notre immortalité*”. PÉLADAN, J., *Geste Ésthétique. Catalogue du Salon de la Rose+Croix (10 mars au 10 avril)*, París, Galerie Durand-Ruel, 1892, pp. 7-8.

¹³³⁷ BEAUFFET, J., “Alexandre Séon-L’action et l’idéal”, en CARLIER, S. (dir.), *Le Symbolisme & Rhône-Alpes. De Puvis de Chavannes à Fantin-Latour, 1880-1920, entre ombre et lumière*, Villefranche-sur-Saône, Musée municipal Paul-Dini, 2010, p. 24.

¹³³⁸ Se ha dicho que, tras imbuirse del ideal wagneriano y en sintonía con el ideal rosacruciano, cambió toda la decoración de su piso de París y llevó una vida más austera y frugal. Vid. BARÓN, J., “Los grabados de *Parsifal* de Rogelio de Egusquiza”, en *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Santander, Museo de Bellas Artes-Fundación Marcelino Botín, 1995, p. 69.

identificativa del fondo, “*Sâr Jôsephin Péladan*”, a la manera de los retratos flamencos o renacentistas italianos, en concreto en el término “*Sâr*” que Péladan se apropió. Parece que en los años 80 el escritor Léon Bloy le hizo ver que su apellido era una desviación occidental de Merodac Baladán, que había sido un rey de Babilonia, de modo que desde entonces Joséphin Péladan creyó ser un descendiente lejano de aquel personaje asirio, cuyo nombre significaba “hijo del dios Baal” y al que se dirigían sus súbditos como *Sâr*, “rey” en caldeo y título cargado asimismo de connotaciones mágicas. Así introdujo en 1884 a su *alter ego* en la novela *El Vicio Supremo*, y desde su ingreso cuatro años después en la Orden cabalística de la Rosa-Cruz de Stanislas de Guaita, fue habitual que se presentara como el *Sâr Mérodack Péladan*¹³³⁹.

Así es como quiso captarlo Séon, buscando su lado más icónico. El artista escogió una postura hierática -siguiendo el vocabulario tan de moda en el *fin-de-siglo-*, que le permitiera mostrar tanto el hábito del modelo como la peculiaridad de sus rasgos faciales. Por un lado, Péladan legitimaba, con su barba y peinado, sus ancestros asirios¹³⁴⁰, mientras que con su amplia túnica azul-violácea evocaba un hipotético vestuario también caldeo, a la vez que se adecuaba a la etiqueta exigida por la Orden Rosa+Cruz¹³⁴¹: “*la vraie couleur hiératique est le violet pour les hommes*”¹³⁴², simbolismo cromático seguido, pues, por Séon. A esto habría que añadir el fondo dorado, de connotaciones bizantinas y que significaba luz y pureza en el ocultismo¹³⁴³ -y sobre el que volveremos en un apartado posterior-.

La imagen resultante encajaba perfectamente, por tanto, con los preceptos indicados por Péladan, esto es: un estilo clásico a la vez que atemporal, al servicio de la imagen icónica de un ser notable, todo ello a partir de su propia figura de “elegido”. De hecho, en el IV Salón el belga Delville prolongó la imagen de Séon y presentó de nuevo al *Sâr* como sacerdote visionario. Fue precisamente este pintor el que extendió las enseñanzas de su maestro por su tierra¹³⁴⁴. Ya anteriormente se había embarcado en una empresa similar, los *Salones Pour*

¹³³⁹ DORRA, H. (1977), *op. cit.*, p. 60 y nota nº 29. Vid. también SILVA, J. da, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁴⁰ Parece que el “perfil asirio” se consideraba de gran belleza en el siglo XIX: Courbet, por ejemplo, en una postura claramente narcisista se enorgullecía de ello.

¹³⁴¹ Si el Gran Maestro adoraba la presencia real de la Eucaristía, había de presentarse con la túnica azul del Grial. PÉLADAN, J., *Constitutions de l'Ordre de la Rose+Croix: le Têmple et le Graal*, París, Secrétariat, 1893, p. 30.

¹³⁴² Cit. en PÉLADAN, J., *L'Art Idéaliste & Mystique. Doctrine de l'Ordre et du Salon Annuel des Rose+Croix*, París, Chamuel, 1894, p. 70.

¹³⁴³ SÉDIR, P., *Histoire et Doctrines des Rose-Croix*, [París], Bibliothèque des Amitiés Spirituelles, 1932, p. 62.

¹³⁴⁴ Este fenómeno se analiza en CLERBOIS, S., *L'ésoterisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora, 2012.

l'Art, que fueron relevados posteriormente por los *Salones de arte idealista*, bajo designio del mismo Péladan¹³⁴⁵.

IX. 2. 1. b. b Unos profetas entre académicos: los *nabíes*

Esta mezcla entre arte y religión la podemos encontrar también en otro grupo destacado de la época, el de los *nabíes*, palabra que en hebreo significa “profetas”. Nacido a raíz del cuadro *El Talismán* (1888) (Musée d’Orsay, París) de Paul Sérusier, reunió a una serie de jóvenes cansados del arte académico, entre ellos Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Ranson, Georges Lacombe, Édouard Vuillard, Jan Verkade o Félix Vallotton, quienes vieron en este óleo y en la obra de Gauguin un nuevo camino a seguir. Precisamente, Sérusier se convirtió en el líder, puesto que además de la obra citada, demostró una gran erudición en filosofía y ciencias ocultas. Bajo sus auspicios, se llamaron de esta forma en un deseo de emular los rasgos de una sociedad secreta iniciada en la teosofía y las religiones orientales, vistiéndose de esta guisa y reuniéndose en “el Templo”, que no era otra cosa que la casa del mismo Sérusier; así mismo, cada miembro recibía un título distintivo. En realidad, al llevar a cabo esta misión, estaban participando de una concepción generalizada en la época, la de estos artistas organizándose como gremios medievales. Ya lo hemos visto con los rosacrucianos, pero de hecho incluso el grupo *nabí* fue creado con anterioridad al de Péladan¹³⁴⁶.

Su repercusión en el campo del (auto) retrato se manifestó en el sentimiento de compañerismo e intimidad que desprenden estas efigies, pero sobre todo en la caracterización e iconografía que las visualiza. La imagen más brillante al respecto la ofrece Sérusier cuando hizo el *Retrato de Paul Ranson con hábito nabí* (1890) (Musée d’Orsay, París): en él, podemos ver al pintor con el atuendo de turno, pero así mismo con un libro sagrado, un báculo y una aureola, que servían para reforzar ese papel de “elegido” por Dios, todo ello mediante la técnica típica de los *nabíes* de colores planos y perfilados negros. De hecho, a Ranson se le deben algunas de las pinturas más místicas de este grupo, en las que se puede apreciar el sincretismo que los animaba (*Cristo y Buda*, c. 1890, Colección particular).

Si bien es la más conocida, podemos encontrar otras representaciones, como la que George Lacombe le hizo a *Paul Sérusier, el nabí de la barba rutilante* (1894) (Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye), pintado con el aspecto que debería ofrecer un sacerdote, o

¹³⁴⁵ LAOUREUX, D., “Chronologie”, en *Jean Delville (1867-1953). Maître de l’idéal*, Namur-París, Musée Félicien-Rops-Somogy, 2014, pp. 132-133.

¹³⁴⁶ El famoso *Retrato de Ranson* que ahora comentaremos fue pintado por Paul Sérusier el año anterior a la publicación del artículo de *Le Figaro*, el 2 de septiembre de 1891.

sea, túnica, barba y gestualidad simbólica en las manos en actitud de bendecir, así como una mirada reconcentrada, cuyo eco se advierte en la fuerza del torrente del fondo. La influencia de los *nabíes* fue tal que llegó incluso a pintores que estrictamente no formaban parte del círculo, como Charles Filiger, quien retrató a *Émile Bernard como un monje* (1893) (Colección particular). A su vez, este pintor -que se relacionó temporalmente con ellos- retrató también a otro compañero en una imagen similar, la de *Jan Verkade* de perfil, con hábito monacal (1893) (Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye). De hecho, algunos de estos retratos pertenecieron a Maurice Denis, quien el resto de su trayectoria persistió en una pintura de convicciones religiosas (ya católicas), rasgo no tan presente en la evolución posterior de otros de los miembros de este grupo.

La visión del artista como sacerdote o profeta del arte no sólo se limitó a estos grupos. Si Tissot ya se hizo un *Autorretrato como monje* (1859) (Colección particular), en fecha tan temprana y evocador en el fondo de los pintores de la época medieval o del primer Renacimiento, a finales del siglo XIX sí que es posible percibir toda una serie de autorretratos que siguieron esta tendencia, distanciándose de la imagen mundana generalmente asociada al pintor de entonces.

En general, dichas caracterizaciones estaban plenamente justificadas, en tanto sus autores profesaban activamente o eran simpatizantes de sociedades o fes alternativas. Así, por ejemplo, Karl Diefenbach llevó una vida errante en la que optó por distanciarse del modelo que el capitalismo había traído al mundo occidental. En consecuencia, se hizo vegetariano y gustó de vivir en paz, en medio de la naturaleza, pero también eso lo llevó a cambiar su forma de vestir, asemejándose en su aspecto a un ermitaño. Así lo podemos evidenciar desde su primer autorretrato de 1872 y los que vinieron a continuación, de entre los cuales queremos destacar ahora *El profeta* (c. 1892) (Colección particular)¹³⁴⁷. Por su parte, Émile Motte nos ha dejado algunos autorretratos donde se nos presentaba con batín (*Estudio autopsíquico*) o túnica (1907) (Colección particular), en actitudes también ascéticas, con rostro enjuto y barba larguísima. Sabemos que estuvo estrechamente vinculado con los círculos esotéricos de su tierra natal, Bélgica, como la logia de Kumris, que tenía influencia a su vez de los Rosa+Cruz¹³⁴⁸.

¹³⁴⁷ JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, pp. 84-85.

¹³⁴⁸ *Autoportraits. Chefs-d'oeuvre de la collection du musée d'Orsay*, Paris-Nancy, Musée d'Orsay-Flammarion, 2015, p. 116.

Junto a estas autorrepresentaciones, hubo otras en que sus autores gustaron también de emular dicha ascendencia espiritual, aunque necesariamente no hubiera ningún tipo de justificación. En el *Autorretrato en rosa* (1903) (Pinacoteca Comunale, Faenza) o el ya mencionado de *La mujer*, Domenico Baccarini se pintó como imagen de “*l’assoluta dedizione di un asceta o di un santo*”¹³⁴⁹, si bien se vistió con su bata de trabajo que se confundía con un hábito sacerdotal. Sin embargo, en otros casos como en Beltrán Masses (1920) (Colección particular) o el ya referido de Homar en batín, poseían aún mayor ambigüedad que, conociendo las biografías de sus autores, podrían reflejar la indolencia propia de un *dandy* antes que una actitud mística militante. Fuera como fuera, como hemos visto a la hora de caracterizarse muchas de estas organizaciones secretas o de los artistas de entonces acababan inspirándose en la fuente cristiana primigenia. Y a ese modelo omnipresente es al que ahora nos dedicaremos.

IX. 2. 2 Un cristianismo restaurado

Fue la religión cristiana la que más interpretaciones y atracciones despertó, posiblemente porque era con la que había crecido y se había educado la mayoría de estos artistas, y cuyas transformaciones mejor conocían y más habían padecido. Ello tuvo como consecuencia inmediata una relectura de la iconografía del arte cristiano, que se adaptó a sus necesidades espirituales. De esta manera, se vio que para nuevas situaciones sociales y espirituales aún eran válidas las formas del legado religioso. El acercamiento que hicieron fue en general heterodoxo, sujeto a la introspección y al itinerario vital de cada uno de ellos. Al llevarlo finalmente al terreno de la subjetividad, no se atuvieron a las directrices de la Iglesia por un lado y, por otro, lo canalizaron en torno a su figura¹³⁵⁰. De ahí que el autorretrato y la imagen de sus compañeros artistas estuvieron mediatizados por estas inferencias espirituales, siendo probablemente este terreno donde una pintura de tipo religioso alcanzó sus cotas más honestas y elevadas de espiritualidad en el cambio de siglo.

Hemos visto anteriormente cómo esto les llevó a buscarse nuevos caminos a través de sociedades secretas, la mayor parte de las cuales no dejaban de tener al cristianismo como modelo, siendo variaciones contaminadas de lo mismo. De ahí los pintores de Péladan, los *aristas*, que en el fondo eran unos sacerdotes del arte, mientras que los *nabíes* eran unos profetas. Al centrarse en el cristianismo, las posibilidades de proyección o recreación se

¹³⁴⁹ POZZI, A. I., “Gli autoritratti di Domenico Baccarini: L’inconscio rivelato”, en MAZZOCCA, F. (dir.), *Liberty. Uno stile per l’Italia Moderna*, Forli-Milán, Musei San Domenico-Silvana Editoriale, 2013, p. 136.

¹³⁵⁰ Con todo, sí que existe alguna excepción, como la del *Cercle Artístic de Sant Lluc* en Cataluña, que se dejó guiar desde su fundación en 1893 por el obispo de Vic, Josep Torras i Bages.

multiplicaban en otras figuras, pues aparte de las anteriores ahora también podrían ser santos o incluso Cristo. En concreto, el cristianismo católico, mucho más rico en historias, personajes e interpretaciones, así como por sus fastos suntuosos y en ocasiones místicos, atrajo la atención de algunos: recordemos la fascinación que personajes como Khnopff o Huysmans sentían por la pompa del ritual católico romano, como muy bien dejaron constancia en algunas de sus obras¹³⁵¹. En *A contrapelo* podemos leer lo siguiente:

“[Des Esseintes] vio desfilar una procesión de prelados; archimandritas y patriarcas levantando sus brazos de oro para bendecir a la multitud arrodillada, o removiendo sus blancas barbas entregados a la lectura o a la oración. Vio hileras de silenciosos penitentes que iban penetrando en oscuras criptas; vio elevarse inmensas catedrales en las que resonaba la voz atronadora de unos monjes vestidos de blanco predicando en sus púlpitos. [...] se quedaba embelesado y empezaba a ver oleadas de multitudes, apariciones episcopales que resaltaban sobre los fondos luminosos de las basílicas. Estos espectáculos le mantenían hechizado, [...] su sentido artístico quedaba subyugado por las escenas tan bien estudiadas de los católicos”¹³⁵².

En estos (auto) retratos finiseculares de tintes místicos, no nos encontraremos muchas imágenes en predisposición de fe o de devoción, sino que más bien fueron ellos mismos los que encarnaron los papeles de santos, de Cristo o Dios, usurpación vampírica que tuvo sus buenos frutos, artísticamente hablando. Con todo, podemos destacar alguna excepción.

Podemos señalar el autorretrato de Toorop llamado *La plegaria* (1927), realizado al final de su vida, cuando su fe se exacerbó ante la proximidad de la muerte. De hecho, estas imágenes en general solían presentarse de este modo, en actitud de plegaria, como las que Castelao hizo también del pintor Corredoira, donde entre la caricatura y el retrato propiamente dicho captó a su amigo atormentado por sus dudas existenciales, entre una vida espiritual y sus debilidades terrenales, tan bien ejemplificado en el fondo de la efigie de 1914 (Colección particular).

Corredoira es precisamente el autor de algunas de las más importantes composiciones con esta iconografía, entre ellas *Mi familia cristiana* (1910) y *La Sagrada Familia* (1911) (Colección Álvaro Gil, anteriormente depositadas en el Museo Provincial de Lugo). A través de ellas, observamos que en lugar de encarnarse en algún santo o en Cristo, como hubiera resultado lo habitual entonces, prefirió hacerlo como un creyente más en dos pinturas complejas y recargadas, donde se mezclaban anacrónicamente la estructura de los retablos

¹³⁵¹ Para Khnopff, *vid.* HOWE, J. W., *op. cit.*, pp. 25-34.

¹³⁵² HUYSMANS, J.-K. (2000), *op. cit.*, pp. 207-208.

góticos con el Manierismo de El Greco. Representándose tal cual, Corredoira quería hablar de su experiencia subjetiva de la fe. De hecho, su existencia estuvo marcada por su origen aristocrático, con la consiguiente posibilidad de llevar una vida fácil, elegante y mundana, a la que se contraponía el asfixiante contexto de una Galicia rural y católica a ultranza. Las ideas de la muerte y el pecado, así como el sentimiento de culpabilidad provocado por sus debilidades ocasionó que su vida fuera un martirio incesante, lleno de contrastes y tormentos espirituales.



Xesús CORREDOIRA, *Mi familia cristiana*, 1910. Colección Álvaro Gil, anteriormente depositada en el Museo Provincial de Lugo



Xesús CORREDOIRA, *La Sagrada Familia*, 1911. Colección Álvaro Gil, anteriormente depositada en el Museo Provincial de Lugo

Lo cierto es que los dos cuadros anteriores pertenecen al período más místico de su producción y, por lo tanto, más cercano al Simbolismo. Esta etapa comenzó cuando, como consecuencia de una de sus crisis personales, abandonó el libertinaje de su vida en Madrid para ingresar en 1910 como miembro seglar en la Orden Tercera franciscana de Lugo, portando una vida más contemplativa. Sus pinturas devinieron votos de fe, confesiones, como reflejan las habituales inscripciones con las que las acompañaba, citas procedentes de *La Biblia*, especialmente de los Salmos: en ellas observamos una tendencia a usar la primera

persona, como muestra de la introspección del acto de fe, vivido cual experiencia mística desde dentro.

Aparte de los cuadros anteriores, existe un interesante dibujo, probable estudio para una pintura de mayor envergadura que seguramente no se llevaría a cabo, en el que una vez más recurrió a la estructura en retablo y en cuya parte inferior se puede leer la leyenda *Mi via crucis=El hombre es semejante a la vanidad: sus días son como la sombra que pasa* (Museo Provincial de Lugo): de todas las figuras esbozadas, curiosamente la más insistida es la que aparece en el ala principal de la derecha, esto es, la figura de un pintor monje caracterizado con la paleta y el pincel, posible *alter ego* de Corredoira que se dedica a plasmar aquello que acontece frente a sus ojos.

De este modo quiso presentarse como un ferviente adorador, usando como modelo aquellos referentes artísticos que, según él, transpiraban espiritualidad. De ahí esas figuras estilizadas a la manera de El Greco, entre irreales y fantasmales; un cromatismo apagado y seco, nada sensual y que podríamos considerar cercano al espíritu franciscano; una estructuración de la tela en diferentes compartimentos, como si fueron los pisos y predela de un retablo gótico; y la tendencia a la uniformización que comportaba la convención de la isocefalia, propio de los mosaicos bizantinos. Así pues, Corredoira se quiso sumergir dentro de esta atmósfera de una Galicia negra y mística¹³⁵³. Tradicionalmente se ha hablado sólo de su presencia en la primera de las telas, la que lo ostenta abiertamente en su título autobiográfico:

“Mi familia cristiana *cumple todas las premisas de esta segunda y más interesante etapa de Corredoira. No utiliza la perspectiva renacentista, estructura la composición en forma de ele invertida e introduce su figura pintando el lienzo. Constituye por esto uno de los pocos cuadros del arte gallego en el que aparece el autor formando parte del tema pictórico, algo semejante a lo que en términos literarios se denomina mise en abyme o enmarcado*”¹³⁵⁴.

Sin embargo, su presencia podría advertirse igualmente en *La Sagrada Familia*. Para ello, y tal como hicieron los pintores de la época moderna, se inmiscuiría como un integrante más entre la multitud pintada, en la modalidad de figurante enunciada por Gállego. Si comparamos las imágenes que tenemos del pintor, tanto las que le hizo Castela como un

¹³⁵³ En un evidente guiño a la “España negra” de Verhaeren y Regoyos, en 1912 Corredoira ofreció una conferencia con motivo de una exposición de arte gallego que tituló precisamente “Porque pinto en negro”. El poeta Luís Pimentel, que conoció al pintor, lo recuerda “...encerrado, envuelta la estancia en penumbra, quizás porque la luz vibrante y cegadora de su antiguo profesor le había fatigado y porque sabía que nuestra luz no era precisamente aquella, no iba con su temperamento apasionadamente gallego...”. Vid. PEREZ, M^a A., “Xesús Rodríguez Corredoira”, en PULGAR, C. del (ed.), *Artistas gallegos pintores. El regionalismo I*, vol. III, Vigo, Carlos del Pulgar Editor-Nova Galicia Edicións, 1997, p. 343.

¹³⁵⁴ *Ibidem*, p. 338.

Autorretrato de juventud (Museo Provincial de Lugo), su físico podría corresponder con el joven de perfil de la izquierda que, cual donante/orante, se halla inmerso en su libro de plegarias. Sin embargo, especialistas como Salvador García-Bodaño sostienen que dicho personaje se trataría de su amigo el poeta Luís Pimentel¹³⁵⁵... Así pues, simplemente planteamos esta posible reatribución de identidad.

También la suiza Burnat-Provins, con las manos en ademán de rezar, nos habla de *La confianza*, no sabemos exactamente de qué tipo, pero que implicaba algún tipo de espiritualidad.

Para el final hemos querido dejar un par de autorretratos en los que su aparente ambigüedad no nos impide imaginar cuál era su intencionalidad subyacente. Hablamos de los autorretratos de Ensor como San Lucas en *La Virgen de la Consolación* (1892) (Colección particular) y el fotográfico de Gloeden como Cristo. En realidad, a pesar de presentarse con las manos juntas en situación de adorar a la Virgen o a Dios respectivamente, lo verdaderamente importante para sus autores era que habían decidido encarnar a dos personajes religiosos, siendo sobre todo curioso y a primera vista contradictorio el de Gloeden (¿Cristo adorándose a sí mismo?), pero que podía tener sentido a la vista del narcisismo finisecular y de la alta autoconsideración de los artistas por entonces. Precisamente Cristo/Dios fue ahora en el Simbolismo la principal figura en la que se proyectaron, y ya en un segundo lugar estaría el santoral.

Así pues, en primer lugar se hace necesario poder contemplar la revisión que estos artistas simbolistas hicieron de algunos tópicos iconográficos del arte cristiano en relación a estos arquetipos.

IX. 2. 2. a Una iconografía subjetivizada

Para la correcta identificación con un santo, un profeta o Cristo, era necesario por tanto seguir una iconografía determinada que, llegado el caso, se podía transgredir. Ello implicó por parte de los artistas finiseculares un conocimiento de la historia del arte religioso, especialmente el cristiano, en primer lugar, para posteriormente acondicionarlo al talante de cada uno. Así pues, hallaremos desde relecturas más fieles que otras; se desprovieron en ocasiones a los símbolos de su carga sacra para reducirlos a simple elemento decorativo, atmosférico, o tal vez autobiográfico y, por tanto, profano; aunque lo más corriente fue crear historias paralelas entre su situación como artistas y la de Cristo y los santos/mártires en su

¹³⁵⁵ Vid. GARCÍA-BONDAÑO, S., “Xesús Corredoyra: apunte manchado en gama fría”, en X. Corredoyra. 1887-1939. *Óleos e debuxos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Casa da Parra, 1998, p. 20.

época. En efecto, a partir de estos modelos convertidos en *alter egos*, observamos un proceso/doble actuación: los artistas se desplazaron de la función inicial de la religión para sosegar las dudas de su alma, para finalmente construirse una imagen duplicada de sí como guías espirituales e intentar dar respuesta a los otros a través del arte. Repasaremos a continuación su significado y uso, así como la reinterpretación que hicieron de todo un bagaje iconográfico cristiano.

IX. 2. 2. b El aura y el (auto) retrato “aurealizado”

En 1869, Baudelaire publicaba en su libro *El spleen de París (Pequeños poemas en prosa)* una poesía titulada “Pérdida del aura”. En ella se reflexionaba sobre la situación crítica que vivía el artista en su época, quien tenía que soportar y encarar las transformaciones de la modernidad con todo lo que de pasajero y efímero representaba, frente a su condición de seres elegidos. De ahí el título de su poema, de ese peligro inminente que todo artista podía padecer, de sufrir esa pérdida de distinción, de aura, que era lo que le diferenciaba del resto de la población¹³⁵⁶. Pocos años después, Walter Benjamin también se interesó por el concepto del aura: “¿Qué es propiamente el aura? Un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”¹³⁵⁷. En su caso lo relacionó con la pérdida de unicidad y del valor mágico (y luego religioso) que tradicionalmente había poseído el arte, frente a unos tiempos modernos en que la fotografía y los medios técnicos permitían su reproductibilidad masiva puesta al servicio de una sociedad de multitudes que lo reclamaba. La consecuencia era la prevalencia de la fugacidad y seriación repetitiva del arte contemporáneo frente a la unicidad y durabilidad del arte clásico. De ahí que, como Baudelaire, alertara de un posible camino sin retorno. Ello provocó una crisis en el mundo artístico. Los creadores ligados con el Simbolismo y el Esteticismo quisieron subvertir ese proceso e intentaron recuperar la condición originaria del arte (y del artista) a través del ejemplo ancestral de la espiritualidad, pero adaptada a la era de la individualidad y subjetividad. El (auto) retrato reflejó también esta intencionalidad.

A partir precisamente de esta definición por Benjamin¹³⁵⁸, el historiador Harald Jurkovič acuñó el término “aurealización” (en inglés, *auratization*), para hablar de esa metamorfosis que muchos retratos experimentaron durante el Simbolismo. De este modo, mediante la transferencia de elementos de la iconografía religiosa -no necesariamente estos

¹³⁵⁶ Vid. SOMIGLI, L., *op. cit.*, pp. 7 y 10-1.

¹³⁵⁷ BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, D.F., Ítaca, 2003 (1936), p. 47.

¹³⁵⁸ JURKOVIČ, H., *op. cit.*, p. 79.

halos- al retrato, un género secular, se podía conseguir que éste dejara de parecer algo tan terrenal y próximo -que sería lo esperado-, para comenzar a parecer distinto y distante. Como estamos explicando, ésta fue otra de las numerosas vías de transgresión que los simbolistas emplearon respecto a la concepción clásica de este género como algo simplemente descriptivo.

Quizás el riesgo que corrían los artistas de ser considerados como meros profesionales y perder su halo, como advertía Baudelaire, es lo que les llevó a luchar contra ello. Y lo hicieron de un modo literal, de manera que esa aura de la que hablaba el poeta se convirtió en una especie de símbolo. Efectivamente, el aura, el halo o la aureola, como se prefiera llamar, fue el elemento más socorrido procedente de la imaginería sacra a la hora de distinguir al modelo, en especial a ellos mismos. Su falta de referencialidad y su carga general de espiritualidad lo convirtieron en el complemento ideal, permitiendo por tanto, y de una manera bastante gráfica, esa “aurealización” de la que hablaba Jurkovič. Porque en realidad se trataba de un emblema místico que podía ir más allá del cristianismo, pues estaba en los orígenes de prácticamente cualquier religión¹³⁵⁹.

En su aspecto confluían dos características esenciales, su formato circular/esférico y su irradiación, ambos ligados con la perfección y suprarrealidad de la divinidad. Ello provocó que a veces sólo fuera necesario aludir a uno de esos dos rasgos para su fácil identificación. Así lo hicieron los pictorialistas, quienes ya vimos que lo convirtieron en su emblema –el cartel de la *Photo-Secession* que diseñó Steichen, por ejemplo- y lo aplicaron en multitud de retratos. La paradoja fue que, si bien la fotografía estaba hecha de luces y sombras, precisamente esas luces no se podían mostrar aún en todo su esplendor: el hecho de trabajar fundamentalmente en blanco y negro los obligó a buscar asociaciones, si querían aludir a esa aura. Para ello, potenciaron los brillos y tornasoles de superficies, mientras que por otra parte o a su vez se remitieron al uso de objetos esféricos o circulares, como discos, platos, sombreros, espejos, etc., de lo que ya hablamos en el capítulo III.

La presencia de un fondo dorado general, o más específicamente en torno a la cabeza, que se consideraba la parte más espiritual del cuerpo, fue de hecho la manera más general para referirse al halo que podía desprender una persona. En tanto que recordaban al fulgor que desprendía el astro rey, el sol, desde antiguo fue utilizado en diferentes civilizaciones en relación a la religión. Más recientemente, la referencia más cercana provenía de los retablos

¹³⁵⁹ En el caso del cristianismo, se ha señalado su origen en la figura de Moisés, quien volvió del monte Sinaí con las Tablas de la Ley envuelto en un resplandor cegador; así mismo se ha indicado el momento de la Transfiguración de Cristo. KRISTEVA, J., *op. cit.*, pp. 137-138, nota nº 8.

góticos y los iconos bizantinos. Por lo tanto, en tanto que el retrato tenía así mismo un origen sacro y trascendente, se convino que podía encajar perfectamente en los retratos más místicos. Así pues, empleando un término del lenguaje poético al que tanto recurrieron los simbolistas, el dorado venía a ser una sinécdoque del aura de divinidad o santidad, con el que querían proveerse algunas de estas personalidades del *fin-de-siglo*, como Péladan a través de la efigie que le rindió Séon. Los mismos artistas quisieron bañarse en oro, y ello explica autorretratos como los de Segantini (1893) (Segantini Museum, St. Moritz); el que se ha atribuido indistintamente a Mogens Ballin o Jan Verkade, ya referido anteriormente; o el escultórico de Adolfo Wildt (*Máscara del dolor*, 1909, Colección particular). Todos ellos coincidían en remarcar la idea de su identificación con Cristo o la de estar poseídos por una espiritualidad¹³⁶⁰: ésta misma noción, subrayada por la mirada, es perceptible en el retrato que Hawkins hizo de la periodista *Séverine*¹³⁶¹.

Desprovistos más o menos de su origen místico, esta “aurealización” de la retratística se hizo evidente incluso por artistas alejados de las inquietudes simbolistas, como José Jiménez Aranda o Sargent. El andaluz es autor de un retrato de su hija *Rosa* (c. 1893) (Colección particular), fallecida prematuramente y a la que no dudó de dotar de un nimbo para subrayar la muerte de un alma incorrupta, a causa de su temprana edad. Si en Jiménez Aranda se partía aún de cierta tradición escatológica ligada a lo religioso, en Sargent más bien asistimos a un proceso de laicización. En algunos de sus retratos, como el de *Isabella Stewart Gardner* (1888) (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), jugaba con los motivos concéntricos de un tapiz dorado en torno a la cabeza de su modelo, contra el que la hacía posar, para así potenciar su carisma –algo parecido a lo que ya vimos en el *Retrato de Abel Acácio Botelho* de Ramalho-. El tratamiento de estos arabescos, ya fueran geométricos o en ondas, pero siempre concéntricos, aludían a una fuerza centrífuga que irradiaban estos modelos. En una época de continuos descubrimientos científicos y de interés esotérico, hubo incluso quienes creyeron que se podía plasmar el aspecto material o formas que la energía de nuestros cuerpos generaba... De hecho, hubo artistas en el Simbolismo que lo reinterpretaron de este modo literal y se caracterizaron por los trazos envolventes de su estilo, como el conocido caso de Munch.

¹³⁶⁰ En presencia combinada o no con este dorado, en este fondo se podían disponer otros elementos de carácter místico, como ya hemos ido viendo anteriormente y a los que seguiremos refiriéndonos.

¹³⁶¹ Hawkins casi se especializó en el uso del pan de oro en algunos de sus retratos, desde el casi naturalista *Retrato de un joven* (1881) (Musée d'Orsay, París) hasta en el simulacro de paspartú de algunas de sus famosas máscaras, como la que hizo de su hija *Jacqueline* (1907) (Colección particular).

En la retratística simbolista, observaremos todas estas constantes: objetos esféricos, alusiones geométricas o concéntricas, presencia de resplandores. Así, en uno de sus autorretratos religiosos, *Autorretrato como un santo* (1913) (Leopold Museum, Viena), Schiele se proveyó del típico halo, mientras que Toorop caracterizó a *Lambert Lourijzen como el apóstol San Pablo* (1912) (Museum Het Valkhof, Nimega) con su correspondiente aureola. Toorop es así mismo autor de un *Autorretrato como apóstol* (1911) (Museum Het Valkhof, Nimega), en el que más que dotarse de una, se situó dentro de un espacio circular, que aludía a la mandorla de los pantocrátor románicos, o a los clipeos romanos; de esta forma, situándose dentro de la perfección del círculo, se aludía a la esfera celestial. La libertad con la que estos artistas trataron estos símbolos llevó a algunos a no dudar en mezclar lo sacro –el aura- con lo profano –la moda-, como en el *Autorretrato como dandy* (Paradero desconocido) que Clarke se diseñó. Aunque fue habitual también la presencia del humor, conscientes de lo que podía suponer la descontextualización de algo tan sagrado, preferentemente en obras menores, como dibujos o caricaturas. Es así como hemos de entender el *Retrato de Max Elskamp* (1884) (Collection Crédit Communal, Bruselas) de Henry van de Velde, el de *Johan Ericson con caballete* (1893) (Colección particular) de Sager-Nelson, o la *Caricatura de Adrià Gual* con motivo del estreno de su obra *Silenci* (c. 1898) (Paradero desconocido) de Llopart. Así mismo, cierto tono burlesco podemos percibir en una fotografía que capta a Koloman Moser de perfil contra una cortina, a la que posteriormente se le ha dibujado un halo, quizás por parte del mismo artista (c. 1903) (MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst in Wien, Viena). Finalmente, también encontramos algunos autorretratos íntimos en los que observamos esta intencionalidad desenfadada, como el de John Bauer (Jönköpings läns museum, Jönköping) o el de Mariano Barbasán, éste en una ilustración caricaturesca en una carta, donde se dibujó como apóstol y que tituló *El injusto malpensado ingrato raro Barbasán* (Museo de Zaragoza). Con todo, hubo quien como Gauguin no dudó en elevar la broma a algo más consistente, como en su óleo *Autorretrato con aureola* (1889) (National Gallery of Art, Washington): mediante una técnica evocadora de los *nabíes*, aquí se conseguía una abstracción ingenua y algo burlesca de una serie de elementos sacros, como la idea de la decapitación y la aureola, contrapuesto a la presencia de las manzanas del Pecado Original y de la serpiente.

Finalmente, mencionemos otros autorretratos, en los que si bien no se advertía ese nimbo circular, brillante o no, sí que se aludía a su presencia mediante objetos (Fedir Krichevsky, 1923-1924, Paradero desconocido, mediante un disco colocado a la altura de la cabeza; Andrés Larraga, c. 1907, Paradero desconocido, mediante un enorme plato metálico;

Antonio Mancini, c. 1883, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, mediante un sombrero de paja) o fulgores (Alberto Martini, 1911, Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo; Alfons Mucha, 1907, Mucha Foundation). Respecto a esto último, nos gustaría remarcar el *Autorretrato del fondo plateado* (1915) (Turun taidemuseo, Turku) de Schjerfbeck, donde como se señala en el título su artífice prefirió bañarse en las connotaciones plateadas que remiten a las de un espejo, herramienta clásica del artista, para hablar del reflejo de su imagen convertida en pintura. Ahtola-Moorhouse, especialista en la pintora, ha remarcado que “*Schjerfbeck here created a remote, aristocratic, visionary image of herself, almost as if she were no longer among the living, but somewhere else*”¹³⁶². En efecto, interconectando el narcisismo y el culto al yo finiseculares con la visión ancestral mística del dorado, Schjerfbeck consiguió dar con una imagen altamente original del artista como un dios de la modernidad, sin necesidad del referente solar sino más bien con el especular de su propia condición.

IX. 2. 2. c Cristo como modelo: el “autorretrato teomorfo” del Simbolismo

Acabamos de ver que si bien el aura fue un recurso presente en casi cualquier creencia, su asimilación por el cristianismo fue tal que la población en general –y los artistas en particular- la asociaron irremediabilmente con esta religión. De ahí que los nimbos y el uso del dorado fuera habitual desde sus primeras manifestaciones artísticas, siendo probablemente los retablos medievales católicos y los iconos ortodoxos las imágenes más clásicas al respecto. En ellos, la Virgen, los santos, pero sobre todo Cristo se convertían en sus principales protagonistas. Y es en estas figuras en las que se proyectaron los simbolistas cuando desearon realizar un (auto) retrato de connotaciones místicas. Para ello, se valieron del recurso del *alter ego* en un afán de hallar paralelismos. Así pues, a continuación nos centraremos específicamente en la figura de Cristo, que acabó siendo el gran modelo para muchos de estos artistas.

IX. 2. 2. c. a Precedentes

La identificación del artista con Jesucristo¹³⁶³ llegó a su culminación durante el Simbolismo, cuando se generalizó lo que se ha convenido en llamar a veces “autorretrato teomorfo”¹³⁶⁴. De hecho, existieron auténticos especialistas en estas autorrepresentaciones,

¹³⁶² AHTOLA-MOORHOUSE, L. (1992), *op. cit.*, p. 68.

¹³⁶³ A pesar de no haberla podido consultar, sabemos de la existencia de una tesis sobre este tema: BERNARD, J. L., *Identification with Christ in Late Nineteenth-Century Self-Portraiture: A Modern Conception of the Artist's Societal Role*, Chicago, The University of Chicago, 1993 (tesis doctoral inédita).

¹³⁶⁴ SOLANA, G., *op. cit.*, p. 56.

como Munch, Ensor, Gauguin o Malczewski, probablemente el cuarteto principal. No obstante, no fueron los primeros en hacerlo, existiendo una serie de precedentes. Es cierto que la identificación con San Lucas sí que había sido más habitual –el ya referido ejemplo de Ribalta, en el Barroco-, fundamentalmente por ser el patrón de la pintura, lo que lo justificaba. Pero convertir a Cristo en *alter ego* sí que constituía una extrañeza. Quizás el primer caso importante al respecto lo ofrezca el famoso *Autorretrato* (1500) (Alte Pinakothek, Múnich) de Alberto Durero, óleo que se convirtió rápidamente en un referente en esta visión del artista como Cristo/Dios. Con todo, a pesar del espíritu humanista que la impulsó en su época no era la imagen más típica, pues el artista estaba enfrascado en general en otro tipo de batallas más terrenales de cara al reconocimiento de su profesión. Esto es lo que provocó que, hasta el siglo XIX, perdurase una visión determinada del artista.

Con la aparición del Romanticismo, empezamos a observar ciertos cambios que afectaron a la consideración del artista como ser diferencial, en los que el individualismo postrevolucionario fue primordial. Esa nueva conciencia halló su expresión más explícita en los autorretratos, que empezaron a ganar en importancia progresiva. No obstante, de ahí a su equiparación con Dios aún resultaba algo insólito y difícil de encontrar, aunque podríamos distinguir un par, el tradicionalmente considerado *Autorretrato como Cristo* (c. 1833) (Colección particular) atribuido a Samuel Palmer¹³⁶⁵, o el más sutil que Emil Janssen se pintó hacia 1829 (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo).

En España, la identificación del artista con Jesucristo a través de su belleza y parecido físico lo observamos en la figura de Eduardo Rosales, quien posó en numerosas ocasiones para su círculo más íntimo de amigos artistas (el pintor Domingo Valdivieso y los escultores Agapito Vallmitjana y Marcello)¹³⁶⁶.

Como hemos podido observar en estos ejemplos, las referencias dadas giraban desde la pintura de iconos en el caso de Durero, hasta la utilización de una imaginería cristiana en Janssen¹³⁶⁷ o de la fisonomía de Cristo en Palmer y Rosales. Y ello les pudo haber servido a los artistas finiseculares como primer referente.

¹³⁶⁵ Aún es objeto de debate tanto si la obra es de Samuel Palmer o no, como si la imagen podría ser además un autorretrato. De esta problemática se habla en la entrada a este cuadro en *The Forbes Collection of Victorian Pictures and Works of Art*, vol. III, Londres, Christie's, 2003, p. 64, nº cat. 219.

¹³⁶⁶ ARMIÑAN, C., *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873): el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015 (tesis doctoral inédita), pp. 248-250 y nota nº 439.

¹³⁶⁷ BOND, A.-WOODALL, J., *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, Londres, National Portrait Gallery, 2005, p. 140.

IX. 2. 2. c. b Los iconos como el punto de partida

En el *Autorretrato* de Durero hemos visto que el primer referente que tuvo en mente el pintor alemán a la hora de acercarse a Cristo fueron los iconos. A partir de entonces, estas creaciones pretéritas estuvieron en el punto de mira de los artistas: su frontalidad, sus fondos dorados, su hieratismo, su mirada intensa y sus primeros planos latentes en más de uno de estos autorretratos teomorfos. Algunos ya los hemos ido mencionando, como los autorretratos de Segantini o el atribuido a Jan Verkade o Mogens Ballin, donde se daban cita todos estos elementos. En cambio, en muchas ocasiones era suficiente con alguno de sus rasgos distintivos, ya fueran esos resplandores aúricos, ya fuera su frontalidad hierática. Precisamente, esta última es la que animó los autorretratos de Arosenius (1902) (Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo), Baccarini (1903) (Pinacoteca Comunale, Faenza), Ivan Milev (1920) (Paradero desconocido) o especialmente varios de Ferdinand Hodler, marcados por una rotunda y rígida simetría que transmitía una gran fuerza interior.

En el anterior cuadro de Milev, pero también en otros como algunos de Hlaváček - *Autorretrato rojo* o, ya explícitamente, el que tituló como *Mi Cristo* (ambos de 1897) (ambos en Památník národního písemnictví, Praga)-, las referencias continuaban siendo la marcada frontalidad y una mirada penetrante, aunque ahora lo más llamativo era la ausencia de cuerpo. De este modo, pasaban a ser dos cabezas flotantes, que recordaban bastante al motivo del decapitado del que ya hablamos en el capítulo VII y al que volveremos para referirnos a la figura de los santos; porque no habría que confundir dichas iconografías, a pesar de sus similitudes. La diferencia quizás la podamos observar mejor en un *Autorretrato* (1908) (Gemeentemuseum, La Haya) que Piet Mondrian ejecutó en sus inicios, cuando aún se movía en el Simbolismo bajo el peso de la teosofía¹³⁶⁸. En él, el rostro sin cuerpo del pintor se asemejaba a una aparición, o tal vez a una impresión sobre una sábana... De hecho, así se aludía al origen de los iconos, esto es, a la verónica, la santa que, según los evangelios apócrifos, habría enjugado en un paño el rostro sudoroso y sangriento de Cristo en el *via crucis*, consiguiendo así la única y verdadera imagen del Salvador (es lo que significa etimológicamente, *vera icon*); de ahí, pues, la relación entre esta *vera icon* y el *εικόνα*.

Algunos de estos autorretratos teomorfos quisieron referirse, por tanto, a esta leyenda apócrifa desde un punto de vista subjetivista¹³⁶⁹, como el titulado *Visión (Autorretrato con alegoría sobre el siglo)* (1891) (Musée d'Orsay, París) de Émile Bernard, o *La corona de*

¹³⁶⁸ WELSH, R., *op. cit.*, pp. 26-49.

¹³⁶⁹ Para hablar de la genialidad del artista, durante el siglo XIX se forja su identificación con esta iconografía. ULMER, R., "Allemagne", en *Masques. De Carpeaux à Picasso*, París, Musée d'Orsay-Hazan, 2008, p. 152.

espinas (1922) (Colección particular) de Nikolai Kalmakov –dos años después, este mismo artista realizó otro similar, pero sin tanta simbología cristiana-. Un guiño a esta iconografía lo podemos percibir igualmente en la presentación que Viladrich hizo de su cabeza sobre un sudario en *Mis funerales*, donde mezclaba diferentes símbolos cristianos con total libertad; mientras que la *Cena de macchiaioli en el restaurante de “Sora Zaira”* (Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Florencia), atribuido a Enrico Pestellini o Angiolo Romagnoli, probablemente la iconografía más elaborada al respecto, se ofrecía un retrato de grupo de estos pintores más vinculados con el Realismo, que no obstante se acercaron aquí a los principios del Simbolismo, gracias a la presencia de elementos alegóricos y místicos. Así, en ella observamos al pintor Nino Costa que haría el papel de Cristo, mientras que Giovanni Muzioli sería el ángel portador de la sábana¹³⁷⁰.

Los apellidos de Milev o Kalmakov nos indican que esta modalidad gozó de especial predicación en los países donde se rendía culto al cristianismo ortodoxo. La tradición pictórica de los iconos en estas latitudes, desde Rusia a Ucrania pasando por Bulgaria, motivó que estuviera más interiorizada esta tipología, cuyas interpretaciones pudieron ser variadas. Así es como debemos entender algunas imágenes que Malévich se pintó en su juventud, como el *Estudio para una pintura al fresco*, también conocido como *Autorretrato simbolista* (1907) (The Russian Museum, San Petersburgo): si bien en él se nos presentaba con la típica rigidez frontal de los iconos, en su fondo se advertían unas figuras nimbadas que bien podrían proceder de allá como de las pinturas murales al fresco, típicas de las iglesias ortodoxas rusas. Por su parte, a Ensor no le hizo falta ser oriundo de un país con esta tradición para titular precisamente así, *Icono*, el *Retrato de Eugène Demolder* (1893) (Groeningemuseum, Brujas). De este modo, a diferencia de la mayoría de autorretratos anteriores concibió una composición mucho más elaborada, con la incorporación de escenas en diversos niveles.

Como acabamos de ver, con la excusa de aproximarse a la figura de Cristo, la noción de un retrato que volvía a sus raíces, a su estado más puro y primigenio, cuando más cerca se encontró de estar en contacto con la divinidad, volvía a aflorar. Ya explicamos anteriormente que uno de los motivos por los que los simbolistas se pudieron sentir atraídos por el género era por sus raíces atávicas ligadas con lo espiritual. Y de hecho, no sólo la referencia a los iconos la podríamos observar en la busca de rasgos estilísticos en estos autorretratos

¹³⁷⁰ Sobre la disparidad de atribuciones de este dibujo, y para más información, nos remitimos a estos links: BIETOLETTI, S., “Storia di una cena fra Macchiaoli”, en *P&B Galleria Pasti Bencini*: <http://nuke.pastibencini.com/Archivio/StoriadiunacenafraMacchiaioli/tabid/62/Default.aspx>; y “Mostra di acquisizioni e doni alla Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti”, en *Tourism in Tuscany*: <http://www.tourismintuscany.it/mostra-di-acquisizioni-e-doni-alla-galleria-darte-moderna-di-palazzo-pitti/>. Consultados el 31 enero 2008.

teomorfos, sino también en una concepción del retrato en que éste era considerado “la imagen”, la que había sabido atrapar de una forma mágica el alma de su modelo. Así lo pensó Péladan cuando elaboró su proyecto estético de la Orden Rosa+Cruz y, apropiándose de las palabras de su admirado Moreau, exclamó que “... *my dream is to create iconostases rather than paintings, properly speaking [...]*”¹³⁷¹. De este modo, de la yuxtaposición de la inmortalidad que proporcionaba la obra de arte y la eternidad divina vinculada con los iconos, surgieron estas obras.

IX. 2. 2. c. c La fisonomía para ser como Dios

Según la leyenda, el rostro impreso en la sábana de la verónica ofrecía la única y verdadera imagen de Cristo. De ahí que los iconos se basaran en esta Santa Faz para caracterizarlo, reduciéndola al estereotipo de rostro alargado y enjuto, mirada frontal y sufriente, y barba luenga. A partir de entonces, las representaciones artísticas religiosas en el mundo occidental que tuvieran que representarlo siguieron unos mismos tópicos, que ayudaron finalmente a uniformizar su plasmación.

Durante el siglo XIX, y a pesar de los intentos de Ernest Renan con *La vida de Jesús* (1863) y otros pensadores positivistas de ofrecer un Cristo histórico y no sólo bíblico, el peso de la tradición y, sobre todo, de la tradición iconográfica, hizo que también los simbolistas, a la hora de realizar autorretratos teomorfos, quisieran potenciar evidentemente los parecidos físicos habituales con el Salvador, para que así fuese más fácil y rápida la identificación. Para ello, se basaron en los principios de la fisonomía, intentando potenciar las similitudes y rebajar las diferencias, como hemos podido observar en algunos de los autorretratos ya mencionados, como los de Hlaváček. Algunos, como el fotógrafo Holland Day, antes de realizar toda una serie sobre el Calvario en la que él mismo encarnaría a Jesús, se sometió a una dieta estricta para así poder adelgazar y acercarse a su figura consumida de los últimos días. En otros casos, simplemente se tuvo que recurrir a dejarse barba, el cabello algo más largo y ponerse una túnica, para acercarse al tópico, como ya vimos en otro fotógrafo como Gloeden o en el belga Motte, pero también en el *Retrato del escultor Pierre Fix-Masseau como Cristo* (1895) (Colección particular), que Sager-Nelson le hizo a su amigo simbolista durante su estancia en París, sin duda titulado así por la semejanza entre ambos.

La intensificación de este parecido, por lo tanto, fue otro recurso habitual a la hora de acercarse a lo que significó la figura de Jesús. De esta forma, mediante la fisonomía se quería

¹³⁷¹ Cit. en PINCUS-WITTEN, R. (1976), *op. cit.*, p. 179.

dejar bien claro los puntos en común que los artistas tenían respecto a Cristo (y de ahí que el físico permitiera traslucir su espiritualidad interior). Como él, se sintieron perseguidos e incomprensidos, sufrieron el rechazo social, pero no se arredraron ante ello, sino más bien no se rindieron, sabedores de que podían guiar a la humanidad hacia un futuro mejor, a través de la labor del arte.

En algunos casos, algunos lo llevaron lejos, inspirándose en su estilo de vida, de resultas de lo cual su aspecto se fue aproximando al de Cristo, como sucedió con Diefenbach, quien se alejó del mundanal materialismo en busca del contacto con la naturaleza; de ahí esos autorretratos, donde a veces se presentaba como profeta, y en otras como Cristo (1892) (Neue Galerie, Graz)¹³⁷².

Esta ligazón estrecha entre las propias creencias y la admiración por lo que representó Jesús explica este parecido, pero también los de Carlos Schwabe y Theodorescu. El primero aprovechó una de las viñetas que diseñó para el libro *Palabras de un creyente* (1834) de Felicité de Lammenais para hacerse un *Autorretrato como Cristo social* (c. 1907) (Colección particular)¹³⁷³. De este modo, Schwabe se identificaba con el Salvador, pero a través de la interpretación alternativa que había ofrecido este teólogo francés, quien se alejó de la visión oficial del Vaticano, lo que le valió ser condenado por el papa Gregorio XVI. Bajo un enfoque socialista, en este ensayo Lammenais apelaba a la instauración de un nuevo régimen donde todos los seres humanos serían auténticamente hermanos y tendrían igualdad de condiciones así como de culto. Así pues, Schwabe se presentaba aquí como ese líder espiritual que había de guiar al pueblo, acompañado no sólo por su apariencia adaptada convenientemente, sino también por símbolos como el aura, el pan sagrado o el orbe, así como una balanza de un Dios que se presentaba justo para todos.

Un planteamiento parecido es el que impregna algunos autorretratos del pintor rumano Ion Theodorescu-Sion, quien si bien posteriormente evolucionó hacia planteamientos bien distintos, en sus inicios estuvo adscrito a círculos simbolistas de su tierra natal como *Tinerimea Artistică*. Dicha sociedad se caracterizó también por sus principios socialistas e idealistas respecto al papel del arte en la sociedad, hasta el punto de afirmar que “*l'idéal, c'est la force motrice de l'âme, il ramasse autour de lui les énergies, les renforcent et les pousse*

¹³⁷² Para este autorretrato y el conocido como *El profeta*, prácticamente idénticos, se basó en una fotografía previa, hoy en una colección particular de Viena, tal y como aparece reproducida en JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, p. 85, reproducción nº 6.

¹³⁷³ *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, D. F., Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004, p. 254, nº cat. 221.

*vers le victoire*¹³⁷⁴. Esto es visible en su autorretrato titulado *Lux in tenebris lucet* (1909) (Colección particular), “la luz que brilla entre las tinieblas”, donde mediante una técnica postimpresionista su autor participaba en cambio en su contenido de la espiritualidad finisecular. A partir de una cita bíblica que ya había inspirado al prerrafaelita William Holman Hunt su celeberrima *La luz del mundo* (1853) (Keble College, Oxford), Theodorescu-Sion actualizó dicha composición, al abandonar su preciosismo y simbolismo recargados, y ofrecer en su lugar una visión más cercana y humilde del cristianismo. No obstante, es cierto que conservó algunos puntos, como la misma mirada siniestra y el surgimiento de entre la naturaleza, reducida a esas zarzas toda la simbología barroca de Hunt: de hecho, en el cuadro del británico, a los pies de la puerta que golpeaba, se observaba una maleza que ha sido tradicionalmente interpretada como el alma impura que aún no había recibido la llamada de Dios. De esta manera Theodorescu-Sion se erigía como el mismo Salvador, imagen que incluso mantuvo posteriormente, como en su *Autorretrato* de 1925 (Muzeul de Artă, Tulcea).

Estos autorretratos con Cristo como *alter ego* tenían en común, pues, una visión personal del cristianismo, lejos de los dogmas oficiales, a veces ligada con el narcisismo y la alta consideración que se tenían estos artistas como seres especiales, pero a su vez implicaban a menudo un compromiso social, como consecuencia de la época en que les había tocado vivir. Porque al fin y al cabo, todo acababa estando interrelacionado: el artista, consciente de su genialidad, se podía ofrecer como ese líder espiritual y llenar el vacío que había traído el progreso a través de los valores de sus creaciones.

Además de la importancia de la fisonomía, la caracterización de Jesucristo podía complementarse con toda una serie de símbolos. Así lo hemos ido viendo en las anteriores páginas: el orbe o la hostia consagrada en la efigie de Schwabe; el cáliz sagrado del que bebía White en la fotografía que le hizo Coburn –también presente en el autorretrato pictórico de Milev-; o las coronas de espinas de prácticamente todas las efigies de Cristo en la verónica o como *Ecce Homo*. De hecho, una derivación de esas espinas fueron los cardos que podemos contemplar en autorrepresentaciones como la de Motte de 1895, ya presentes en la de Durero de 1493 (Musée du Louvre, París) y que se referirían a la Pasión de Cristo¹³⁷⁵.

Si bien la mayoría aparecían relacionados con episodios de la vida de Cristo –lo que nos lleva al siguiente apartado-, hubo otros que no mantenían relación con lo narrado en *La*

¹³⁷⁴ Cit. en VIDA, M., “La société *Tinerimea Artistică* de Bucarest et le symbolisme tardif entre 1902-1910”, en *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art. Série Beaux-Arts*, vol. XLIV: “Autour de 1900. Idées et motifs symbolistes roumains et européens”, 2007, p. 64.

¹³⁷⁵ La presencia de estos cardos la podemos detectar igualmente en algunas obras de Henri Martin, como *Escena mística* (o *Inspiración*) (1895) (Colección particular), si bien queremos destacar especialmente un retrato, el de *Madame Sans* (1895) (Musée des Augustins, Toulouse).

Biblia y tenían sus raíces en la imaginería popular. Ése fue el caso, por ejemplo, de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, que curiosamente fue reinterpretado en más de una ocasión en los países escandinavos, y decimos curiosamente porque no eran países de tradición católica. Anteriormente al hablar de Orfeo ya hablamos de un autorretrato de Munch donde se presentaba como tal y con un corazón sangrante, algo que repitió en otras obras suyas. En Suecia, si ya el paisajista Gustaf Fjestaad había pintado en 1898 *El muchacho que ve con el corazón* (Colección particular), donde se aludía a la comunión del hombre con la naturaleza a través de una visión interior y espiritual, reforzada por la presencia del nimbo; poco después su compatriota Arosenius volvió al mismo motivo eucarístico en un par de autorretratos pintados en el mismo año, y que ilustraban un desengaño amoroso. De este modo, tanto en *¡Al infierno! Autorretrato con Ester Sahlin en un corazón sangrante* como en *Autorretrato con corazón sangrante* (ambos de 1903) (ambos en Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo), Arosenius transformaba este símbolo del amor divino en uno mucho más terrenal y particular. Así, ya no aparecía envuelto en espinas y llamas, sino que prefirió mostrarlo sufriente, sangrando, para ilustrar gráfica y visceralmente los padecimientos de su mal de amores¹³⁷⁶.

IX. 2. 2. c. d La Pasión como recorrido biográfico para el artista simbolista

Las limitaciones propias de la tipología del retrato parecían abocar a que todas estas influencias se redujesen en torno al modelo representado –generalmente ellos mismos, los artistas-, a lo sumo acompañado de la simbología característica en Cristo. Pero como ya indicamos en el capítulo I, las libertades que se tomaron muchos de estos artistas y su deseo de romper las barreras entre los diferentes géneros, hizo que también se interesaran por la pintura religiosa que describía escenas bíblicas, introduciendo un factor narrativo que dinamizó las convenciones estáticas del retrato.

Además de la pintura de iconos bizantinos, se fijaron en otro tipo de representaciones, desde la que pudiera haber ofrecido el Renacimiento o el Barroco, hasta los retablos góticos, al ser manifestaciones de épocas profundamente creyentes. A menudo, estos rasgos aparecían entremezclados, dando lugar a composiciones realmente originales. Esto ya lo vimos en el caso de Corredoira, donde a partir de una estructura de retablo medieval incorporaba unas figuras deudoras no obstante de El Greco. Pero también podemos recordar aquí un autorretrato de Ensor, algo tardío, titulado *Yo, mi color y mis atributos* (1939) (Colección

¹³⁷⁶ Ivar Arosenius, Ettlingen, Museumsgesellschaft Ettlingen e.V., 1979, p. 30, nº cat. 8. Agradecemos a Manuel Román la traducción al castellano del texto original en alemán.

particular), donde a la manera de la coronación de la Virgen, el que acababa siendo exaltado era él mismo y su arte. De este modo, recordando esta iconografía propia del Barroco, Ensor la secularizaba a través de su persona.

Si hacemos un repaso a aquellos episodios preferidos evocados en estos autorretratos, veremos que casi siempre se concentraron en la vida de Cristo, sobre todo los concernientes a sus momentos más dramáticos, es decir, la Pasión. Bajo un punto de vista personal y social, casi más que de fe, estos artistas insistieron en aquellos instantes del *via crucis* en los que se ponía de relieve la incompreensión, escarnio, dolor o sacrificio de Cristo, de modo que pudieran trazarse más fácilmente paralelismos con sus biografías. Por tanto, no ha de extrañar si, al hacer un repaso a estos autorretratos teomorfos, nos apercibimos de que muchos de estos artistas se centraron especialmente en las escenas de sufrimiento y muerte –*Ecce Homo* y la Crucifixión-, al ser las que visualmente poseían una mayor fuerza. El escritor sueco August Strindberg escribió en 1898 una novela autobiográfica, titulada precisamente *Inferno*, donde comparaba su vida con la de Jesús. Así, la veía como una peregrinación (“*pilgrimage*”) y un tipo de penitencia (“*a kind of penitence*”), donde nuevos tipos de Crucifixión le esperaban (“*new forms of crucifixion*”), para lo cual tendría que recorrer las doce estaciones de su particular Gólgota (“*twelve stations of Golgotha*”), para acabar concluyendo que “*the Way of the Cross is the only way that leads to wisdom*”¹³⁷⁷.

IX. 2. 2. c. d. a *Ecce Homo*

El momento en que Jesús es encarcelado, juzgado y atormentado da pie a la iconografía del *Ecce Homo* (1901) (Colecção Câmara Municipal de Matosinhos), que fue la escogida por António Carneiro para representarse como Cristo: maniatado por esa sociedad que no lo entendía, el artista no podía luchar contra ella. Sin embargo, lo más típico fue acentuar el dramatismo inherente a la escena, a través de otros detalles habituales como una gestualidad exacerbada, la corona de espinas y la sangre. Así lo podemos observar en el autorretrato en relieve que se hizo Wildt, ya referido. Durante el intervalo de tres años (1906-1908), el escultor italiano realizó una serie de autorretratos que reflejaban la incerteza e impotencia creativas, llegando a destruir algunos de ellos: “*intorno a me si era fatto il vuoto. Nel mio studio, ovunque io metessi le mani, nasceva la rovina*”, llegó a declarar¹³⁷⁸. De hecho, a partir de entonces siguió trabajando la autorrepresentación en momentos de crisis,

¹³⁷⁷ MÜLLER-WESTERMANN, I. (2005), *op. cit.*, p. 70.

¹³⁷⁸ Cit. en MAZZOCCA, F.-MOLA, P. (dirs.), *Wildt. L'anima e le forme*, Milán-Forlì, Silvana Editoriale-Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì, 2012, p. 160.

casi siempre identificándose con Cristo y exacerbando su patetismo en un rostro casi desprendido del cuerpo como si fuera una *Máscara de dolor*, tal como llegó a titular precisamente esta pieza. Al prolífico Malczewski también le debemos algún autorretrato con estas características, como *Cristo frente a Pilatos* (Lwowska Galeria Sztuki, Leópolis), aunque es Ensor el más conocido a nivel internacional.

El pintor belga ha estado considerado como uno de los artistas que más se identificó con la figura del Hijo de Dios, haciendo un recorrido personalizado por diferentes momentos de su *via crucis*. Así lo ha expresado el especialista en el artista Xavier Tricot: “*Rarement un peintre s’est autant identifié à la personne du Christ et ceci avec une acuité inégalée dans l’histoire de la peinture. [...] Ensor, non-croyant mais religieux (terme pris dans sa plus large acception), voyait dans la figure du Christ, l’archétype idéal à qui se mesurer, à qui se comparer, voire à qui s’identifier*”¹³⁷⁹.

Este proceso empático parece que lo inició a mediados de la década de 1880 para prolongarse hasta el final de su vida. Consciente del valor humano, religioso y simbólico de su figura, Ensor se proyectó en él, para hablar de su condición de artista y su relación con la crítica. Obsesionado con el fracaso y la incompreensión hacia su obra, Cristo se le ofrecía con todo su potencial como un gran personaje que fue juzgado equivocadamente en su época, pero cuyas enseñanzas fueron apreciadas posteriormente, ejerciendo una incommensurable influencia en todo el mundo. En consecuencia, Ensor se centró especialmente en aquellos momentos iconográficos que se avenían mejor con su situación personal. Para ello, se fijó en el arte sacro, en concreto en la pintura gótica flamenca que es la que mejor conocía, cargándola no obstante de un sentido crítico y caústico, no siempre del agrado de todos, ya que lo hizo a través de un estética feísta y exagerada, llena de anacronismos y autorreferencias. Dentro de esta iconografía cristológica, la caracterización más sufrida la hallamos en un par de pinturas ejecutadas precisamente en un mismo año, 1891.

En *Ecce Homo (Cristo entre los críticos)* (Colección particular), se representó coronado de espinas y sangrando, entre dos críticos dispuestos a crucificarlo no por haber propagado el cristianismo, sino por haber traspasado las barreras del buen arte (burgués). De este modo, frente a la inocencia y piedad que parecía clamar su mirada destacaba aún más la indiferencia de sus verdugos. Si en esta pintura se advertía un incipiente exceso expresivo, éste encontraba su desarrollo pleno en la otra representación que aquel mismo año hizo sobre el tema. En *El hombre de los dolores* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes),

¹³⁷⁹ TRICOT, X., *op. cit.*, pp. 46-48.

“*son autoportrait le plus féroce*” según Tricot¹³⁸⁰, el dolor es tal que prácticamente el artista aparecía irreconocible, en un rostro deformado por dichos padecimientos, reforzado por una gama cromática sanguinolenta y un punto de vista frontal, deudor de los iconos. Aquí Ensor se anticipó de una forma clara a lo que el Expresionismo haría ya en el siglo XX.

La identificación con este Cristo coronado de espinas ligada con la idea de la incompreensión de la crítica parece que fue recogida igualmente por Josep Dalmau, aunque desde una perspectiva diferente a la perseguida por Ensor. Conocido fundamentalmente por ser el promotor de las vanguardias en Cataluña, en sus inicios intentó desarrollar una carrera como pintor, que quedó pronto truncada. De su escasa producción, su obra más reseñable es precisamente su *Autorretrato* (1896-1899) (Museu Comarcal de Manresa), cuadro que sirve de perfecta síntesis del estilo que desarrolló entonces y sobre el que es necesario detenernos un momento¹³⁸¹. Discípulo de Joan Brull, en este óleo apreciamos igualmente la influencia de Carrière, lo que llevó a cultivar esta “poética de las nieblas”, a la que tan asiduos fueron algunos simbolistas en el *fin-de-siglo*. Sin embargo, si hay algo que hace destacar esta obra del resto es la fuerza que desprende su mirada.

Su fuente de inspiración podría deberse no tanto a los iconos como quizás a los numerosos autorretratos íntimos e intensos que había hecho unas décadas antes Henri Fantin-Latour. Conocido fundamentalmente por los retratos de colegas suyos que hizo en grupo, sin embargo existe esta faceta del pintor francés que aún hoy no ha sido suficientemente valorada. Con estas cabezas atormentadas, se podía comprender mejor su naturaleza introvertida y discreta, un romántico admirador de Poe, Wagner y Gérard de Nerval¹³⁸², y con las que se anticipó al espíritu melancólico del Simbolismo. De hecho, Dalmau podría haber conocido su obra gracias a *La Ilustración Ibérica*, que reprodujo cuadros suyos¹³⁸³.

Mediante la combinación de esos rostros en primer plano de Fantin-Latour y la técnica en *sfumato* de Carrière, Dalmau consiguió una imagen poderosa que dialogaba consigo mismo, con el espectador, pero especialmente con su insondable interior, en busca de su alma. De ahí que, como en muchos de estos autorretratos introspectivos, el cuerpo desapareciera, la cabeza quedara suspendida en un espacio indefinido, y los ojos acabaran transformados en

¹³⁸⁰ *Ibidem*, p. 48.

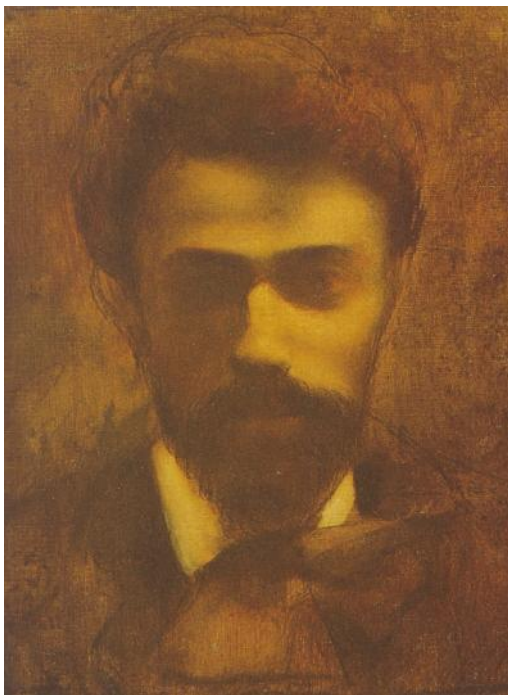
¹³⁸¹ El estudio más completo que se ha realizado sobre su figura –y sobre esta pintura– se halla en VIDAL, J., *Josep Dalmau. L'aventura de l'art modern*, Manresa, Fundació Caixa de Manresa-Angle Editorial, 1993, pp. 195-197.

¹³⁸² LÉVÊCQUE, J.-J., *Henri Fantin-Latour. Un peintre intimiste 1836-1904*, Courbevoie (París), ACR Édition, 1996, pp. 12-21.

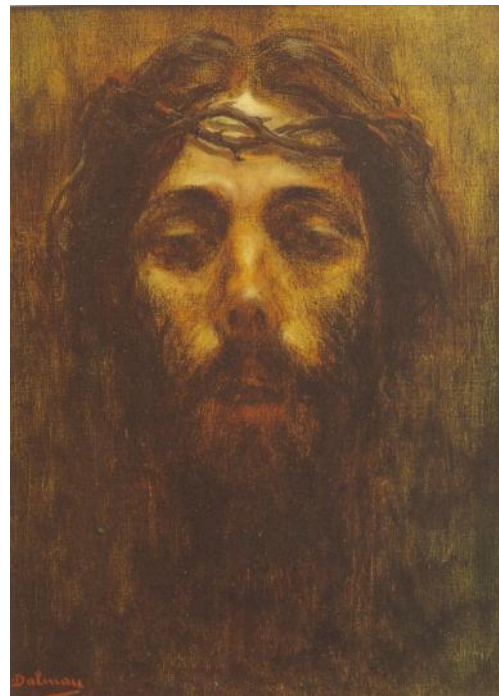
¹³⁸³ FONTBONA, F.-MIRALLES, F., *Història de l'art català*, vol. VII: “Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917”, Barcelona, Edicions 62, 1990 (1985), pp. 66-96.

dos inmensos cuencos sin fondo, como si se hubieran escapado de sus órbitas para dejar paso hacia dentro...

En relación a esta obra ineludible, tendríamos que hablar ahora de uno de sus últimos óleos que representaba justamente un *Ecce Homo* (1905) (Museu Comarcal de Manresa)¹³⁸⁴. Se trata de un cuadro insólito dentro de su producción, más inclinada en capturar el alma femenina que en tratar temas religiosos. Sin embargo, resulta interesante por las similitudes que guarda con el autorretrato antes explicado, con lo que podría aventurarse la hipótesis de que el artista posó para sí mismo, dato que ignoramos con certeza. En este sentido, más allá de la semejanza física, las dos pinturas presentaban una serie de coincidencias, como una composición sencilla limitada a un punto de vista frontal del modelo, una gama cromática rojiza, una técnica a base de difuminados, y un rostro sin cuerpo. Pero también hallamos una serie de sutiles diferencias: si en el *Autorretrato* la mirada resultaba inquietantemente vacía, aquí aparecía sombreada por el tormento; si allá la boca era un candado enigmático, aquí se abría en un espasmo de dolor; si en el primero el punto de vista elegido era frontal y el artista posaba con su corbata y su cabello algo revuelto, en este *Ecce Homo* el modelo era pintado en contrapicado, para magnificar el sufrimiento de este hombre coronado de espinas.



Josep DALMAU, *Autorretrato*, 1896-1899. Museu Comarcal de Manresa



Josep DALMAU, *Ecce Homo*, 1905
Museu Comarcal de Manresa

¹³⁸⁴ VIDAL, J., *op. cit.*, p. 212.

En fin, Dalmau podría haber querido dejar una estampa religiosa de sí mismo como mártir del arte, como habían hecho otros colegas europeos. No se trataba de la visión triunfal de un Cristo con aureola, sino la del artista incomprendido y que sufría por defender sus ideales, dispuesto a padecer por defender la verdad que quería dar a conocer. De este modo, su cara se asemejaba a la de una verónica barroca, surgiendo de una sábana impresa en negativo, sin cuerpo, y lo que también justificaría esa gama sanguinolenta... la misma que ya estaba presente en su autorretrato.

Si fuera cierto que el cuadro fue pintado en 1905, tal y como está documentado, estaríamos hablando de la que quizás fuera la última imagen que de sí pintó Dalmau; al fin y al cabo, poco después abandonó casi definitivamente la pintura, y el cuadro no sería más que el símbolo de una renuncia anunciada, de un artista finiquitado. La verdad es que Josep Dalmau continúa actualmente con la incomprensión como artista que pronto cayó sobre su persona. De hecho, aún hoy muchos se sorprenden de que el mismo que defendiera las vanguardias fuera capaz de hacer una pintura de estas características...

IX. 2. 2. c. d. a La Crucifixión

Junto a esta iconografía del Cristo apesado y torturado, el siguiente escalón no podía ser otro que el de la Crucifixión. Ya vimos anteriormente que fue también muy recurrente entre los fotógrafos, pictorialistas o no, como Frederick Holland Day, František Drtikol o Josef Váchal. Entre los pintores, hubo algunos que lo citaron continuamente en sus composiciones, como Mancini, ya fuera incluyendo crucifijos en sus obras de género, o ya fuera proyectándose en su figura, identificándose con su sufrimiento en la cruz, en su caso como metáfora de los padecimientos y de la pobreza que sufría el artista moderno –de hecho, de 1888 es un autorretrato suyo conocido como *Pobreza* (Colección particular), y en el que posa con la paleta en la que se representa el Gólgota con las tres cruces¹³⁸⁵-. Con todo, nos gustaría centrarnos en otros auténticos especialistas como Gauguin, Ensor o Munch, así como una obra peculiar de Séon, cada uno con enfoques divergentes.

De todos ellos, quizás el más peculiar fuera el *Autorretrato con el Cristo amarillo* (1889-1890) (Musée d'Orsay, París) de Gauguin, fundamentalmente por el componente egocéntrico que poseía. De este modo, no se trataría tanto de hacer un autorretrato teomorfo –modalidad en la que, por otra parte, fue asiduo-, sino más bien de hacer una exaltación de sí mismo como creador. Si por una parte podría hacernos creer que estábamos ante una escena

¹³⁸⁵ HIESINGER, U. W., *op. cit.*, p. 32.

de adoración, en realidad la estatua del fondo había sido el motivo de un cuadro realizado poco antes y titulado así, *El Cristo amarillo* (1889) (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo). Orgullosa de ello, no dudó en autorrepresentarse con él al fondo, de forma que no sabemos bien si su fe se orientaba hacia aquella estatua, a su pintura con dicho motivo, o tal vez a él mismo como su creador, siendo esta última opción bastante plausible, conociendo el narcisismo de Gauguin.

Sin este componente metapictórico, tanto Ensor como Munch recurrieron frecuentemente a la iconografía de la crucifixión, para una vez más aludir a la aceptación del artista no sólo por parte de la crítica, sino por el público en general. En el caso de Munch, podemos mencionar su *Gólgota* (1900) (Munch-museet, Oslo), pintado durante su estancia en el sanatorio de Kornhaug en Gudbrandsdalen –como se puede ver en la inscripción de la esquina superior derecha-, donde había ingresado para recuperarse de su alcoholismo y de su relación agotadora con su amante Tulla Larsen. En realidad, la pintura se convertía en el vehículo para expulsar estas ansiedades, a la vez que para darles forma, proyectándose en la figura de un Cristo que, desnudo e indefenso, se preparaba para el sacrificio. En consecuencia, para poder comprender esta situación de crisis del sujeto en el cambio de siglo, pero sobre todo, para hablar de la alienación que sufría el artista moderno en la sociedad, necesitaba el contrapunto de las multitudes: de ahí la representación de un pueblo vociferante, con sus rostros concebidos como máscaras a la manera de Ensor, si bien de entre la masa se podían percibir rostros de amigos, como el de su querido Przybyszewski a sus pies que, inquiriendo con su mirada al espectador, da la espaldas a la escena, para subrayar que no es partícipe de esa injusticia.

En *La cruz vacía* (1899-1901) (Munch-museet, Oslo), de aquellos mismos años, Munch insistía en utilizar la iconografía cristológica para hablar de sí mismo. En este sentido, el abrazo hacia la religión venía motivado por el fin de una época, asociada con su vida bohemia. De ahí la caracterización como monje –de hecho, como ya indicamos en el capítulo VII al hablar de fisonomía, en noruego *munch* significa esto, “monje”- frente al libertinaje de aquellos días. Sin embargo, ello no comportaba una total liberación, puesto que una vez escapado de allá, uno se sentía desorientado al ver que los dogmas oficiales del cristianismo no podían responder a sus incertidumbres. De ahí ese paisaje apocalíptico en el que una cruz vacía se erigía como el símbolo de una época descreída¹³⁸⁶. De esta manera, si en la anterior

¹³⁸⁶ MÜLLER-WESTERMANN, I. (2005), *op. cit.*, pp. 65-66.

composición se representó como el mismo Jesús, en cambio aquí Munch se apeaba de esa cruz para iniciar su particular camino de fe.

Como podemos ver, los acercamientos que se llevaron a cabo siempre eran personales, en los que se anteponía la subjetividad al *decorum* habitual en este tipo de representaciones. Partiendo ya de la idea sacrílega de caracterizarse como Cristo, no ha de extrañar que el respeto a las representaciones tradicionales no les quitara el sueño. Lo podemos comprobar también en la ilustración que en 1891 Séon hizo para la cubierta de la segunda edición de *El Vicio Supremo*, uno de los libros más importantes de Péladan y donde aparecía su *alter ego* como *Sâr*. En dicha portada, el líder rosacruciano aparecía decapitado en una cruz, símbolo de la Orden, justo en el punto de intersección donde habría de estar su otro símbolo, la rosa. Así, el rostro y cabello de Péladan suplían metafóricamente esa flor con sus pétalos, convertidos en ese faro de luz para la humanidad. Al ser presentado solo con la cabeza se reforzaba la visión, compartida por más simbolistas, de esta parte del cuerpo como la más importante. A sus pies, la inscripción “*Finis Latinorum*” hablaba de la decadencia de la sociedad occidental, subrayada por la presencia de una rata, la de un perfil judío medio insinuado y camuflado en una roca, así como por la visión de un París desolado -el símbolo de la supuesta modernidad, la Torre Eiffel, se alzaba medio en ruinas-, aunque siempre quedaba alguna esperanza, representada por la cabeza del “último de los latinos”, es decir, la del mismo Péladan. Sin embargo, esta ilustración fue pasto de los caricaturistas, encontrando inspiración allá donde vieron extravagancia¹³⁸⁷. De este modo, Séon transmitía un mensaje de desesperanza sobre el mundo moderno, utilizando para ello el simbolismo rosacruciano, la Crucifixión de Cristo y el motivo del decapitado propio de los santos, en una mezcla en la que Péladan y los *aristas* de la Orden se presentaban como víctimas y guías.

IX. 2. 2. c. d. a La Resurrección y otros episodios bíblicos

Además de estos dos motivos, encontramos que otros episodios de la Pasión fueron reinterpretados. En el *Homenaje a Gauguin* (1906) (Centre National des Arts Plastiques, París), Pierre Girieud imaginó una composición blasfema a partir de una Santa Cena, en la que en lugar de Cristo colocó a un Gauguin rodeado de aquellos amigos y admiradores, influidos por su pintura. Una decisión no sorprendente, sobre todo teniendo en cuenta que el mismo Gauguin acostumbró a representarse como tal.

¹³⁸⁷ El dibujo que acabamos de comentar encontró su respuesta en otra composición donde aparecía el *Sâr* igualmente crucificado. Titulada *Joséphinus Christus* y firmada A. Vignola, fue realizada hacia 1892 y aparece reproducida en SILVA, J. da, *op. cit.*, p. 24, y en BEAUFILS, C., *Joséphin Péladan (1858-1918): essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1993, [p. 213].

La admiración que el francés sintió hacia la figura de Cristo se puede seguir a través de sus cartas, donde o bien lo comparaba con un artista (“*¡Qué artista, este Jesús que ha esculpido en plena humanidad!*”) o bien cambiaba el punto de vista para compararse él con el Salvador (“*¡Qué largo calvario es la vida de artista!*”)¹³⁸⁸. Así, entre otras imágenes podemos recordar que en 1889 se pintó como *Cristo en el huerto de los olivos* (Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Florida), donde se puso en su piel, aunque sorprendentemente como pelirrojo, en una alusión clara a Judas. Años más tarde, la proyección se mantendría en el *Autorretrato (cerca del Gólgota)* (1896) (Museu de Arte Assis Chateaubriand, São Paulo), donde insistía en esta visión del artista mártir e incomprendido, siendo una visión que acabó siendo paradigmática para muchos de sus colegas, como acabamos de ver en la composición panegírica de Girieud.

Tras la Crucifixión y la imagen del *Ecce Homo*, fue quizás el motivo de la Resurrección otro de los más tratados en este repaso subjetivo al *via crucis*. Mediante esta iconografía se podía hablar de la victoria final del artista, que triunfaba eternamente con su arte a través de los tiempos. Así es como debemos entender los dos autorretratos que los austríacos Richard Gerstl y Koloman Moser se hicieron a principios del siglo XX, siendo quizás sus dos obras más relevantes.

El *Autorretrato semidesnudo contra fondo azul* (1904-1905) (Leopold Museum, Viena) de Gerstl ha recibido multitud de interpretaciones, porque si bien es cierto que recurre a la iconografía cristiana, la falta de concreción en su uso permite que haya sido analizado de diferentes modos, incluyendo la de Cristo resucitado. De este modo, Gerstl se presentaría como su doble, en una postura frontal claramente deudora de los iconos, con una especie de sudario anudado en la cintura, y contra un fondo azul zafiro que, junto al tratamiento diáfano del cuerpo, ayudaban a la idea de irradiación, de aura que surgía de su cuerpo. Sin embargo, el pintor trascendió este punto de partida cristológico para llevarlo al terreno del arte. De este modo, la resurrección podría entenderse como volver a nacer, o tal vez como “recreación”, en el sentido literal del término, lo que explicaría unas zonas más acabadas que otras, donde desmaterialización y materialización acababan compartiendo una misma superficie en la ecuación arte=vida. Con todo, poco después el artista acabaría sucumbiendo a sus crisis emocionales, suicidándose¹³⁸⁹.

Esta misma visión trascendente, del arte visto como unión de vida y muerte a través de una imaginería cristiana, es la que podemos observar en el *Autorretrato* (1916-1917)

¹³⁸⁸ SOLANA, G., *op. cit.*, pp. 56 y 57.

¹³⁸⁹ JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, pp. 87-90.

(Belvedere, Viena) de Moser. En su caso, lo que llevó a realizarlo fue el sentimiento de haber estado muy cerca del otro lado, pues acababa de ser operado para combatir un cáncer. De este modo, frente a autorrepresentaciones anteriores en que acostumbró a verse de un modo más convencional, aquí quiso hacerlo con la frontalidad y hieratismo icónicos habituales, si bien con la posición de la mano como la de Cristo, o quizás, la de Santo Tomás. En cualquier caso, fuese uno u otro, se hacía referencia a la resurrección, quizás consciente de que sólo el arte es lo que sobreviviría tras su fallecimiento, permitiéndole así una cierta eternidad¹³⁹⁰. Desgraciadamente, poco después murió de cáncer, en 1918¹³⁹¹.

Si bien todas estas escenas fueron las favoritas porque se adecuaban con más facilidad a resaltar la condición trágica del artista en el siglo XIX, hallamos asimismo telas que paraban su atención, por ejemplo, en otro tipo de momentos, como *Jesús y la samaritana* (1909) (Museo Arzobispal, Varsovia) de Malczewski.

IX. 2. 2. d La proyección en el santoral

No sólo con Cristo, sino también con la figura de los santos, evangelistas, profetas o apóstoles se buscó esa identificación; a veces incluso era difícil poder discernir si era lo uno o lo otro, como sucedía por ejemplo con Malczewski, auténtico especialista en buscarse *alter egos* católicos, de acuerdo a su fe de origen. No obstante, en ambos casos el objetivo solía ser el mismo: el artista se sentía como ellos perseguido, quienes acabaron sacrificando sus propias vidas para defender su fe. Por consiguiente, este interés comportó la recuperación, potenciación y/o reinterpretación de una iconografía pertinente.

Al respecto, y como ya vimos en torno a Cristo, éstos se centraban en aquellos episodios que mejor podían poner de relieve el enfrentamiento, lucha y sacrificio de sus ideales contra la cerrazón de la mentalidad predominante. En este sentido, sus martirios fueron los momentos más visualizados, aunque se prefirió evitar las crucifixiones porque se asociaba automáticamente con la muerte de Jesús. Así, en 1914 Schiele diseñó un cartel para una exposición que se iba a celebrar en Viena, en el que se autorretrató como San Sebastián (Wien Museum, Viena)¹³⁹². Tras su encarcelamiento en 1912, el artista quiso presentarse

¹³⁹⁰ Esta misma postura, aunque con un tratamiento ya ligado con el Expresionismo, es el que podemos observar en un autorretrato que Kokoschka utilizó al menos en un par de ocasiones entre 1910 y 1911 (para la revista *Der Sturm*, Neue Galerie, Nueva York; y para un cartel para una conferencia en la *Asociación académica para la literatura y la música*, Fondation Oskar Kokoschka, Viena): a través de esta imagen, Kokoschka realizaba una declaración de intenciones sobre su condición de artista, entre victimista y enaltecida.

¹³⁹¹ JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, pp. 91-92.

¹³⁹² Una representación muy opuesta a la de Schiele ligada con la “España negra” de la Generación del 98, nos la ofreció Javier Cortés en su *Ex voto (Sacra conversación)* (1911) (Diputación Provincial, Burgos), donde se limitaba a aparecer al fondo, vestido de manera elegante y como si fuera un invitado. De esta manera, Cortés no

como mártir de la sociedad, potenciándolo a través de la figura de este santo, cuya postura contorsionada y asaeteada se avenía perfectamente con su estilo anguloso y fragmentado. De esta manera, mediante el arte y la religión Schiele podía hablar de ese sentimiento de muerte en vida que sintió durante aquellos años de cautiverio y que arrastró posteriormente: “*todo, viviendo, está muerto*”, escribió entonces¹³⁹³.

IX. 2. 2. d. a De decapitaciones y otros martirios

Pero de todas estas inmoluciones, la preferida por muchos fue la decapitación, hasta el punto de convertirse en una de las imágenes más paradigmáticas del Simbolismo. En el capítulo VII hablamos extensamente de ella, explicando sus raíces en la mitología griega, su significado ligado con el neoplatonismo, su relación con otra iconografía característica del *fin-de-siglo* como los ojos cerrados, así como las implicaciones sociales sobre la situación del artista que su representación acarrea. Es precisamente por todo esto que volvió a interesarles, en este caso justificado por su relación con la religión.

Para ello, hay que tener en cuenta dos niveles, uno literario y otro de carácter plástico. En el primer caso, debemos hacer mención de Oscar Wilde y su *Salomé* (1893). En efecto, una de las interpretaciones que ha suscitado la cabeza cortada ha sido la historia de San Juan Bautista. Aunque muchos otros santos murieron de esta misma forma, finalmente quedó asimilada con su figura, haciéndose extensible para el resto las interpretaciones que su martirio suscitó. Como ya sucedía en el mito de Orfeo, también aquí se producía una representación concreta del dualismo finisecular, pero enfocada desde otra perspectiva. Según el drama teatral de Wilde, San Juan Bautista representaba la voz, el reino del pensamiento y de las ideas, y se oponía a Salomé, que era la encarnación de los sentidos, de la sensualidad y la belleza física¹³⁹⁴, convertida por este motivo en paradigma de la *femme fatale* finisecular¹³⁹⁵.

Esta interpretación basada en la iconografía sacra no entraba para nada en contradicción con otros posibles análisis, entre los cuales estaba el que lo llevaba al terreno del neoplatonismo, que trazaba un conflicto entre materia y espíritu: por eso, el cuerpo pasaba a ser el símil de una cárcel, era la materia que aprisionaba nuestra alma y la corrompía, mientras que la parte superior, la cabeza, era nuestra parte más espiritual, vinculada con la

se identificaba con ninguno de los personajes religiosos representados, ni siquiera con el San Sebastián del primer término, reforzada su condición externa por su indumentaria anacrónica.

¹³⁹³ Cit. en WERKNER, P., *op. cit.*, p. 105.

¹³⁹⁴ DIJKSTRA, B., *op. cit.*, pp. 395-397.

¹³⁹⁵ “[...] *Salome does prompt some admiration, [...], specially in times of religious crisis*”. Vid. KRISTEVA, J., *op. cit.*, 76.

mente y el mundo de los sueños. En conclusión, la decapitación de un santo –y por extensión, la metafórica de un artista- no era más que la forma simbólica de matar o castrar cualquier idea contraria a lo establecido y aceptado¹³⁹⁶.

No ha de extrañarnos, por lo tanto, que Moreau escogiese este mito, y en concreto la identificación con San Juan Bautista, para caracterizarse bajo sus facciones. A través de sus numerosas versiones sobre el tema, ello le permitía hablar de cuestiones esenciales en el Simbolismo, como era la oposición entre materialismo y espiritualidad, la mujer fatal, la búsqueda de paraísos perdidos o la misión del artista.

Si bien Moreau podía ser el equivalente a Redon en cuanto a estas representaciones de cabezas cortadas y ojos cerrados, pero con un trasfondo cristiano, lo cierto es que los acercamientos que se realizaron al mito de San Juan Bautista nunca fueron tan literales, convertido en una excusa para hablar de las preocupaciones personales de cada artista¹³⁹⁷.

Un primer distanciamiento para reducirlo a lo básico lo encontramos en el impactante *Autorretrato (Paráfrasis de Salomé)* (1894-1898) (Munch-museet, Oslo) de Munch, donde sobre un fondo sanguinolento su cabeza inexpresiva descollaba de una guedeja femenina, fetiche por antonomasia de la *femme fatale*: el noruego reducía la historia a su conflictiva relación con el sexo opuesto, ejemplificando así esa castración simbólica de su creatividad a manos de una mujer. Así mismo, el tratamiento de la cabellera y del soporte de la obra ofrecían a quien la veía la sensación de que la faz del artista se hubiera quedado impresa sobre una sábana... recordándonos por tanto la iconografía de la verónica –aunque en ese caso se representaba a este santo y no a Jesucristo-.

Una lectura similar a la de Munch es la que podríamos imaginar del dibujo que el mexicano Ruelas publicó en 1901 en *La Revista Moderna*: en él se nos autorretrataba encadenado, mirando de una forma temerosa a una cabeza cercenada que se hallaba ante él, cuya identidad adivinamos gracias a la inscripción que puede leerse en el poste al que está sujeta, *Johannes* (Paradero desconocido). Si bien no existía ningún elemento más que contextualizara de una forma más concreta el dibujo, conociendo el resto de los que hizo seguramente podríamos intuir una lectura misógina, en la que la mujer apareciera como la causa de los males del hombre.

En otras representaciones, como la de Henri Martin, si bien lo vemos caracterizado como tal, rodeado de un nimbo espectacular, su pelliza y la mirada en trance, sin embargo se

¹³⁹⁶ Para el psicoanálisis, la cabeza sesgada de Orfeo era un símbolo de castración, algo fácilmente extensible a San Juan Bautista. Vid. PIERRE, J. (1991), *op. cit.*, p. 91.

¹³⁹⁷ También había sitio para el *divertimento*, como cuando el conde de Montesquiou se presentó como un decapitado San Juan Bautista en una fotografía de su colección. SEGADE, M., *op. cit.*, p. 290.

eludía el momento fatal final. Con todo, está considerada como la pintura que introdujo a este pintor en el círculo simbolista (1880) (Musée Anne-de-Beaujeu, Moulins)¹³⁹⁸.

Finalmente, hubo otros casos en los que las referencias a este santo en particular desaparecían completamente, focalizándose las representaciones en el motivo de la decapitación. Ya lo vimos antes en el dibujo *Finis latinorum*, donde Séon contaminó esta imagen con la de Cristo en la cruz para caracterizar a Péladan como mártir. Uno de los casos más extremos de desprovisión de cualquier tipo de referencialidad la hallamos en una jarra que Gauguin diseñó, donde aprovechó sus formas para modelar su rostro (1889) (Kunstindustrimuseet, Copenhague). Mediante este curioso autorretrato, Gauguin explicitaba el significado tradicional dado al cáliz: si en la eucaristía el sacerdote consagraba el vino como sangre de Cristo, el narcisismo de Gauguin lo llevaba a garantizar a quien bebiese de él imbuirse de sus pensamientos. De ahí que redujese su autorretrato a la cabeza –además, con los ojos cerrados–, reforzando la lectura espiritual habitual de esta parte del cuerpo: Gauguin se convertía en el dios de una nueva religión centrada en él...¹³⁹⁹

Una de las imágenes más potentes y fascinantes en torno al artista mártir decapitado la encontramos precisamente en Cataluña con *Mis funerales*, la obra maestra de Miquel Viladrich. Aquí podemos hallar sintetizadas todas las características y aportaciones de su arte, si bien con una elaboración narrativoiconográfica algo más compleja de lo habitual, de acuerdo a las ambiciones de la pieza.

Cuadro entre extravagante y desconcertante, son muchos los elementos que llaman la atención del espectador, aunque uno de los que más es la manera de autorretratarse, decapitado. A diferencia de algunas de las representaciones anteriores sobre el tema, aquí no hallamos ningún indicio que nos permitiera vincularlo con San Juan Bautista u otro santo en concreto. Más bien se trataba de una fantasía macabra y grotesca, en la que su autor se había valido de todo la imaginería posible relacionada con el arte sacro de la época que más admiraba –el período que iba desde el tardogótico hasta el Renacimiento, pasando por los primitivos flamencos–, para elaborar una alegoría donde las reminiscencias religiosas obedecían a un fin concreto.

¹³⁹⁸ Henri Martin. *Du rêve au quotidien*, Milán, Silvana Editoriale, 2008, p. 96.

¹³⁹⁹ De hecho, la alta consideración que Gauguin sentía hacia sí mismo y hacia su obra lo llevó a tomarse como motivo principal/autorrepresentarse cosificado en su *Autorretrato con estampa japonesa* (Tehran Museum of Contemporary Art, Teherán), pintado aquel mismo año. Esta autorreferencialidad metaartística fue algo habitual en él, como consecuencia de su narcisismo: nos remitimos al ya mencionado *Autorretrato con el Cristo amarillo*.



Miquel VILADRICH, *Mis funerales*, c. 1909
The Hispanic Society of America, Nueva York

En primer lugar, la estructura del cuadro, en forma de tríptico, nos recordaba a los retablos medievales: precisamente éste había sido el formato habitual en el que se habían desarrollado las representaciones sobre las vidas de santos en la edad media, lo que hizo que Viladrich lo considerase idóneo para su composición, como un altar donde rendirle culto. De la misma forma, la técnica hiperrealista y muy detallista, el tratamiento constreñido del espacio, las alusiones a la muerte o las figuras de los donantes, resultaban habituales de aquél tipo de arte que tanto apreciaba. Sin embargo, algo había cambiado. Y es que no se estaba representando el martirio de un santo en particular ni tampoco se trataba de ningún hecho histórico: se trataba de una plasmación metafórica pero gráfica del estado en que se

encontraba él mismo, aislado y marginado, por una sociedad que no comprendía ni el valor de sus obras ni su actitud vital. De ahí la decisión de pintarse así, mutilado, rodeado de aquella multitud que había desencadenado esa situación. Para ello, decidió depositar su cabeza sobre un paño blanquísimo, cuyo efecto evocaba la imagen de una verónica –aunque en lugar de Cristo, se trataría del rostro de un hipotético santo-. Curiosamente, esta cabeza se parecía a su primer *Autorretrato* que el año anterior se había pintado (The Hispanic Society of America, Nueva York). En él se caracterizaba como si fuera un príncipe del Renacimiento o el mismísimo Rafael, “*un joven menudito, afeitado y con una gran melena rubia*”, como lo describiera Pío Baroja a su llegada a Madrid¹⁴⁰⁰. De hecho se han señalado posibles modelos como Durero o Holbein, si bien recuerda poderosamente a un autorretrato de juventud que se pintó el romántico español Antonio María Esquivel (Colección particular). Al autocitarse ataviado de esta manera, el anacronismo se hacía menos evidente y quedaba en consonancia con la atmósfera y estética del retablo. Con este uso autorreferencial del autorretrato, se hablaba no sólo del Viladrich hombre (la cabeza del modelo), sino también del Viladrich pintor (la mención a su autorretrato de 1909; de hecho, el trozo de tela sobre el que está decapitado hacía la vez de marco, jugando a la idea del cuadro dentro del cuadro)¹⁴⁰¹, llevándonos a la idea final de que los funerales no sólo lo eran en cuanto a su persona, sino también por su arte.

Dejando a un lado la iconografía de la muerte –a la que volveremos en el último capítulo-, otro punto destacado del tríptico era la gente de pueblo representada, los verdugos de la víctima. En general, si bien un artista solía representarse solo, cuando lo hacía acompañado acostumbraba a hacerlo de gente cercana o querida a él, como la familia, la modelo o los amigos. Sin embargo, en el Simbolismo, y como ya hemos visto en algún caso anterior –el *Gólgota* de Munch-, no siempre fue de este modo: al hacerlo así, Viladrich pretendía plantear el dilema artista *versus* sociedad, y de ahí el protagonismo de esta gente, sin los cuales el mensaje del cuadro quedaría desvirtuado. Como hemos dicho, la gente que representaba no era de la ciudad, sino los diferentes prototipos del pueblo español. De esta forma insistía en esa visión de la “España Negra” tan del agrado de los representantes de la Generación del 98, de mostrar el atraso de la sociedad española anclada en supersticiones y en el pasado.

¹⁴⁰⁰ Cit. en *De Goya a Zuloaga...*, op. cit., p. 122.

¹⁴⁰¹ Sobre este tema, vid. GÁLLEGO, J., op. cit.

Sobre el significado concreto del tríptico así como la motivación para realizarlo, existen una serie de textos. El primero es un artículo que escribió el mismo Viladrich en Fraga en 1930, quien desde un punto de vista ya retrospectivo recapitulaba el sentido de su obra:

“Aquesta és la primera obra de conjunt realitzada quan encara no havia sortit de Lleida. Llavors duia els cabells llargs i era un bohemí exaltat, potencialment. La gent em mirava com un “bitxo raro” i això em destarotava; al primer somriure més d’un havia rebut una garrotada. Això, que es repetí una i mil vegades, em donà una visió molt sanguinària de l’entorn. És una fantasia simbòlica de la joventut, una visió de la societat d’aquells temps.

Jo he estat decapitat i el meu cap ha sigut llançat. Una multitud celebra els meus funerals presidits per la mort. Són tots gent de Lleida. El capellà era un boig perillós; els nanos, de la Casa de la Caritat [donde trabajaba su padre]; el capellà, un muntanyès. Tots de casa, perquè no em podia permetre el luxe de tenir models”¹⁴⁰².

El crítico Bertrán, quien escribió una monografía sobre el pintor aún en vida, completaba esta descripción:

“Este cuadro es una fantasía simbólica de la juventud del artista. Es la visión resumida de la sociedad en los primeros tiempos de su lucha por su ideal personal.

Viladrich ha sido decapitado y su cabeza arrojada entre unas ruinas. Una multitud celebra sus funerales presididos por la muerte. Entre el gentío una vieja furiosa lo maldice y lo señala por réprobo. Unas muchachas casquivanas ríen. El cura que acompaña tocando la guitarra y un sacristán degenerado celebran con sarcasmo la decapitación. Hay unos niños asombrados de tanta alegría ante la muerte del que fué su amigo. La rezadora indiferente pasa el rosario. Sólo un fraile místico, sincero, sintiendo comunidad con el exaltado artista levanta los ojos al cielo. Otro hermano de ideal, Julio Antonio, asoma sus ojos tristes y pensadores a la izquierda de la muerte. Esta, como muerte de artista, es elegante y aparece coronada de margaritas y pensamientos. La cabeza sangrante está a sus pies y, a pesar de la decapitación, parece sobrevivir: tiene el gesto obstinado del fanático artista”¹⁴⁰³.

Este aislamiento e incompreensión se ponía de relieve en una carta de la misma época, de 1910, en la que reconocía que

“he pasado una época desesperada a más no poder. Pero mi rabia se renueva al pensar en mi otra obra hecha en dos meses de invierno y con escasa luz [...].

Además he sido rechazado en Barcelona donde se hacía la admisión de obras para Bruselas. Me han rechazado “Las Herméticas” y “El del Clavel”. Pensaba enviar a la de

¹⁴⁰² Cit. en Miquel Viladrich i el seu temps (1887-1956), Barcelona, Caixa de Barcelona, 1982, s.p.

¹⁴⁰³ BERTRÁN, L., op. cit., p. 22.

retratos que se hace ahora [se refiere a la *Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos*, realizada en Barcelona en 1910] *pero me he desanimado*”¹⁴⁰⁴.

Como podemos apreciar, es una época en la que el artista no se hallaba especialmente motivado y optimista de cara a su carrera como artista. Y consecuencia de todo esto fue este tríptico, donde incluso el muro medio derruido podía ser interpretado como símbolo de los obstáculos del artista en su camino. Un pintor como él no podía sufrir el mismo tipo de rechazo que uno que vivía en París, por ejemplo, y de ahí que Viladrich optase por mostrar su situación, muy de acuerdo con la situación de un país que aún estaba lejos del panorama, social y artístico, de parte de Europa. Era la mentalidad de pueblo la que aún pervivía, y no sólo entre los habitantes de estas zonas, sino incluso entre los críticos de arte. De hecho, creemos que Viladrich era totalmente consciente de la reacción que iba a suscitar su pintura una vez se expusiera y, por lo tanto, sabía que esos funerales también iban a ser celebrados por gran parte del público madrileño, prolongación de esa cerrazón de provincias. Y efectivamente así pasó cuando se presentó en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid de 1910, donde rápidamente se convirtió en uno de los focos de atención de la crítica más conservadora.

IX. 2. 2. d. b Otros momentos hagiográficos

Si bien el motivo del martirio -y concretamente el de la decapitación- es el que ayudaba a plasmar mejor la principal idea que pretendían, es decir, la imagen del artista perseguido y sacrificado, hubo otras situaciones menos trágicas y dolorosas en las biografías de estos personajes con las que pudieron identificarse igualmente, con intenciones diversas.

Del mismo modo que en el autorretrato teomorfo, encontramos algunos antecedentes. En este caso, y en el siglo XIX, uno de los más sorprendentes es el que brindó uno de los adalides del movimiento realista en Francia, Jean-François Millet, caracterizado no como un santo sino como un profeta. En su *Autorretrato como Moisés* (1841) (Musée Thomas Henry, Cherburgo), obra poco destacada por sus especialistas, Millet se quiso caracterizar como el personaje bíblico, basándose no sólo en el recuerdo de la escultura de Miguel Ángel -que también-, sino en su propia semejanza fisonómica, como se puede comprobar si se compara con otro autorretrato de la misma época (1845-1846) (Musée du Louvre, París). De hecho, cuando Delacroix conoció al “pintor de los campesinos”, remarcó su apariencia barbuda, muy en sintonía con la de otros pensadores coetáneos, militantes socialistas que pensaban en una

¹⁴⁰⁴ Cit. en *Miquel Viladrich i el seu temps...*, op. cit., s.p.

sociedad más justa e igualitaria tras la Revolución de 1848. Sobre la intencionalidad de presentarse como Moisés, parece que en su caso se debió a un desencuentro con los magistrados de la ciudad de Cherburgo por un encargo que se le había hecho, ante lo cual pretendió alzarse como quien realmente tenía la razón. De este modo, “*Millet’s identification with Moses thus proclaims the artist’s independence, dignity, and authority*”¹⁴⁰⁵.

Una lectura menos coyuntural y más profunda es la que podemos observar en el *Autorretrato como Asuero* (1876) (Muzeum Narodowe, Cracovia) del polaco Maurycy Gottlieb¹⁴⁰⁶, que nos sirve para enlazar con el período finisecular. Especializado en dicho género, consiguió aquí una de sus obras maestras y su mejor autorrepresentación, al saber aunar perfectamente varias de las preocupaciones que marcaron su identidad como hombre (judío) y como artista. Con la excusa de caracterizarse como Asuero, el legendario rey de Persia que fue favorable a los hebreos, Gottlieb fundía armónicamente no sólo la iconografía judía, principal tema de su producción, con el género del retrato, sino que al canalizarlo a través de su figura se potenciaban las implicaciones personales.

De hecho, se ha acostumbrado a decir que entremezcló este personaje con el judío errante que tenía el mismo nombre, aquella figura trágica que no acababa de encontrar su lugar en el mundo, símbolo de todo un pueblo en busca de una nación; pero que también se ajustaba a los acontecimientos más íntimos de su propio periplo vital. El pintor polaco se vio obligado a emigrar en algunos momentos de su vida bajo diversas circunstancias, como cuando tuvo que marcharse de Cracovia en su época de estudiante por los continuos ataques antisemitas que recibía. De ahí la pose entre abatida y melancólica de Asuero que, a pesar de la riqueza que ostenta en su diadema y pendientes, y del lujo intuido por el rojo del terciopelo del asiento –Gottlieb procedía de una familia acomodada-, no eran suficientes para hallar la felicidad anhelada, más allá de su religión. La técnica empastada, la combinación de dorados y negros, así como la humanidad que desprendía el cuadro bien pudieran deberse también a Rembrandt, pintor que le fascinó tras descubrirlo en Múnich y Ámsterdam, gracias igualmente a que el holandés gustó de representar escenas judías y a proyectarse en personajes históricos y bíblicos.

¹⁴⁰⁵ RIBNER, J. P., *Broken Tablets. The Cult of the Law in French Art from David to Delacroix*, Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press, 1993, p. 140. De hecho, en el capítulo VI de este libro, “The Romantic Moses”, se habla en concreto de esta pintura, de donde hemos extraído la información correspondiente.

¹⁴⁰⁶ CZEKANOWSKA-GUTMAN, M., “Drawing inspiration from history, literature and the Bible. Reflections on selected figures in the works of Maurycy Gottlieb”, en *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości/In Search of Identity*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014, p. 94.

Si Millet se presentó como la imagen de la justicia y Gottlieb como alguien errante en busca de su identidad, en el Simbolismo se procuró subrayar en general su condición de enviados por Dios, para así poder llevar a cabo una misión evangélica. De hecho, fue en la encrucijada finisecular en que se comenzaron a hacer más habituales estas autorrepresentaciones bajo estas características, como podemos ver en un *Autorretrato como apóstol* (1911) (Museum Het Valkhof, Nimega) de Toorop, quien decidió caracterizar así incluso a conocidos, como el ya mencionado *Retrato de Lambert Lourijsen como el apóstol San Pablo*. En Cataluña, un caso similar parece que fue el de Clapés, quien, según cuenta la tradición, quiso figurar entre los doce apóstoles que decoraban las puertas internas del oratorio del Palacio Güell –siendo en concreto San Juan Evangelista (c. 1892)-,



Aleix CLAPÉS, *Autorretrato como San Juan Evangelista*, c. 1892.
Palacio Güell, Barcelona

pero de una forma algo más discreta, como a la manera que podría haberse hecho en el Renacimiento bajo la modalidad figurante. Su posición en una de las esquinas, a modo de firma, hablaba de la contradicción de situarse en uno de los márgenes de todo el conjunto pero a su vez del deseo de pasar a la posteridad en una de sus creaciones más conseguidas. Por otro lado, a través de la influencia de El Greco, vemos a un Clapés arrobado por el fervor de su fe, iluminado su rostro por el resplandor de la visión de su maestro Jesús¹⁴⁰⁷.

La condición de elegido presente en Clapés como uno de sus apóstoles –exactamente San Juan Evangelista era el favorito de entre los favoritos- volvía a suceder aunque de un modo más explícito en *La Virgen de la Consolación* de Ensor. Situado en un entorno de reminiscencias renacentistas, el belga se veía como una especie de San Lucas en una composición que remitía claramente a la iconografía de las anunciaciones... ¡siendo en este caso la misma Virgen María y no un ángel la enviada por Dios! La Anunciación, pues, haría referencia a que Ensor habría sido uno de los escogidos para llevar a cabo los designios divinos, pero en su caso a través de la fuerza de su pincel. María lo consolaba así, gracias a la inmortalidad que le depapararía su labor en el futuro y a pesar del probable desprecio e

¹⁴⁰⁷ LUPERCIO, C. A., *Aleix Clapés (1846-1920) y Manuel Sayrach (1886-1937) en los márgenes del Modernismo*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2013 (tesis doctoral inédita), pp. 40, 147, 193 y 594-595.

incomprensión que pudiera padecer entonces. Evidentemente, Ensor no podía negarse a ello, y en clara actitud reverencial aceptaba la proposición. La asociación del artista con este motivo bíblico no resultaba nada casual. En 1894, Mehoffer se autorretrató también frente a una pintura que estaba ejecutando entonces y cuya figura angelical sugería la de una Anunciación (Muzeum Narodowe, Poznań), situación similar y algo más ambigua incluso en esa mezcla entre realidad y arte que es *El simbolista* de Faragó. Por su parte, Martin von Feuerstein se pintó visitado repentinamente por Cristo (Museum St. Ulrich, Ratisbona). Ya fuera la Virgen, un ángel o Jesús quien se le apareciera, ya fuera transfigurado como San Lucas o simplemente posando como pintor, en estas tres representaciones se insistía en su nueva consideración de elegido y bendecido por la gracia divina, y que le permitía disfrutar de su don visionario y su obligación de compartirlo.

Si bien dicha presunción implicaba un alto componente de arrogancia, para compensarlo a veces se optó por identificarse con aquellos santos cuya vida había sido un ejemplo de humildad y de virtud. Ése fue el caso de San Francisco de Asís, cuyo sueño de volver a los valores más primigenios y puros en comunión con la naturaleza pudo haber sido del gusto de algunos artistas como Malczewski, quien se autorretrató como tal en 1908 (Muzeum Narodowe, Varsovia). Probablemente vieron en la vida de algunos de estos santos un modelo alternativo al propuesto por la sociedad burguesa, como algunos soñaron y otros llevaron finalmente a cabo, ya fuera mediante este santoral o mediante la figura del Salvador, como ya vimos antes mediante el fotógrafo Day, o los pintores Schwabe y Diefenbach.

Ese poso de humildad es el que quizás motivara a que el escultor Josep Llimona finalmente accediera a autorretratarse en el *Retablo de San Martín* de la basílica de Montserrat (1896). Para ello, y de acuerdo con su pertenencia al *Cercle de Sant Lluc*, lo hizo bajo los ropajes de un personaje cristiano. Aunque si hemos de ser estrictos más bien fue lo opuesto: en efecto, aquí no se caracterizó como San Martín, sino como el pobre al que se cubría con la mitad de la capa de aquél, en alusión a la obra de la misericordia de vestir al desnudo. Con su rostro cabizbajo y su postura reconcentrada, así como su identificación con el más humilde de la historia, Llimona reflejó de una manera transparente su carácter fuertemente reservado y sus convicciones cristianas elementales y modestas¹⁴⁰⁸.

¹⁴⁰⁸ LAPLANA, J. de C., “Notulae. Notes d’arxiu 5. Un autoretrat nou de Josep Llimona”, en *La rebotiga del MDM*, 15 septiembre 2011: http://larebotigamdm.blogspot.com.es/2011_09_01_archive.html. Consultado el 22 febrero 2015.

Para finalizar, queremos hacerlo con la figura de Rusiñol, quien a través de su prolongada exaltación del arte como nueva religión, al final de su vida consiguió que fuera “santificado” por méritos propios, sin necesidad de proyectarse en un *alter ego* histórico o bíblico. Ello es lo que explica la multiplicación



Josep LLIMONA, *Autorretrato* (detalle del *Retablo de San Martín*), 1896. Basílica de Montserrat

de artículos en los últimos días de su existencia¹⁴⁰⁹, donde no exentos siempre de cierta sorna –como la caricatura que le dedicó Lluís Bagaria (MNAC, Barcelona)-, acabara siendo consagrado como “Sant. Rusiñol”, en un claro juego de palabras a partir de la ambigüedad de la abreviatura de su nombre. De esta forma, sin vestiduras de ningún tipo, Rusiñol nos sirve para enlazar con el siguiente apartado.

IX. 2. 3 La religión del arte

De representarse como Jesucristo, santo o sacerdote a considerarse a sí mismos como dioses, sólo había que dar un paso... Y he aquí el gran paso de los simbolistas en relación al “autorretrato teomorfo” y sus derivas. Partiendo de todas las experiencias previas comentadas, algunos de ellos se apercibieron de que poco podía hacerse con una religión ya enferma y vieja. La experiencia había demostrado que la gente empezaba a perder la fe en ella, no les satisfacía completamente y no daba respuesta a sus dudas.

Ante este contexto, y ante las necesidades espirituales propias del ser humano, se intentó buscar alternativas. Muy pronto el Simbolismo pensó que se podía encontrar la salvación en el arte. Así lo imaginaron muchos de ellos, como Segantini, quien afirmó en la revista *Cronaca d'arte* en 1891, que “*art must fill the void that is left in us by religions*”¹⁴¹⁰. Ello motivó que se dedicaran a una pintura de tintes visionarios, como la de Filiger, como si sus telas pudieran ser tomadas como un nuevo cáliz. En efecto, en esta alta consideración en

¹⁴⁰⁹ Sobre este proceso de santificación a través de la prensa, nos remitimos a la documentación aportada por CASACUBERTA, M. (1997), *op. cit.*, p. 575, nota nº 10.

¹⁴¹⁰ *Cit.* en JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, p. 81.

torno al arte y su posibilidad de ser considerado como una nueva religión, los integrantes de este movimiento dieron por sentado que prácticamente sólo podría llevarse a cabo a través del que ellos mismos practicaban. De ahí que Gauguin exhortara claramente “*Sé simbolista*”, aquel dibujo donde, entre la caricatura y la fe ciega en esta poética, sugería “convertirse” al Simbolismo, en una máxima convertida en plegaria ideal. El resultado no podía ser más que positivo: Gauguin se caracterizaba con los ojos abiertos como platos, como en trance, como un ser visionario capaz de acceder a unas dimensiones que no se alcanzarían de cualquier otro modo. Junto a Gauguin, hubo otras personalidades en el *fin-de-siglo* que estimaron las posibilidades místicas del arte. Recordemos la Orden Rosa+Cruz de Péladan, quien llegó a exclamar que “*l’Art [...] est [...] comme une religion ou, si l’on veut, comme cette part médiane de la religion entre la physique et la métaphysique*”¹⁴¹¹.

Si el arte podía representar la religión de los nuevos tiempos, era evidente que debía existir su Dios respectivo y que la encarnase. Si durante el siglo XIX se había considerado al artista como una criatura excepcional entre la sociedad, dotada de genio, no había de extrañar que a continuación se intentara ir un poco más allá. De ahí que algunos no dudaran en creerse que podían encarnar a las deidades de esa nueva religión, en parte fomentado por comentarios como los de Nietzsche desde *El origen de la tragedia* (1872), quien no dudaba en exclamar que “*when art becomes religion, the artist becomes prophet, priest, martyr –or even, God*”¹⁴¹². De esta forma, finalmente algunos se atrevieron a dar el paso de adorar a adorarse a sí mismos, fruto de ese narcisismo finisecular que les hacía apreciar su excepcionalidad y lucidez por encima de la media, que tenían que utilizar como guía al resto de la sociedad. El artista, pues, estaba poseído de ese don y tenía que comunicarlo a través de su obra. El individualismo que el Romanticismo había incentivado llegaba ahora a un endiosamiento por parte de algunos de estos pintores.

Obviamente, a primera vista, esto podría parecer una postura fuertemente sacrílega. Pero hemos de recordar que la Iglesia ya no detentaba el mismo poder que antaño; seguramente, en tiempos pasados todo hubiera resultado algo más difícil a causa de la preeminencia del estamento eclesial. Así pues, se vieron a sí mismos como los que debían ofrecer nuevos valores a un pueblo incrédulo.

En ocasiones, como hemos visto, recurrieron de forma enmascarada a las religiones del pasado, como una forma intermedia y más aceptable para la gente. Algunos se creyeron los nuevos Mesías, como Diefenbach, mientras que otros quisieron ser los sacerdotes de ese

¹⁴¹¹ Cit. en PÉLADAN, J. (1894b), *op. cit.*, p. 36.

¹⁴¹² Cit. en JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, p. 83.

Simbolismo-religión, como los *aristas* de la Rosa+Cruz, o tal vez sus “profetas”, como los *nabíes*. En cualquier caso, ya fuera remitiéndose de una manera más literal o no, la religión cristiana, especialmente la católica, se había convertido casi en el modelo a seguir. En el fondo, tal vez todo fuera un subterfugio para no reconocer la verdad: las mitras se habían vuelto mortajas, y se debía crear una religión viva, inédita, de arte (simbolista), pero también acorde con los nuevos tiempos, en la que ellos pudieran exhibirse y demostrar que podían ser sus dioses, haciéndose eco en consecuencia de las teorías de Baudelaire sobre el pintor de la vida moderna. La superposición de la secularización de los nuevos tiempos y el solipsismo inherente al Simbolismo trajo, pues, sus frutos, a través fundamentalmente de la figura del *dandy*, que frente a los disfraces y excusas del cristianismo, aquí se consagraba como dios cosmopolita, moderno y hasta cierto punto, “profano”.

Antes de concentrarnos exclusivamente en esta figura, es justo reconocer que surgieron otras alternativas, entre ese cosmopolitismo y las referencias a antiguas creencias o arquetipos de iluminados. En ese sentido, recordemos que hemos mencionado antes la figura del alquimista, en especial con fotógrafos como Day, Deriaz o Cornelius, quienes quisieron presentarse como poseedores de una especie de piedra filosofal que sólo conocían ellos, y que les permitía transformar la ciencia en arte. De hecho, existe una imagen pictórica que insistía en ese mismo concepto: se trata del *Autorretrato como aguafuertista* (1853) (Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts) de Félix Bracquemond. Mucho antes de que apareciera el Simbolismo, el grabador quiso presentarse con sus herramientas de trabajo, que sorprendía al preferir sostener entre sus manos el líquido que empleaba en sus creaciones y no los habituales pincel o buril. Además, la inclusión de un busto representando a la divinidad egipcia Amón, considerado “el dios de lo oculto” o “el que se convierte en millones”, se referían a su carácter misterioso pero también cambiante, posible alusión al poder mágico del grabador de transformar, mediante una aptitud especial y secreta, aquellos materiales en una obra de arte.

La magia como cualidad intrínseca al arte fue extrapolada a su creador. Además del alquimista, en el Simbolismo podemos hallar algunos (auto) retratos en que el artista se exhibía como una especie de mago –podríamos mencionar aquí el fantasmagórico de Martini o *El mago* (1896-1898) (Birmingham Museums & Art Gallery) de Burne-Jones¹⁴¹³-, pero también como prestidigitador, como sucedía con el *Retrato-caricatura de Ole Kruse* (1901)

¹⁴¹³ Así es como se ha creído tradicionalmente, en la que sería una de sus escasas autorrepresentaciones al óleo, en todo caso como *alter ego* en una pintura de género. “Pre-Raphaelite Online Resource. Birmingham Museums & Art Gallery”: <http://www.preraaphaelites.org/the-collection/1912p17/the-wizard/>. Consultado el 23 diciembre 2014.

(Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo) de Arosenius¹⁴¹⁴, o el (auto) retrato que Rusiñol concibió para la portada de su monólogo titulado precisamente así, *El prestidigitador* (1903) (Museu del Cau Ferrat, Sitges)¹⁴¹⁵. De hecho, la mayoría de estas obras subrayaban precisamente el poder de las manos de estos artistas-magos, pues de ellas salían sus creaciones de la misma manera que Dios modeló al hombre a partir del barro.

IX. 2. 3. a El *dandy* o el yo como altar

La figura del *dandy* fue la plasmación pictórica y vital de un nuevo dios para la sociedad burguesa. Es cierto que éste ya existía de antes, pero no fue hasta la encrucijada finisecular que vivió sus días de esplendor: de hecho, incluso en la época de los que han sido considerados sus mejores teóricos, Barbey d'Aurevilly y Baudelaire¹⁴¹⁶, aún no gozaba del aprecio y extensión que sí obtendría poco después. Hay que tener en cuenta que el *boom* económico del siglo XIX y sus transformaciones sociales permitieron al *dandy* ser finalmente aceptado y mimado por las altas esferas. Él encarnaba esa sofisticación a la que aspiraban muchos burgueses (y aristócratas), un modelo estético a seguir, hasta el punto de que casi quedó emplazado en el altar de sus nuevos credos. En efecto, estos dioses modernos poco tenían que ver con los del pasado: el dinero, el éxito y la belleza eran los nuevos valores, y el *dandy* podía encarnar todo ello, de forma tan arquetípica y perfecta, que podía convertirse fácilmente en su ídolo.

Ese hombre que había decidido ser un *dandy*, lo era por variados motivos. Su elegancia extrema intentaba distanciarse de la corriente que imperaba en la sociedad, buscaba la distinción como bandera. Ante la sociedad materialista y vulgar en la que había tenido que nacer, su única escapatoria era su propia belleza, esgrimida como arma rebelde ante el *ennui* que le producía ese mundo tan prosaico. En sus *Pintores de la vida moderna*, Baudelaire había reconocido que “*el dandysmo aparece, sobre todo, en las épocas de transición, cuando*

¹⁴¹⁴ Ole Kruse fue un pintor del mismo círculo bohemio de Arosenius, llegando a ser los dos íntimos amigos. Aquí lo caracterizó como una especie de prestidigitador, en probable alusión a sus pretensiones de constituirse como el oráculo mesiánico del grupo, cuya huella es perceptible en las pinturas místicas que realizó en aquellos años. Vid. Ivar Arosenius, *op. cit.*, p. 44, n° cat. 16. Agradecemos a Manuel Román la traducción al castellano del texto original en alemán.

¹⁴¹⁵ “*El prestidigitador és un llibre escrit per S. Rusiñol en què, a la portada, va dibuixar-se com a tal i a la contraportada apareix el que esdevé la imatge del seu doble: un monstre convertit en ferro, el qual sosté entre les seves urpes la paleta i el pinzell, que són els instruments que utilitza per a la creació*”. Vid. SALA, T.-M. (2006), *op. cit.*, p. 21 y ss., nota n° 13. Como podemos ver, la autorrepresentación de Rusiñol permite diversas lecturas, todas en armonía con las preocupaciones finiseculares, en este caso las ligadas con la fragmentación o alteridad del yo (a través del monstruo/animal). Para el final hemos querido dejar el tema de la identidad y atribución de la obra, puesto que en el Museu del Cau Ferrat de Sitges se conserva un dibujo a tinta ejecutado por Ramon Casas: una vez más, nos encontramos en el terreno liminal de las obras conjuntas, a las que ya aludimos en el capítulo anterior al hablar de las creaciones a cuatro manos.

¹⁴¹⁶ Según sostiene HINTERHÄUSER, H., *op. cit.*, p. 76.

la democracia no es aún omnipotente y la seguridad y envilecimiento de la aristocracia todavía no son generales”¹⁴¹⁷.

Esa relación indiscutible con el contexto social fue vista igualmente por Barbey d’Aurevilly, quien dijo que “*el dandysmo no es invención del hombre, sino consecuencia de cierta situación social*”¹⁴¹⁸. Aquí podríamos pensar también en el bohemio, el otro gran arquetipo en la construcción del artista decimonónico. Pero si con esta figura más bien se dio una relación negativa con la sociedad, hasta el punto de provocar una (auto) marginación, en el caso del *dandy* la situación era más compleja aunque en general quiso presentarse como el reverso positivo del bohemio, situándose por encima –y no por debajo- de la sociedad. Con todo, hay casos en los que ambos modelos se confundían y resultaba difícil distinguirlos¹⁴¹⁹.

Volviendo a esa relación con la sociedad, el *dandy* buscaba la aprobación de su público, pero a la vez, quería diferenciarse de él: vivir para él, pero aparte. Ello comportaba malabarismos difíciles, en un cuerda tensa de equilibrios entre la aceptación y la genuinidad de su ser. Pretendía estar por encima de todo ello, a la vez que quería desenmascarar –y ser alabado por ello- las hipocresías de ese mundo: “*Tengo que regocijarme por encima del tiempo... aunque el mundo le horrorice mi júbilo; y su vulgaridad no acierte a comprender lo que quiero decir*”, es la cita con la que Huysmans decidió abrir su novela *A contrapelo* (1884), centrada en la existencia de un *dandy*¹⁴²⁰. Es por ello que su postura escondía una contradicción, entre su autosuficiencia –sólo creían en sí mismos, dadas las limitaciones del mundo que les rodeaba y las de sus habitantes - y la dependencia –de ese modelo social que tenían que tener en cuenta para seguir su propio camino-.

Para ello partió de ideas latentes en esa realidad social que le había tocado vivir. Por una parte, el lema de su vida se basaba en la belleza, hacer de sí mismos una hermosa obra de arte, fundiéndose vida y espíritu en una sola cosa. Era llevar hasta el último extremo, y de una forma totalmente personal y sincera, la idea del “ser es parecer”, ese principio que orientaba la forma de comportarse en aquella feria de vanidades. Pero si un burgués lo hacía por hipocresía –más bien “parecer es ser”-, en el *dandy* todo era diferente y precisamente lo que pretendía era poner al descubierto esos mecanismos morales que sostenían esa estructura social.

¹⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 76.

¹⁴¹⁸ *Ibidem*., p. 74.

¹⁴¹⁹ Esto lo podíamos observar en el propio Baudelaire, quien llevó una vida más cerca del espíritu bohemio pero teorizó sobre el dandismo. A nivel plástico incluso lo podemos advertir en las diversas efigies existentes sobre Baudelaire, que abrazan esta ambigüedad, mientras que en Cataluña, pintores cuyas vidas giraron en torno a la bohemia, como Casagemas o Viladrich, tiene algún (auto) retrato donde más bien recuerdan a un *dandy*. *Ibidem*, p. 71, nota nº 8.

¹⁴²⁰ *Cit.* en HUYSMANS, J.-K. (2000), *op. cit.*, p. 97.

Al respecto, el cuerpo y la vestimenta resultaban fundamentales, pues el auténtico *dandy* se caracterizaba por su estilo propio, reflejo de una personalidad única. Su *leitmotiv* era la elegancia exacerbada, desafiando a la del burgués de a pie. En un mundo de falsos oropeles, qué mejor que lucir una máscara reluciente y hecha a medida. No sólo la ropa, primera carta de presentación, era importante, sino también todo el resto que conformaba el lenguaje corporal y personal: la gestualidad, el cuidado físico del cuerpo, la cabellera, los ademanes, el acento y la ingeniosidad a la hora de hablar, la mirada, el manejo de los complementos, etc. Todo era cuidado al detalle. Su modelo era la aristocracia, que entonces estaba en plena decadencia, pero que representaba para el *dandy* todo un modelo de valores propios de un mundo condenado a desaparecer¹⁴²¹. Y lógicamente, la admiración que causaban a la burguesía se debía a que ésta buscaba parecerse en el fondo a esa nobleza ancestral, de sangre.

El *dandy* partía, pues, de ser inigualable, radicalizando ese culto al individuo que la modernidad había traído. Individuo y masa se interrelacionaban y se separaban en su persona. A todo ello, contribuían también los diferentes pensadores surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Si Schopenhauer decía que el arte podía ser consuelo de nuestra mediocre existencia, ellos hicieron de su propia vida arte: algunos acuñaron insignias propias, como Néstor, cuyo lema "*Ex tota vita ut faciamus artis necesse est*" ("es necesario que hagamos de toda la vida una obra de arte") llegó a presidir desde lo alto su estudio madrileño¹⁴²². Sin embargo, por el vitalismo intrínseco a su filosofía les atrajo más Nietzsche, pues en el *dandy* todo se resumía en una exaltación existencial de sí mismo: como reconocería posteriormente Roland Barthes, "*es dandy el que no tiene otra filosofía que la vitalicia: el tiempo es el tiempo que dura mi vida*"¹⁴²³. Por tanto, las teorías del superhombre y de la superioridad del yo de Nietzsche podían atraerles mucho más que las de Schopenhauer.

Como ya indicamos al hablar de Néstor en el capítulo anterior, en el caso del *dandy* ese culto al yo estaba intrínsecamente ligado al narcisismo y al solipsismo, siendo el reflejo del espejo su mejor compañero, esto es, él mismo. Baudelaire ya había dicho que el *dandy* debía aspirar a ser sublime sin interrupción, teniendo que vivir y dormir frente a este cristal. Su imagen duplicada era la ratificación de su condición, y el único que le diría la verdad si algo fallaba en su aspecto. Era su confesor a la vez que su altar, donde rendía culto... a su yo, que era, pues, su dios. "*En realidad, no me equivocaba del todo cuando consideraba el*

¹⁴²¹ De hecho, muchos de ellos eran auténticos nobles.

¹⁴²² Cit. en ALMEIDA, P., "El Modernismo en Néstor. Estudio de iconografía", en *Modos Modernistas. La cultura del modernismo en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000, p. 86.

¹⁴²³ Cit. en BARTHES, R., *Barthes por Barthes*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, p. 118.

dandysmo como una especie de religión”, decía Baudelaire¹⁴²⁴. Un credo combativo donde el yo y el reflejo eran fundamentales. De esta manera, se olvidaron del cristianismo y otras posibles religiones más convencionales para convertirse ellos mismos en la imagen de una nueva fe¹⁴²⁵.

Hay que añadir asimismo que toda religión conllevaba una cosmovisión. Por consiguiente, no ha de extrañarnos que el *dandy* se intentara mover por esferas archirrefinadas, en una especie de escapismo esteticista finisecular, o que incluso intentara crear su propio “paraíso artificial”, de acuerdo con su talante. Recordemos la importancia de la casa-taller de muchos de ellos (Khnopff, Néstor, Rodríguez-Acosta), concebidos como templos del yo. Recordemos una vez más que en el origen de muchas de estas iniciativas estaba la creación de Huysmans, el Jean Floressas des Esseintes de *A contrapelo*, encerrado como un ermitaño en su cámara, convertida en el único universo posible, fruto de su mente¹⁴²⁶: Disraeli ya había proclamado que el *dandy* era “*señor del reino imaginario*”¹⁴²⁷.

Llegados a este punto, hay que plantearse la cuestión de su imagen. Es curioso constatar que no son muy frecuentes los autorretratos por parte de estas figuras, al menos los que nos han llegado –un caso aparte, ya analizado, fue el de los pictorialistas desde la fotografía-. Más bien son imágenes que otros nos ofrecen de ellos, pues el *dandy*, en general, no veía necesario pintar una obra de sí mismo, porque él ya era la obra. Se adoraba a sí mismo, pero también quería y debía ser adorado. Además, su compañero vital no era tanto el lienzo como el espejo –por otra parte, un instrumento fundamental para el autorretrato-. La preferencia por éste podía deberse a que captaba la imagen en movimiento, en fin: la vida; mientras que una tela no. Y claro, su vida era su creación, y el espejo quien mejor podía reflejarlo, el bastidor móvil de su imagen. De ahí que nos encontremos que no todo artista fuese un *dandy*, pero sí todo *dandy* fuese un artista, como lo ejemplifica magníficamente el conde Robert de Montesquieu y que se suele mencionar al estudiarlo en relación al arte.

En el ámbito propiamente artístico, la figura de Whistler fue crucial en la construcción de una imagen pertinente. Erigido como uno de los grandes *dandies* del *fin-de-siglo*, él mismo dio prueba de ellos en retratos de estos nuevos dioses, como el que hizo de Montesquieu y que tituló *Composición en negro y oro* (1891-1892) (The Frick Collection, Nueva York). Así mismo, se retrató en variadas ocasiones, donde su pose altiva y estilizada se diluía en la

¹⁴²⁴ Cit. en HINTERHÄUSER, H., *op. cit.*, p. 76.

¹⁴²⁵ A pesar de esa exultante confianza en sí mismos y de haber renegado de la fe católica, algunos afamados *dandies*, como Huysmans o Beardsley, acabaron abrazándola al final de sus vidas.

¹⁴²⁶ Se ha señalado que, a pesar de todo, se trataba de un *dandy* fracasado, porque no tenía el contacto con el público que necesitaba esta figura. HINTERHÄUSER, H., *op. cit.*, p. 82.

¹⁴²⁷ Cit. en GIBSON, M., *El Simbolismo*, Colonia, Taschen, 1997 (1994), pp. 24-26.

técnica acuosa que le había granjeado tanta admiración. Sin embargo, algunas de las imágenes más conocidas del pintor angloamericano no salieron de sus manos, sino de otros pintores como Walter Greaves (1871) (Colección particular), Chase (1885) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), Beardsley (c. 1895) (The Art Institute of Chicago), Nicholson (1899) (Tate Britain, Londres) o Boldini (1897) (Brooklyn Museum, Nueva York), desde la postura de abierto entusiasmo hasta otras algo más irónicas.

Precisamente Boldini, pero también Nicholson, Chase, Blanche o La Gandara fueron de aquellos retratistas que se especializaron en pintar la elegancia *in extremis* de estos *dandies*. De hecho, fueron de aquella elite de retratistas buscados por las altas esferas para ser captados por sus pinceles adúladores. Su cotización al alza les permitió llevar una vida holgada y aspirar a ser tan distinguidos como la clientela a la que retrataban. O incluso más: ser un *dandy*. Pero con una diferencia: si en el burgués la elegancia se conseguía gracias al dinero, en el caso del artista los refinados atavíos de su nuevo *status* social no eran más que la materialización de su espíritu, siendo una elegancia mucha más pura y auténtica. Esa distinción suprema se enarboló de manera desafiante por estos pintores cuando sus colegas o ellos mismos quisieron plasmarse de este modo. Incluso ciertos bohemios coquetearon con este estereotipo, en una ambigüedad propia del *fin-de-siglo*:

*“La imagen elegante gravita también sobre el mundo bohemio con cierta intermitencia como un rasgo natural y de superioridad, o asociada a una actitud extravagante que rompe con la norma establecida y se enfrenta con aristocrático desdén al gusto pequeño-burgués. La elegancia puede ser entonces provocación, orgullo de clan y negación de la superioridad de las clases dirigentes burguesas con su gusto convencional”*¹⁴²⁸.

Ya en Cataluña, podemos comenzar diciendo que el número de imágenes relativas también escasean, fenómeno igual de extensible al resto de España¹⁴²⁹: de hecho, aparte del canario Néstor, la otra imagen más llamativa nos la ofreció el extremeño Antonio Juez, en una obra algo tardía y en la que hacía ostentación de gestualidad arrogante y moda hiperbólica, sobre un fondo digno de uno de sus dibujos beardsleyeanos.

De los pintores catalanes que llevaron una vida más o menos afín a este arquetipo, no conservamos ningún autorretrato -caso de Xavier Gosé (1876-1915), por ejemplo-, o escasos, como ocurre, por ejemplo, con Hermen Anglada-Camarasa (1871-1959). Su único *Autorretrato* conocido (1902-1904) (Fundació “la Caixa”, Palma de Mallorca) es, además, de

¹⁴²⁸ PÉREZ, F. J., *El retrato elegante*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2000, p. 107.

¹⁴²⁹ *Ibidem*, p. 86.

reducidas dimensiones, como si quisiera pasar desapercibido: en él –como en el de Feliu Elias-, adoptaba la difícil pose de perfil. Con ello no hacía más que reforzar el deseo de pasar inadvertido, de manera que su faceta de *dandy* tuviera un desarrollo paralelo a la de pintor, complementarias pero sin que necesariamente tuvieran que entrecruzarse continuamente. De hecho, Anglada podía considerar que su propia producción –eran los años de los nocturnos parisinos, tan decadentes como refinados- bien podría ser un autorretrato psicológico de sí, mejor que cualquier representación fidedigna física de su persona.

El “otro” autorretrato que se conserva de este pintor es un dibujo sobre su mano derecha, *Mi mano* (1909-1910) (Fundació “la Caixa”, Palma de Mallorca), realizada más tarde. Acusado a veces de ser un mal dibujante, en sus exposiciones Anglada solía acompañar sus óleos con estudios académicos con los que pretendía acallar cualquier crítica que quisiera atacarle por sus carencias formativas. Entre estas academias, había representaciones de las extremidades, consideradas desde siempre como las partes más difíciles de pintar del cuerpo humano. En el caso de esta mano, no dejaba de tener un significado por partida doble: por una parte, demostraba lo que acabamos de comentar –que las sabía dibujar-, pero por otra no dejaba de ratificar lo expuesto en el párrafo anterior, es decir, que su obra era la mejor representación que se podía tener de sí mismo (y la mano no dejaba de ser la ejecutora final de toda esa producción)¹⁴³⁰.

Representaciones más convencionales del *dandy* –o mejor dicho, pintores que se acercaron a esta condición- las podemos hallar en el blanco impoluto de la camisa de cuello alto de Aleix Clapés (c. 1902) (MNAC, Barcelona), con sus *sfumati* que otorgaban misterio y su mirada reinando desde lo alto; el de Renart ya comentado al hablar de la fisonomía animal; el de Manuel Grau Singla (1918) (Colección particular), quien se vistió con sombrero de copa y un crisantemo en el ojal, cuya exquisitez quedaba realzada por su maestría en el manejo del pastel; o el de Andrés Larraga (1907) (Paradero desconocido), pintor que conseguía transmitir una imagen ciertamente indolente, atusado a la manera whistleriana, y acompañado por un impresionante plato que enfatizaba la visión del *dandy* como ser seductor y carismático.

Con todo, uno de los programas más elaborados y complejos lo ofreció Néstor, en el ya comentado *Epitalamio*, donde las referencias a la pintura del Renacimiento, al

¹⁴³⁰ Si apuramos, incluso el hecho de mostrarla con la palma abierta y con las líneas bien marcadas, no deja de ser sino una representación de su propia vida, de su destino, desde el punto de vista de la quiromancia. Algo que sólo apuntamos, dado que desconocemos el interés del pintor por todo el mundo de la magia y de la adivinación (que, recordemos, estuvo muy de moda entre los artistas simbolistas).

prerrafaelismo, al ideal aristocrático y a su autosuficiencia se hacían patentes¹⁴³¹. Juzgado como “su manifiesto pictórico en este decadentismo simbolista”¹⁴³² o de “jeroglífico hermoso que susurra en nuestra imaginación”¹⁴³³, la verdad es que se trata del autorretrato más imponente y ambicioso de los que realizó en vida, siendo la culminación de todo un proceso en que fue construyendo su imagen como trasunto de su condición de *dandy* y, por lo tanto, de su ser. De hecho, tras éste ya no volvió a realizar ninguno más -al menos en óleo-, seguramente consciente de que aquí ya había alcanzado la perfección del ideal y no podría superarla.

La proyección *dandy* tiene mucho que No obstante, si bien es el reino de estos mismo reconoció al una acuarela que ellos (1910) (Museo Gran Canaria), nuestro propio estilo, algo *dandy* genuino. Si en la bajo el tópico, casi una Wilde, en *Epitalamio* príncipe -de ahí esta del cuadro-, y un príncipe



Aleix CLAPÉS, *Autorretrato*, c. 1902
MNAC, Barcelona

hacia la figura del ver con su anglofilia. cierto que Inglaterra era especímenes, como él dejar para la posteridad representaba a uno de Néstor, Las Palmas de artista supo hallar su fundamental para ser un acuarela nos lo pintaba caricatura a lo Oscar se retrató como un palabra en el subtítulo concretamente, como renacentista. De hecho,

no fue el único que en alguna que otra ocasión se caracterizó como un príncipe. Podemos recordar a Kubin como *El coronado* (1903) (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich) o a Kupka en *La vida de color de rosa* (1900) (Colección particular), esta última obra particularmente interesante, al concebirla su autor como la proyección de su mundo que contemplaba casi negligentemente como un rey desde su trono -tengamos en cuenta que, con todo, este universo fantásticoalegórico estaba más cerca del modo bohemio que del *dandy*-.

¹⁴³¹ Para más información, *vid.* BEJARANO, J. C., *Iconos del yo. El autorretrato en Cataluña bajo el signo del Simbolismo (1888-1918)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2004 (trabajo inédito para la obtención del DEA), pp. 45-53; y SANTOS, R., *op. cit.*

¹⁴³² *Cit.* en ALMEIDA, P., “Perfil biográfico de Néstor”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 167.

¹⁴³³ *Cit.* en ROSALES, P. L., “Néstor simbolista, modernista, atlántico y esteta”, en *La Tierra exaltada. Néstor y Canarias*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 2002, p. 20.

En el caso de Néstor, tal como decíamos pretendió caracterizarse como un príncipe del Renacimiento italiano, como un Medici, pues sentía una fervorosa pasión hacia el arte de este período histórico¹⁴³⁴. Y es por esto por lo que se presentó con el atuendo de la época, aunque bastante fantaseado. En el óleo, su ropa resultaba extremadamente elegante, toda azabache, con la camisa del cuello abierta de un modo seductor, y dejando caer su abrigo de satén rojo, gesto este último que era un “*símbolo de distinción y prestancia en los hombres*”, según ha señalado Pérez Rojas¹⁴³⁵. Reforzando ese aire nobiliario, aparecía apoyado sobre una balaustrada, su mano derecha enguantada y sosteniendo el otro guante, casi como ya hiciera en el *Autorretrato* que se había pintado en 1907 (Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria). El guante fue un elemento de distinción fundamental, pues este complemento jugaba un papel importante en el ceremonial y en la vida jurídica de la nobleza de la época moderna, siendo los de color blanco y amarillo –como vemos aquí– los más nobles. Además, también podían significar el deseo de evitar el contacto con lo material, para mantener intacta su pureza. Por lo tanto, todo encajaba en la mentalidad de un *dandy*: sólo su mano descubierta, en la que llevaba su enorme anillo de amatista¹⁴³⁶, le daba la mano a su amada, la única persona digna de tocar su piel.

Todos estos complementos no tendrían sentido sin la importancia de la pose, que D’Ors valoraba porque “*la pose representa en cualquier ocasión un triunfo de la inteligencia sobre el temperamento*”¹⁴³⁷. Es por ello que este “*corsario de guante amarillo*” –tal y como en un momento calificara Balzac a los *dandies*¹⁴³⁸– no dudó en buscarse referentes pictóricos dignos, tales como *El hombre del guante* (c. 1523) (Musée du Louvre, París) de Tiziano, o los numerosos dejados por Anton van Dyck, como el *Retrato del príncipe Rupert del Palatinado* (1631-1632) (Kunsthistorisches Museum, Viena).

Esta preocupación por presentarse como un caballero del arte – D’Ors calificaba su obra de “*pintura de marqués*”¹⁴³⁹–, no andaba muy desencaminada en relación a su realidad personal, pues tal y como nos informaba Santos Torroella¹⁴⁴⁰, estaba predestinado por nacimiento y antepasados familiares: de ahí, por ejemplo, su nombre, evocador del mundo

¹⁴³⁴ ALMEIDA, P. (2000), *op. cit.*, p. 88.

¹⁴³⁵ *Cit.* en PÉREZ, F. J. (2000), *op. cit.*, p. 113.

¹⁴³⁶ Recordemos la importancia de las piedras preciosas entre los *dandies*, como manifestó Huysmans en *A contrapelo*, en el famoso incidente de la tortuga (capítulo IV). Así mismo, en el *Retrato de Robert de Montesquiou* de La Gandara, ya vimos que sostenía entre sus manos una de estas piedras, probablemente una turquesa.

¹⁴³⁷ *Cit.* en SANTOS, R., *op. cit.*, p. 88.

¹⁴³⁸ *Cit.* en HINTERHÄUSER, H., *op. cit.*, p. 72.

¹⁴³⁹ *Cit.* en SANTOS, R., *op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁴⁰ *Ibidem*, pp. 37-38: aquí se detalla todo lo referente a sus antepasados.

romano, y escogido así mismo por familiares preeminentes. La consecuencia de ese clima fue que quisiera presentarse bajo esta aureola de distinción: resultaba lógico que se caracterizara como un príncipe del Renacimiento, firmando probablemente por este mismo motivo sólo con su nombre de pila, Néstor, como ya lo hicieran Rafael, Miguel Ángel o Leonardo, artistas que admiraba.

En efecto, en este cuadro Néstor se replegaba sobre sí mismo y en su mundo ideal. En principio, el *dandy* era un ser autosuficiente, no necesitaba de nadie más puesto que era único; como mucho, necesitaba del contacto con el público para ratificarse en su condición, para sentirse como una religión viva. Agustín de Figueroa ya dijo que su estado ideal era la soltería¹⁴⁴¹, por lo que los *dandies* que se conocen no se casaron o sus matrimonios acabaron en fracaso, como en Oscar Wilde o Fernand Khnopff.

Así pues, Néstor aparecía aquí como el nuevo Narciso, orgulloso de serlo, haciendo de sí mismo su único credo. “*Hago mi Dios con mi retrato*”¹⁴⁴², dijo Carlos Edmundo de Ory. Y ciertamente, el ego del artista devenía religión, sacando partido del origen sacro que tenía el género del retrato, representando además una ceremonia sacramental.

IX. 2. 4 El satanismo como reverso

El *dandy* representó la culminación de diferentes tentativas en las que el artista simbolista había querido presentarse como el dios de los nuevos tiempos. Ya fuera bajo ropajes conocidos o bajo las últimas tendencias en moda, en el fondo todas estas construcciones tenían en común una proyección positiva, en relación con la alta consideración que tenían de sí mismos. Sin embargo, al hablar precisamente del *dandy* ya dejamos caer que la figura del bohemio se situaba en el otro extremo, cuya filosofía de vida se construía por oposición a los valores de la burguesía. De este modo, si esta clase social defendía una religiosidad tradicional ligada con la Iglesia, muchos bohemios se declararon ateos, aunque algunos se atrevieron a ir más allá y acercarse al fenómeno del satanismo.

En las últimas décadas del siglo XIX, una crisis espiritual atravesaba Europa en general, en parte como consecuencia del desencanto ante la ciencia. Ello desencadenó la búsqueda de respuestas a través de la fe, lo que permitió un resurgir de la religiosidad tradicional, pero también la recuperación de otras menos conocidas y la proliferación de sociedades secretas espirituales. En muchas de ellas, la mezcla de la mística, la psicología y el

¹⁴⁴¹ Vid. REYERO, C. (1996), *op. cit.*, p. 253.

¹⁴⁴² Cit. en *Narciso*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2004, p. 35.

ocultismo se volvió corriente –a pesar de que se trataba de categorías bien diferentes¹⁴⁴³–, y por este mismo motivo, se acabó confundiendo lo ocultista con lo satánico. De hecho, en esa aglomeración de términos la figura del demonio podía sintetizar perfectamente los nuevos tiempos decadentes, oficiando misas negras para días grises, lo que explica el auge de las prácticas satánicas¹⁴⁴⁴. Huysmans dio muestras de ese interés en su novela *Allá lejos* (1891), donde exploró dicho fenómeno. El satanismo fue saludado por algunos como el credo más idóneo para una época abúlica de fe.

Buscar esa afinidad comportaba así mismo algo mucho más profundo. Pasarse a ese lado prohibido implicaba la aceptación de la imagen que la mayor parte de la sociedad de la época tenía de muchos de estos artistas como seres degenerados, especialmente aquellos bohemios que practicaban un arte lúgubre e ininteligible, que faltaba al gusto burgués. Precisamente, muchos buscaron potenciar esa compenetración. Para ello, intentaron pasarse por el lado oscuro de la existencia, aquélla que evitaba la mayor parte de la población, experimentando en su piel el mayor número de pecados posibles (recordemos aquí ese “altar al pecado” que Stuck se hizo construir en su casa-templo). Por este mismo motivo, se dejaron seducir por un tipo de belleza diferente a lo que siempre se había valorado, una belleza satánica.

A finales del siglo XVIII, con la exploración de las nuevas categorías estéticas de lo pintoresco y lo sublime, se comenzó a abrir un abanico de sensibilidades que acabó afectando también a la consideración tradicional sobre la belleza humana. Al hablar de Lavater, ya señalamos que al escribir su tratado fisonómico su moral calvinista le incitó a asociar la bondad con la belleza y la maldad con la fealdad. Sin embargo, los románticos, producto de una época que se replanteó valores de toda la vida como los relativos a la moral cristiana, intentaron romper con esta visión. De esta manera, a partir de ellos empezó a subvertirse esa asociación, y encontraron belleza no sólo en la armonía, sino también en la desmesura –por ejemplo, en sus paisajes–, mientras que al tratar al ser humano se dejaron llevar por el misterio y lo excepcional de la persona, antes que por una belleza perfecta e insípida. En sus *Diarios íntimos*, Baudelaire escribió:

“He encontrado la definición de Bello, de lo que para mí es Bello.

[...]

Una cabeza de hombre bella... también tendrá algo de ardiente y de triste, necesidades espirituales, ambiciones tenebrosamente inhibidas, la idea de un poder desatado

¹⁴⁴³ LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 160 y ss.

¹⁴⁴⁴ FACOS, M., *op. cit.*, p. 86.

y sin empleo, a veces la idea de una insensibilidad vengativa... a veces también... el misterio y, finalmente (para tener el valor de confesar hasta qué punto me siento moderno en estética), la desgracia. No pretendo que la Dicha no se pueda asociar con la Belleza, pero afirmo que la Dicha es uno de sus ornamentos más vulgares, mientras que la Melancolía es, para expresarlo de alguna manera, su ilustre compañera, a tal punto que puedo concebir (¿mi cerebro será un espejo hechizado?) un tipo de Belleza donde no haya Desdicha. Basándome en estas ideas (otros dirían obsesionado por estas ideas), se concibe que me sería difícil no concluir que el tipo de Belleza viril más perfecto es Satán –a la manera de Milton”¹⁴⁴⁵.



Félicien ROPS, *Autorretrato satánico*, 1860
Colección particular

Esta seducción tenebrosa, iniciada por los románticos y exaltada por Baudelaire, encontró en este *fin-de-siglo* su mejor plasmación. Y es así que muchos cayeron en sus brazos, siendo Félicien Rops quien mejor supo encarnarlo en el arte. De hecho, no tuvo reparos en titular abiertamente la autoimagen por antonomasia de esta tendencia como *Autorretrato satánico* (1860) (Colección particular), habiendo más ejemplos salidos de sus mismas manos. En Rops podemos encontrar reunidas casi todas las características de esa proyección en lo diabólico que llevaron a cabo igualmente otros artistas considerados malditos: su belleza tenebrosa, la identificación con lo marginal de la sociedad, el artista como

prolongación maligna de su obra, e incluso como método de acceso a lo más remoto de uno.

La belleza malsana a la manera de Baudelaire fue plasmada en su perfección por Rops. Félix Féneon llegó a decir de él en 1886 que “*se unge de afeites, se tiñe, se viste de una camisa de color de sangre; aparece, o así lo pretende, cual un Satanás sarcástico*”¹⁴⁴⁶, mientras que el escritor Camille Lemonnier lo veía como un Don Juan con aura satánica¹⁴⁴⁷.

¹⁴⁴⁵ Cit. en PRAZ, M. (1999), *op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁴⁴⁶ DELEVOY, R. L., *op. cit.*, p. 60.

¹⁴⁴⁷ DRAGUET, M. (2010), *op. cit.*, p. 32.

Así, mirándonos de un modo aterrador que resultaba atrayente, este *beau ténébreux* se envolvía con una capa, complemento del bohemio de vida nocturna y crápula y que lo acercaba a la figura de un vampiro. La asociación de esta seducción fatal tal vez tenía algo que ver con su obra cargada de connotaciones sexuales. Al hablar de Rops, Huysmans había escrito:

“A la Lujuria, tan estúpidamente confinada en la anécdota, tan baja y materialista para ciertas personas, Rops le ha restituido su misteriosa omnipotencia; la ha reemplazado religiosamente en el marco infernal en que se mueve y, por eso mismo, no ha creado obras obscenas y positivas, sino más bien obras católicas, obras llenas de pasión y terribles...

*En una palabra, ha celebrado el espiritualismo de la Lujuria que es el Satanismo, ha descrito, en páginas imperfectibles, lo sobrenatural de la perversidad, el más allá del Mal”*¹⁴⁴⁸.

En dichas palabras, comprobamos que el artista se veía como la prolongación de su producción, tópico que en el caso de Rops no dudaba en corroborarlo, al enorgullecerse de ello y caracterizarse como una criatura más de su universo. Si las *femme fatales* de sus dibujos las concebía desde el punto de la perversidad, llegado el turno de sí vio que la única opción que le quedaba era identificarse con el Mal en mayúsculas, refiriéndose por tanto al mismo demonio como alguien tentador. En otra ocasión, el mismo Huysmans llegó a decir de él y su satanismo: *“Señor Félicien Rops, con alma de Primitivo al revés, ha realizado la obra inversa de Memling; ha penetrado, resumido el satanismo en láminas admirables que son como invenciones, como símbolos; con arte incisivo y nervioso, feroz y desconsolado, verdaderamente único”*¹⁴⁴⁹.

Su obra no era nada más que el otro lado del catolicismo. Pero Rops no fue el único en darle la vuelta a la religión “oficial”. De este modo, el checo Jan Zrzavý, consciente de la postura sacrílega que estaba cometiendo, se autorretrató como un Cristo en la cruz, obra que bautizó como *El anticristo* (1908-1909) (Národní Galerie, Praga). El porqué de ese título quizás pudiera deberse a que viera que su figura indigna y apestada por la sociedad –de hecho, el cuadro fue realizado en un momento de crisis sobre su autoaceptación como homosexual– mancillaba lo que debiera esperarse de una iconografía cristiana: Zrzavý lo reforzó al utilizar

¹⁴⁴⁸ Cit. en PRAZ, M. (1999), *op. cit.*, pp. 720-721.

¹⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 720.

una técnica prácticamente expresionista¹⁴⁵⁰ y otorgando importancia a su miembro viril en el centro de la composición, relacionando como en Rops la sexualidad con la maldad¹⁴⁵¹.

Esa misma ambigüedad al recurrir al repertorio del cristianismo lo advertimos también en otro artista checo, Hlaváček, quien se autorrepresentó como Cristo pero de un modo muy similar a como lo hizo al imaginar otras criaturas diabólicas surgidas de sus manos, como en sus ilustraciones para el libro de poemas *El burdel del alma*. Partiendo de las características del Dios de los pantocrátor medievales que imponía su credo mediante una mirada terrorífica, no era necesario ir más allá para acercarse a su opuesto. La mirada frontal de los iconos fue igualmente aprovechada por Mossa en su autorretrato maldito, aunque aquí acompañado de elementos simbólicos asociados con el mal y opuestos a la liturgia cristiana, como la serpiente, el escorpión o las alusiones a una sangre derramada en balde. Por su parte, también se ha sugerido esa atracción por subvertir los cánones cristianos en el ya mencionado *Autorretrato con aureola* de Gauguin, donde mezcló en una misma superficie símbolos divinos con otros más diabólicos, como la presencia del color amarillo –que podría referirse al ángel caído-, el rojo –del infierno- y la manzana del Pecado Original¹⁴⁵².

Hemos visto que la caracterización de Rops como demonio se fundamentaba sobre todo en la deformación de sus facciones, donde no sin cierta ironía se asemejaba a la figura de un sátiro, que como ya vimos en el capítulo VII, representaba la culminación de la interpretación de la fisonomía animal en relación a las teorías decimonónicas sobre la degeneración. Ante ello, más que de deformación tal vez debiéramos hablar de degradación, puesto que la mayor parte de la crítica y el público veía a estos artistas como la viva imagen de la degeneración de la civilización y como los apóstoles de las más bajas pasiones. Para ello, en estas autorrepresentaciones demoníacas fue habitual la tendencia a un cierto expresionismo, como en Rops o Zrzavý, que fue investigado desde diferentes puntos de vista estilísticos. Así, la influencia de la caricatura fue evidente en algunas de estas creaciones, como en Rops, o incluso en obras propias de este género, como el *Retrato del crítico teatral Bødtker* (c. 1901) (Nasjonalmuseet, Oslo) de Olaf Gulbrannson, caracterizado cual Mefistófeles con el látigo implacable de la crítica. De hecho, en algunas de estas autorrepresentaciones advertimos a menudo un tono humorístico, como en las de Rops o en la que es, probablemente, la más explícita de todas, el *Autorretrato como diablo* (1934)

¹⁴⁵⁰ Aparte del Expresionismo, de hecho recuerda fuertemente a algunas composiciones de pintores como Antoni Tàpies en sus inicios.

¹⁴⁵¹ URBAN, O. M. (dir.), *Decadence. In morbid colours: Art and the idea of Decadence in the Bohemian lands 1880-1914*, Praga, Arbor vitae, 2009, p. 136.

¹⁴⁵² WARNER, M. (1979), *op. cit.*, p. 63.

(Colección particular) de Louis Anquetin, en fecha bastante tardía y cercana a su muerte, aunque de sensibilidad simbolista.

La fealdad asociada con la maldad fue una tradición moral y fisonómica aprovechada precisamente por estos artistas para una rápida identificación, quienes no obstante la consideraron más bien como una belleza distópica, acorde con los nuevos tiempos. De ahí las caracterizaciones como sátiros en el retrato de Gallen-Kallela como *Mäster* por Hugo Simberg, o en autorretratos varios como los de Samarra o Dobujinsky, por recuperar unos cuantos de los que ya hablamos en el capítulo VII. Pero no sólo mediante esta figura. Ya vimos entonces que el mismo Rops, en sintonía con ese *Autorretrato satánico*, se presentó como un híbrido de arácnido, en una buscada proyección en lo más abyecto de la sociedad, de acuerdo a su visión bohemia de la existencia y como revulsivo al decoro burgués. Por lo tanto, el recurso a esta bestialidad o hibridación encajaba con la preconcepción de la degeneración.

La figura de la medusa podía convertirse en ese sentido en el negativo perfecto de Cristo. Criatura híbrida procedente de la mitología griega, su iconografía coincidía en algunos puntos con la del Salvador, puesto que solía limitarse a la representación del rostro, captado de una forma frontal y hierática, con el cabello ensortijado/serpentinado, desprendido generalmente de su cuerpo, como sucedía en las representaciones de la verónica, o como podía recordar a decapitados bíblicos como San Juan Bautista. Sin embargo, la intencionalidad era más bien la opuesta. Es cierto que en ocasiones, como hemos señalado, esa frontalidad de un Dios castigador y omnipotente se podía confundir con el horror, que era el sentimiento fundamental que transmitía este ser mitológico. Pero en el caso de la medusa más bien podía deberse a una medida de protección frente al exterior. Jurković¹⁴⁵³ ha señalado que los pintores simbolistas se pudieron sentir atraídos e identificados por el poder de su mirada¹⁴⁵⁴: de la misma manera que Medusa petrificaba a quien la mirase a sus ojos, el artista podía conseguir que quien contemplara sus obras cayera rendido a sus pies. Entre los pintores que se caracterizaron como esta figura, podemos citar el *Autorretrato* (c. 1882) (Segantini Museum, St. Moritz) de Segantini; el *Autorretrato con serpientes* (c. 1909) (Casa Cavazzini. Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Údine) de Vittorio Cadel; o incluso el casi oculto de Klinger en la composición mitológica de *El juicio de París* (1886-1887) (Kunsthistorisches Museum, Viena). De esta forma, el arte mostraba su poder a través del horror, convertido en el reverso de su tópica belleza.

¹⁴⁵³ JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, p. 97 y ss.

¹⁴⁵⁴ Recordemos el precedente de Caravaggio, auténtico especialista *avant la lettre* en autorretratos subversivos.

En el fondo, el terror presente en la mirada de la medusa no era más que el reflejo de sus demonios personales y el disgusto hacia la vida. Algunos lo hicieron explícito, como Munch en su obra *Inferno* o Ensor en *Acechado por mis demonios* (1895) (Museum voor Schone Kunsten, Ostende), el primero en relación a un período crítico que había pasado, y el segundo ante el pavor que sentía hacia los críticos¹⁴⁵⁵. El desarrollo de la categoría del inconsciente en el siglo XIX, así como del ocultismo o la hipnosis como vías de acceso, no eran sino indicios de querer profundizar en esa faceta ignota de la personalidad. Sin embargo, como ya hemos ido viendo fue habitual identificar aquello que permanecía oculto y reprimido con algo negativo, cuando no siempre era así. De ahí que de su asociación hiperbólica con lo demoníaco sólo hubiera un pequeño trecho. Cuando Jean Delville pintó su cuadro *Los tesoros de Satán* (1895) (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), se inspiró en un texto esotérico de Jules Bois, cuyo mensaje era que “*la connaissance absolue du mal permettant seule l'accès au vrai*”¹⁴⁵⁶. Así pues, el conocimiento de nuestras obsesiones, instintos y traumas, de nuestras debilidades y deseos más impronunciados, se convertía en un camino hacia la liberación y hacia la verdad. De este modo se llegó a una lectura introspectiva de ese satanismo finisecular, en esa curiosa mezcla de lo místico con las ciencias ocultas, para finalmente llevarlo al terreno de la subjetividad del yo. De ahí también la proyección o la visión de los animales o monstruos como una metáfora de esta alteridad, de ese inconsciente que nos atraía y repelía.

En este sentido, tal vez la proyección más poética que un artista del siglo XIX realizó sobre esta figura fue la que proporcionó el ruso Mijaíl Vrúbel en *El demonio sentado* (1890) (The Tretyakov Gallery, Moscú). Para ello, tomó como punto de partida el poema “El demonio” (1837) del escritor romántico Mijaíl Lermontov, quien ya se había alejado de la visión típica asociada con el mal, para acercarse más a la primigenia del ángel caído. De este modo, el diablo se nos presentaba como un ser apesadumbrado por sus dudas que, errante por el cielo, intentaba encontrar su lugar en el mundo. Esta condición trágica y solitaria, humanizando su figura a pesar de su origen divino, es la que pretendió Vrúbel. Y de hecho, a él volvió a lo largo de su carrera en diferentes momentos, como en *El demonio caído* (1902) (The Tretyakov Gallery, Moscú), donde insistía en la idea del castigo por su rebeldía, en paralelo a la imagen del artista maldito y desterrado por la sociedad. Por lo tanto, no ha de sorprendernos que finalmente el artista simbolista quisiera identificarse con aquello que se

¹⁴⁵⁵ La idea de base de esta composición la utilizó *a posteriori*, como en el cartel que diseñó para el *Salon des Cent* de París del año 1898 (Colección particular).

¹⁴⁵⁶ DRAGUET, M. (2010), *op. cit.*, p. 290.

marginaba, en tanto símbolo de su misma situación, pero llevándolo al terreno de la indagación subjetiva.

IX. 2. 5 La singular presencia del autorretrato femenino en el Simbolismo

a través de la religión

La presencia de los autorretratos femeninos en el contexto simbolista es ínfima si se compara con los masculinos, puesto que el número de mujeres pintoras en este *fin-de-siglo*, pese a haber crecido respecto a épocas anteriores, continuaba siendo inferior. Además, no todas cultivaron una estética cercana a estas poéticas, ya que aún estaban ratificándose en su condición de artistas para intentar además otra batalla respecto al estilo¹⁴⁵⁷. Así pues, en el Simbolismo fue más frecuente encontrarse a la mujer retratada antes que autorretratada, en una cierta pervivencia de la visión tradicional de la mujer como tema de arte antes que como creadora. Si hacemos un repaso a las creaciones realizadas entonces, nos encontramos muchos más retratos femeninos que masculinos, ya que los artistas aún seguían considerando que ellas podían canalizar mejor muchas de sus obsesiones y sueños. De hecho, la negativa en las normas de los Rosa+Cruz para que las mujeres artistas participaran en sus Salones era una evidente señal del menosprecio al que aún debían enfrentarse en su época, incluso desde el seno del Simbolismo.

No obstante, sí podemos recordar algunas autorrepresentaciones relevantes, especialmente en el ámbito finlandés, donde tradicionalmente la mujer siempre había gozado de mayor peso en la sociedad: es el caso de Schjerfbeck o Thesleff, que vivieron aparte, sin importarles mucho lo que se dijera de ellas. Pero también de la suiza Burnat-Provins, que ya hemos tratado anteriormente y en cuyos (auto) retratos evolucionó con naturalidad desde el Simbolismo hasta posturas cercanas al Surrealismo.

La inclusión de este apartado en el capítulo presente se debe a que, después de haber analizado el repertorio de imágenes, hemos advertido que la mayor parte de autorretratos realizados por mujeres según una estética simbolista, curiosamente en algún momento debía su origen a una iconografía cristiana, o a lo sumo, a algún tipo de espiritualidad. Para ello, se valieron de la misoginia tradicional de la Iglesia católica y de las imágenes legadas por el arte sacro. Y ante ellas observamos diferentes tipos de reacciones por sus intérpretes, desde las que las asumieron dócilmente y participaron de ciertos estereotipos, hasta las que tomaron una postura crítica y las subvirtieron por convicciones feministas, o ya concretas y personales.

¹⁴⁵⁷ “It is notable that men in particular resorted to symbolist means. Most women painters avoided such methods because they feared for their acceptance”. DORGERLOH, A. *op. cit.*, p. 263.

Para comenzar, deberíamos hacerlo con la imagen femenina por antonomasia del cristianismo. Si el hombre artista se acabó identificando la mayoría de las veces con Cristo, el equivalente de la mujer debiera ser la Virgen María. Ése fue el caso de Elena Luksch-Makowsky, quien aprovechó su maternidad para adoptar un posicionamiento más reflexivo sobre las imágenes heredadas. Para ello, buscó su identificación con la Virgen, basándose en toda una serie de referentes clásicos como las *Madonnas* del Renacimiento. Sin embargo, Luksch-Makowsky quiso alejarse de la visión apacible y pasiva que se esperaba de dichas maternidades cristianas: en primer lugar, frente al azul celeste con el que se asociaba a la Virgen, llama la atención la presencia de un cromatismo encendido, sanguinolento, posible alusión a su capacidad de engendrar vida entre dolor, el mismo sufrimiento que podía comportar intentar llevar una vida independiente y la búsqueda del reconocimiento artístico. Es por ello que quizás y a diferencia de sus colegas masculinos, tímidamente aparezca en un segundo plano y de entre las sombras, aunque con el gesto agresivo de una sacerdotisa que ofrece su hijo como creación, esto es, la capacidad de dar vida que ningún artista varón podría jamás. Esta idea de la creación biológica y la artística que combinaban las mujeres pintoras sería también del interés de su coetánea Paula Modersohn-Becker, quien la trabajó de forma continuada y bajo un estilo ya alejado del Simbolismo, exhibiéndose incluso desnuda.

En su momento, el cuadro de Luksch-Makowsky se exhibió bajo el título de *Ver Sacrum* (más conocido hoy como *Autorretrato con su hijo Peter*) (1901) (Belvedere, Viena)¹⁴⁵⁸, esto es, “la primavera sagrada”, en clara alusión a los ciclos regeneradores de la naturaleza, pero también por la firme convicción de su autora de afiliarse al movimiento rupturista de la *Secession* vienesa. Curiosamente, siete años después Schiele ejecutó una sanguina muy similar (*Madre e hijo*, o *Virgen*, 1908, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover), probablemente fruto de la admiración hacia la obra de Luksch-Makowsky.

Si la pintora austríaca adoptó un posicionamiento crítico en torno a la imagen esperada de la Virgen María, en cambio en otras ocasiones se produjo esa asunción de pureza inherente según la moral cristiana. Si en la vida real su reflejo fue el llamado “ángel del hogar”¹⁴⁵⁹, en el Simbolismo vemos que Mela Muter asumió ese rol angelical en su *Autorretrato al claro de luna* (c. 1903) (Colección particular), una de sus primeras autorrepresentaciones. En esta composición priorizó esa asociación mediante un vestido de color blanco que aludía a la virginidad, así como su ubicación en un paraje misterioso que consolidaba esa visión del sexo

¹⁴⁵⁸ JOHNSON, J. M., “Women Artists and Portraiture in Vienna 1900”, en *Facing the modern. The portrait in Vienna 1900*, Londres, The National Gallery, 2013, pp. 149-152; y JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, pp. 92-94

¹⁴⁵⁹ DIJKSTRA, B., *op. cit.*, pp. 3-24: se trata del primer capítulo de este ensayo, “Arrebatos de sumisión: la guardiana del alma del comerciante y el culto a la monja del hogar”.

femenino ligado a la naturaleza y a los ciclos lunares. De cualquier forma, aunque su objetivo inicial fuera realizar un cuadro soñador y misterioso bajo la influencia de Whistler –en concreto, de su *Sinfonía en blanco n° 1-*, la imagen final corroboraba lo que se esperaba de una mujer, aunque fuera artista. Esta misma idea de santidad o pureza la podemos rastrear en el ya mencionado retrato de *Thyra Elisabeth* por Ellen Thesleff, cuyo fondo dorado a la manera de los iconos imbuía de espiritualidad a la modelo, mientras que entre los autorretratos podemos recordar uno más, el de Irena Weiss (c. 1920) (Colección particular), la pintora esposa del también artista Wojciech Weiss, donde se nos presentó con la mirada sumisa ante un icono de la Virgen con el Niño, cuyos nimbos irradiaban una luz que la iluminaba.

La idea de la iluminación o posesión de un conocimiento no al alcance de todos y asociado con el sexo femenino la podíamos encontrar ya en la antigüedad a través de las sibilas. Esta consideración de la mujer como portadora de un saber esotérico es la que justificaba retratos como la *Mysteriosa* de Delville o la *Sévérine* de Hawkins, donde gracias a una mirada en trance y el dorado del fondo como manifestación de lo metafísico, se transmitía una visión de la espiritualidad en que sus modelos se convertían en singulares médiums finiseculares.

Del mismo modo que había la mujer ángel, existía el extremo opuesto, de acuerdo al dualismo decimonónico y la teoría de las esferas. Por este motivo, la plasmación de la *femme fatale* bajo una iconografía cristiana en el retrato también fue posible. Así, Lenbach no tuvo reparos en pintar a *Mary Lindpaintner como Salomé* (1894) (Neue Pinakothek, Múnich), aunque menos reparos tuvo ella en aceptar tal propuesta¹⁴⁶⁰. Probablemente este atrevimiento llamara la atención de Stuck, desposándose poco después con ella el autor de *El Pecado*, aquel cuadro que representaba a una mujer con una serpiente y que presidía el altar de su casa-taller-templo.

Como hemos visto, la mujer era la que llevaba el hombre a su perdición y una de las causas por las que pudiera perder la cabeza. Primero las ménades con Orfeo y posteriormente Dalila, Judith y Salomé desde *La Biblia*, en todos los casos las víctimas eran ellos, quienes acababan decapitados. Sin embargo, es posible encontrar alguna imagen en que ella aparecía con la cabeza cercenada, traspasando aún más ese grado de misoginia¹⁴⁶¹: esto lo podemos

¹⁴⁶⁰ Otra decapitadora bíblica ilustre fue Judith, aunque en su caso el contexto e intencionalidad resultaban bien diferentes –la libertad del pueblo de Israel-, de modo que al ser una heroína y no poseer ese componente fatal que sí tenía Salomé, resultó menos atractivo para los artistas varones del *fin-de-siglo*.

¹⁴⁶¹ Se ha señalado así mismo esa constante: la persona que decapita es una mujer, no un hombre, partiendo de la tradición cristiana. Así lo han tenido en cuenta las artes plásticas occidentales, siendo excepcionales las

observar en el *Retrato de Maria Nawrocka* (1929) (Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk) de Witkacy, donde captó a su modelo de este modo, con la cabeza descansando sobre un cáliz. Este mismo motivo es el que utilizó Josep Triadó para concebir el *Ex libris de Víctor Català* (1902) (MNAC, Barcelona), pero con una intencionalidad diferente de lo que hemos visto antes. En lugar de asociarse con el lado perverso de la historia, esto es, con la *femme fatale*, en este caso su autor subvertía el canon habitual de representación ligado a los sexos y vinculaba a su modelo no con Salomé sino con San Juan Bautista. Mediante esta transferencia genérica, Triadó-Víctor Català adoptaba la misma proyección que sus compañeros masculinos, esto es: la idea del rechazo social a la mujer creadora, convertida en mártir del arte y de la literatura, explicitado aquí en la pluma que sostenía entre sus dientes.

La culminación ideal del estereotipo fatal en la mujer mediante una figura procedente de la religión habría sido la identificación con el mismísimo diablo, como en *Madame Satán: Seducción* (1904) (Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin) de George-Achille Fould. En este sentido, la transferencia de la perversión del hombre a la mujer no habría resultado tan extraña como en el camino inverso¹⁴⁶². Pero desafortunadamente, el cuadro anterior se trataba de una pintura alegórica y no de un retrato propiamente dicho. Con todo, lo curioso es que fuera realizada por una mujer artista: de hecho, todas las anteriores efigies en que se asociaba a la fémina con figuras de la perversidad cristiana no eran autorretratos, sino fantasías masculinas.

Volviendo por tanto al terreno de la autorrepresentación, y aparte de estos dos extremos entre la Virgen y el diablo, hubo otros personajes con los que pudieron identificarse. Ése fue el caso del santoral. Ya vimos que el fotógrafo Day caracterizó a la poetisa Louis Imogen Guiney como Santa Bárbara, probablemente por su ferviente fe católica. Cuando les tocó el turno de autorretratarse, observamos un mayor atrevimiento. Así, la francesa Jeanne Jacquemin quiso ponerse la armadura de San Jorge (1897) (Colección particular), en lugar de escoger como *alter ego* a alguien de su sexo. Este travestimiento fue llevado a cabo también por Aurélia de Sousa con *San Antonio* (c. 1902) (Câmara Municipal, Oporto), dicese que porque tenía una especial simpatía hacia este santo, patrón de Lisboa, ya que la pintora había nacido cuando tenía lugar su festividad. Con todo, también se cuenta que dejó la pintura

decapitadas en la religión e incluso en la historia, como sucedió con varias reinas (Ana Bolena, María Estuardo, María Antonieta); que, en este último caso, de cualquier manera era señal de represión. KRISTEVA, J., *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁴⁶² Existe una tesis que analiza la relación de la mujer con el satanismo como vía de liberación. Vid. FAXNELD, P., *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*, Estocolmo, Stockholms universitet, 2014 (publicada ese mismo año por Molin & Sorgenfrei). Es autor asimismo de la comunicación "Imitatio satanae: The Devil as a role in Symbolist art, literature and art criticism", presentada en el marco del *Symposium 'Between Light and Darkness – International Symposium on Fin-de-siècle Symbolism'* (Helsinki, 9 diciembre 2010), aún pendiente de publicación.

inacabada cuando se le comunicó que el santo no sentía un especial cariño hacia las mujeres¹⁴⁶³... Fuera como fuese, lo cierto es que Sousa consiguió una imagen perturbadora en la transexualización plasmada, hasta el punto de que pudiera ser calificada de sacrílega.

Éste no fue el único autorretrato en que la portuguesa se acercó a este género a partir de la religión. Autora de unos cuantos, esta huella es perceptible aunque más sutilmente en el mejor de todos ellos, el de 1900, considerado el más bello de la pintura portuguesa del siglo

XX¹⁴⁶⁴. Lo más llamativo es precisamente la combinación de la fragilidad de su mirada azul con la determinación con que nos observa frontalmente, a la manera de los iconos: el rojo del abrigo es otro elemento deudor de este tipo de composiciones o incluso de las representaciones de las verónicas, en clara alusión a la sangre de la Pasión de Cristo. De este modo, Sousa estaba llevando a cabo una identificación, que iba incluso más lejos que en la anterior autorrepresentación como San Antonio. Se ha dicho que aquí habría combinado a la perfección la lucha de la *new woman* a través de una mirada intensa, cercana al Simbolismo¹⁴⁶⁵. Sin embargo, tal vez en el fondo lo que se estuviera planteando fuera un diálogo interior, de una modernidad inusitada para su época, aunque podamos hallar



Jeanne JACQUEMIN, *La gloriosa y dolorosa corona*, 1892. Colección particular

imágenes de una fuerza similar entonces: *Retrato de Irma Gramatica* (c. 1901) (Musei Civici, Pavía) de Giorgio Kienerk, *Laura* (c. 1911) (MNAC, Barcelona) de Antoni Fabrés y, ya en el autorretrato femenino, la británica Gwen John (1902) (Tate Britain, Londres). Al fin y al cabo, mediante esa leve compenetración con Cristo, en realidad se estaba hablando de su

¹⁴⁶³ SILVA, R. H. da, *Aurélia de Souza*, Lisboa, Edições Inapa, 1992, p. 34.

¹⁴⁶⁴ FIADEIRO, M^a A., “Portuguese Feminists, ‘above all’ Journalists”, en *Portugal 1900*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2000, p. 73.

¹⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 73.

situación personal, de renuncia y malestar, al vivir encerrada en la Quinta da China, propiedad de su familia¹⁴⁶⁶.

También fue Jacquemin la que se atrevió a autorrepresentarse como Cristo, aunque dejándolo más evidente que Sousa. Vinculada gracias a su matrimonio con los círculos simbolistas, así mismo se mostró interesada en las espiritualidades diversas del *fin-de-siglo*. Sólo ello puede explicar que en los diversos autorretratos que se hizo se caracterizara con figuras sagradas. Destacan dos autorretratos como Cristo. En *Dulce copa* (1894) (National Gallery of Victoria, Melbourne) se basó en la iconografía habitual del *Ecce Homo*, pero con el detalle de situar su cabeza cercenada sobre un cáliz, a la manera de San Juan Bautista –un tipo de confusión habitual entonces, como hemos ido señalando-. Dos años antes se había presentado simplemente con la corona de espinas en *La gloriosa y dolorosa corona* (1892) (Colección particular). Mediante estas imágenes, Jacquemin pudo hacer referencia al periplo de una vida plagada de desgracias personales, entre las cuales también hubo lugar para su carrera como artista. En ese camino, las espinas de estos cuadros devenían metáforas de los obstáculos contra los que tuvo que batirse y de las heridas recibidas¹⁴⁶⁷.

El mismo replanteamiento del papel que tradicionalmente se le había asignado a la mujer dentro de la esfera del cristianismo en relación a una determinada iconografía, condicionó una misma postura crítica en torno a otros posibles *alter egos*. En este caso, no provenían de la *Biblia* sino de la mitología griega: así sucedió con la esfinge o la medusa, que hemos ido viendo en páginas anteriores. A pesar de ser criaturas de sexo femenino, los artistas varones habían llegado a apropiárselas de acuerdo a sus intereses. De hecho, esta usurpación venía de lejos –recordemos a Caravaggio- y, como tal, siguió desarrollándose en el Simbolismo. Así pues, las mujeres artistas tuvieron que rescatarlas de ese mundo masculino y proceder a un doble proceso primero de recuperación y luego de identificación.

De las dos, la medusa es la que sin lugar a dudas había gozado de más fortuna en la historia del arte. Y de hecho, muchas de las pintoras que se acercaron a esta figura en relación al retrato lo hicieron guiadas por la asociación clásica con la fatalidad de la mujer, como es perceptible cuando Romaine Brooks retrató a *La marquesa Casati*, con una cabellera sanguinolenta, mirada penetrante, mano como zarpa y barrera, y una especie de túnica que parecían las alas de un vampiro. Ya en el autorretrato, algunas como la española María

¹⁴⁶⁶ PACHECO, M^a E. V., *op. cit.*, pp. 63-64.

¹⁴⁶⁷ ORTEGA, P., *La mujer crucificada en el fin de siglo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015 (tesis doctoral inédita), pp. 138-140. A pesar del título de la tesis, desgraciadamente no hemos podido observar ningún autorretrato bajo la iconografía de la crucifixión, de modo que las pintoras que se proyectaron en Cristo se limitaron a la imagen del *Ecce Homo*. Agradecemos a David Martín el habernos puesto en la pista de esta tesis.

Roësset (1912) (Museo del Prado, Madrid, en depósito en el MNCARS, Madrid) se valieron de la fuerza de una cabellera medúsea para atraer la atención, aún más si se disponía sobre un fondo rojizo. Sin embargo, fue Clara Siewert la que lo llevó a un terreno más personal y meditado en su *Autorretrato como medusa*.

Ejecutado en su juventud cuando intentaba abrirse camino como pintora, la criatura mitológica servía para ejemplificar su situación social, la de una mujer que en lugar de valerse de su belleza pretendía ganarse el reconocimiento por su trabajo en un mundo de hombres. La consecuencia fue su fulminante equiparación con un monstruo, sobre el cual se proyectó. De esta forma, si sus compañeros masculinos se habían identificado con la medusa por su mirada poderosa, en relación a la fuerza mágica que poseía su arte, Siewert lo llevó a un terreno más autobiográfico, reforzando así su lado de víctima. Quiso reforzar, pues, no tanto esa mirada frontal y penetrante, sino el horror de una existencia, en las que las serpientes venían a materializar sus miedos pero sobre todo las afrentas recibidas, que finalmente habían llevado a su decapitación/castración como creadora¹⁴⁶⁸.

Similar lectura podríamos inferir de la esfinge. Convertida en el emblema simbolista por antonomasia para muchos de los pintores finiseculares, como Knopff o Moreau, también las mujeres se acercaron a sus posibilidades expresivas. En algunos casos, como el ya mencionado tintero que se hizo Sarah Bernhardt caracterizada como una esfinge/vampiro, respondía claramente a la visión más superficial y llamativa de la iconografía, de acuerdo con una actriz que entendía el escándalo como reclamo publicitario para las masas, así como en una construcción extravagante de su yo.

Mucho más sincera y sentida a la manera de Siewert es la interpretación que dio otra Clara, en este caso von Rappard. En su *Alma brahmana* fue más allá por lo tanto del estereotipo ligado con la *femme fatale* para dar con otra imagen de la autoestima de la mujer creadora. Basado en un poema de Goethe, “Paria”¹⁴⁶⁹, en el que se insistía en el dualismo materia-espíritu a partir de este término procedente del hinduismo, Rappard hacía una transcripción literal de sus tribulaciones, vehiculando la filosofía de la religión hindú a través

¹⁴⁶⁸ “Kunstwerk des monats 09-2008: Clara Siewert: Selbstbildnis als Medusa / Maria Stuart. um 1890”, en *Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg*: http://www.kunstforum.net/sammlungen_kunstwerk200809.php. Consultado el 18 mayo 2012.

¹⁴⁶⁹ En el marco original de la pintura, se encontraban los siguientes versos de Goethe: “*Und so soll ich, die Brahmane, I Mit dem Haupt im Himmel weilend, I Fühlen, Paria, dieser Erde I Niederziehende Gewalt*”. Para esta pintura, vid. SCHINDLER, M., “Neue Hochschulforschung zur Schweizzer Kunst”, en *Universitäten / Hochschulen = Universités / Polytechnicum = Università / Politecnici*, Año 47, 1996, pp. 440-441; y HARDRNEIER, D., “Clara von Rappard-Freilichtmalerin 1857-1912”, en *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history*, año LVII, 2000, p. 183. Agradecemos a Manuel Román la traducción al castellano de los textos originales en alemán.

de la mitología griega. Para ello, esta figura híbrida –bella de rostro, monstruosa de cuerpo- se convertía en una trasposición de la situación y del sentimiento en que se hallaba esta joven pintora, que se debatía entonces entre optar por la seguridad que le ofrecía la moralidad tradicional familiar, o el deseo de llevar una vida independiente pero llena de riesgos. De ahí esa mirada de desesperación, reforzada por el movimiento brusco en diagonal de sus ojos. Una desesperación que, ciertamente, nos recuerda a *La desesperación de la quimera* (1890) (Colección particular) de Séon, otra criatura fantástica e imagen emblemática sobre el sentimiento de angustia en el Simbolismo.

Pilar Pedraza ha señalado que “*a fines del siglo XIX, cuando se tiene a la mujer por inferior al hombre incluso desde el punto de vista de la capacidad cerebral, hay una tentación de animalizarla, hecho que se refleja en las modas mitológicas del arte simbolista y decadente que representa a la mujer como esfinge, ninfa con sátiros, mujer con gato, felina, pantera, [...]*”¹⁴⁷⁰. Sin embargo, como hemos podido ver en Siewert y en Rappard, el animal monstruoso fue precisamente usado por ellas como herramienta introspectiva que les permitiera plasmar mejor esa idea de la alteridad, de ellas como “lo otro” a causa de los otros, situación que les ocasionaba padecimientos pero de la que no renegaban e incluso se enorgullecían¹⁴⁷¹. En ese proceso de reconocimiento victimista, la belleza que se asociaba con la mujer devenía fealdad por parte de una sociedad que no aceptaba la transgresión de unos códigos. Así mismo, al subvertir la habitual reducción cosificadora de la mujer como algo bonito –visible en los retratos de la alta sociedad, donde el símil más cercano sería el de una flor envuelta entre tules-, quisieron ir más allá en su consideración como pintoras: en un artista varón, el proyectarse sobre dichas criaturas tenía algo asumido, de metafórico, pasando por alto el tema estético; en una mujer, en cambio, se presentaba como algo inaceptable.

Finalmente, quedaría una última cuestión: ¿existieron mujeres *dandies*? Lo cierto es que el dandismo fue un fenómeno esencialmente masculino, como ya lo vio Baudelaire: “*La mujer es lo contrario del dandy. Por eso causa horror... La mujer es natural, es decir, abominable. Además, es siempre vulgar, o sea, lo contrario del dandy...*”¹⁴⁷². No obstante, en otros momentos, como en su *Elogio del maquillaje*, Baudelaire exaltaba la artificiosidad de la

¹⁴⁷⁰ Cit. en PEDRAZA, P., “Sobre la mujer barbuda y otras anomalías”, en *De animales y monstruos*, Barcelona, MACBA-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 88-89.

¹⁴⁷¹ Siguiendo con P. PEDRAZA, esta autora sitúa este proceso de inversión desde la injuria a seña de orgullo identitario, a través de la apropiación, en la segunda mitad del siglo XX: “*desde los años setenta del siglo XX, la tendencia se invierte y las artistas feministas radicales contestan a estos estereotipos en un juego conceptual muy complejo que comporta al mismo tiempo la reivindicación de igualdad*” (*ibídem*, p. 89). Sin embargo, como acabamos de ver en Siewert o Rappard, estas pintoras ya intentaron identificarse con lo abyecto como imagen de su condición con la que mostrarse.

¹⁴⁷² Cit. en HINTERHÄUSER, H., *op. cit.*, p. 77.

belleza de la mujer. En fin, si bien ser hombre parecía ser una condición *sine qua non* para ser *dandy*, encontramos algunas mujeres fascinantes de finales del siglo, como la condesa de Castiglione o la marquesa Casati, que se le podrían haber acercado, no sólo por ese concepto de artificiosidad, sino también por su sentido de la elegancia/extravagancia, por su fuerte narcisismo y por su concepción de su vida como una obra de arte. En este sentido, otra de las más interesantes fue Sarah Bernhardt, quien aparte de lo anterior fue probablemente uno de los personajes más retratados del siglo XIX –si no el que más- por artistas de renombre como Jules Bastien-Lepage, Clairin, Mucha o Rusiñol, múltiples caras de una intérprete cuyo trabajo era hacer un papel –como el que hacían los *dandies*-, en el que vida y arte se confundían. Además, frente a lo esperado de una “mujer natural” (es decir, esposa y madre) ella encarnó todo lo opuesto, siendo un espíritu completamente libre. Con todo, si bien no se considera válido terminológicamente hablando, desde el ámbito de lo femenino lo más cercano que podríamos encontrar respecto al *dandy* sería la figura de la “diva”, así como la posterior *vamp* cinematográfica.

CAPÍTULO X

EL PASO DEL TIEMPO Y LA MEMORIA

EN LA CONSTRUCCIÓN SUBJETIVA DEL AUTORRETRATO¹⁴⁷³

En la mayoría de ensayos dedicados al retrato, las alusiones al paso del tiempo o a su ausencia (se habla incluso de la paradoja que representa ese “*instante eterno*”¹⁴⁷⁴), al recuerdo (“*antes del invento del retrato la imagen se conserva en la memoria*”¹⁴⁷⁵) o a la vida y la muerte son constantes, como confirmación de la naturaleza de este género artístico¹⁴⁷⁶. El concepto de *vanitas* o *memento mori*, tan caro durante ciertos períodos de la historia del arte como la época barroca, se ha asociado así mismo a ciertos temas como la naturaleza muerta pero también al retrato, en este último caso atendiendo a la necesidad de vencer el tiempo y alcanzar la inmortalidad. Dichas cuestiones fueron, pues, consustanciales al retrato, y a su vez fueron preocupaciones habituales entre los artistas influidos por el Simbolismo.

El objetivo del siguiente capítulo es analizar el autorretrato desde otra de las preocupaciones fundamentales del ser humano, como fue el devenir y la idea de memoria como motor de la existencia. Para ello, en primer lugar se hace necesario abordar unas cuestiones teóricas de base, en la que pensadores, científicos y filósofos reflexionaron sobre la nueva percepción del tiempo que había traído la modernidad. Dichas reflexiones acabaron siendo plasmadas de una u otra manera en los (auto) retratos de los artistas simbolistas.

¹⁴⁷³ Algunas de las ideas desarrolladas en este capítulo se presentaron como comunicación en el *IX Col·loqui Internacional Verdaguer “1714. Del conflicte a la història i el mite, la literatura i l’art”* (Barcelona, Vic y Folgueroles, 6-8 noviembre 2014), bajo el título “Les ruïnes de la memòria. El pas del temps i els autoretrats de pintors a l’època simbolista”, aún pendiente de publicación.

¹⁴⁷⁴ Cit. en SEGURA, E., *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965, p. 45.

¹⁴⁷⁵ Según palabras de Rafael Garófano. Cit. en VERA, J. M.-CUEVAS, M. de las, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁷⁶ Aparte del ensayo clásico de P. y G. FRANCASTEL, podemos recordar los de MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 85, o WEST, S. (2004), *op. cit.*, pp. 50, 62 y 131.

En resumidas cuentas, los artistas se enfrentaron a la memoria en sus creaciones mediante dos vías: por un lado, la influencia de las creaciones del pasado (Rembrandt sobre todo); y por el otro, los propios avatares personales que, como ya hemos visto, fueron una constante en el Simbolismo en su subjetividad omnipresente. Igualmente son objeto de análisis las motivaciones que los llevaron a pintarse o no, continuamente o de manera puntual, a lo largo de su vida. En ese sentido, las maneras en que se aproximaron a su figura fueron variadas y también han sido abordadas.

La confluencia del tiempo con la vida llegaba a un mismo final, la muerte, que será el tema de nuestro próximo y último capítulo.

X. 1 Consideraciones teóricas sobre la percepción del tiempo en la modernidad

La aparición del Romanticismo en el siglo XIX marcó el inicio de una nueva era en la que se replanteó la relación del yo con el mundo y su devenir personal, una situación que dio entonces sus primeros pasos para convertirse en una constante en los años venideros e ir haciéndose cada vez más compleja. La sensación de vivir bajo un nuevo ritmo se fue haciendo cada vez más evidente, en relación a las aportaciones del progreso. Los avances en la ciencia y en la industria y las aportaciones de pensadores y filósofos dieron lugar a una nueva concepción del tiempo, del espacio y, en fin, del individuo y de su vida.

Los medios de transporte permitían llegar a sitios donde antes nunca se había ido y a una velocidad superior a la alcanzada hasta entonces; la prensa favorecía la difusión de la información (escrita, visual) a mayores áreas geográficas y con mayor instantaneidad, así como a masas de población más amplias; la medicina, la biología y la psicología relativizaron que el mundo fuera estanco, eterno, abriendo nuevas dimensiones existentes pero desconocidas hasta ese momento. Por su lado, Darwin formulaba su teoría de la evolución en *El origen de las especies*, donde se replanteaba el origen del ser humano en contra de los creacionistas a partir de la selección natural; mientras que en psicología se daba importancia al desarrollo del ser humano en sus diferentes estadios vitales -con especial énfasis en la infancia-, cuya personalidad no se podría considerar nunca más como indivisible, sino múltiple y compleja. La fotografía contribuyó igualmente a su manera a ensanchar el conocimiento del universo, así como a mirar desde perspectivas diferentes.

La sucesión vertiginosa de estos descubrimientos e inventos ocasionó cambios en el lenguaje, de manera que términos como “aceleración”, “fragmentación”,

“disolución” o “simultaneidad” fueran cada vez más empleados y, sobre todo, vividos por una sociedad en la que el individuo sentía que la clásica percepción del tiempo y del espacio se había alterado para siempre. Ello provocó la relativización de lo eterno e inmutable de este mundo, tal y como siempre se había creído, mientras que la ciencia mostraba una visión mucho más dinámica, que incluía también al ser humano.

Todo ello puso de relieve la importancia del concepto del tiempo en la sociedad decimonónica, por lo que condujo a una reflexión de su impacto e importancia en el ser humano, desde la misma idea de la evolución hasta llegar a la época actual. Del mismo modo, los progresos de la industria condicionaron una nueva forma de actuar en el día a día, cambiando la percepción de las cosas.

Esta nueva consciencia del tiempo se reflejó en diferentes ámbitos de la población, siendo en un primer momento del interés de científicos, filósofos y psicólogos, quienes reflexionaron sobre este fenómeno, mientras que los artistas lo hicieron de manera más intuitiva. No obstante, hemos de ser justos y recordar el precedente de la época barroca, aunque sin llegar al componente fuertemente dinámico y complejo del siglo XIX. Al respecto, podemos recordar al jesuita Juan Eusebio Nieremberg, quien dejó escrito que *“como el tiempo está en una continua sucesión y mudanza, como hermano del movimiento y su compañero inseparable, pega esta mala condición suya a las demás cosas que con él pasan”*¹⁴⁷⁷. Reflexionando sobre esta concepción del tiempo y ligándolo con la época barroca, el historiador del arte Luis Vives llegaba a decir que:

*“tiempo y movimiento se encuentran entrelazados con la idea del cambio. Si un movimiento en el tiempo se define por los instantes que lo constituyen, el cambio y la diferencia entre esos instantes es la base para entender que ha transcurrido un cierto tiempo. [...]. La vida es una sucesión de puntos o instantes, tanto por la brevedad de la misma como por su fugacidad, pero también es una sucesión de instantes porque la propia vida está sujeta al movimiento. La característica que asume la existencia del hombre es el movimiento, la mudanza y la corrupción. [...]. La vida, en definitiva, es un continuo movimiento que se puede dividir en instantes, en puntos, o en etapas que se van sucediendo a medida que van transcurriendo las edades del hombre”*¹⁴⁷⁸.

¹⁴⁷⁷ Cit. en VIVES-FERRÁNDIZ, L., “Cronoimágenes: Poética visual de la vida en movimiento”, en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, EDINUM (Ediciones de la Universidad de Murcia), 2009 (2008) (formato digital), s.p. Las siguientes citas también se han extraído de aquí.

¹⁴⁷⁸ *Ibidem*, s.p.

El siglo XIX tuvo en cuenta dichos antecedentes, pero a su vez considerando todas las transformaciones que había traído la modernidad. El físico y filósofo vienés Ernst Mach propuso una teoría en que se producía una interrelación continua de objeto y sujeto a través de una serie de elementos (el tiempo, el espacio; las sensaciones, sonidos, olores, sabores y colores recibidos mediante los sentidos), que estaban siempre allá gracias a la memoria y el hábito, pero que se iban modificando continuamente por la experiencia:

*“When I say that the Self is beyond recovery, I mean that it resides in the human perception of all things and manifestations, that this Self dissolves in everything that is susceptible of being felt, heard, seen and touched. Everything is ephemeral, a world without substance made up only of colours, shapes and sounds. Reality is in perpetual flux, changes its colours like a chameleon. What we call the ‘Self’ is crystallized in this play of phenomena. And from the day of our birth until the day of our death, this Self is in constant transformation”*¹⁴⁷⁹.

De esta forma, Mach hablaba de la transformación continua del yo, que se disolvía en la realidad de una manera constante : dejaba de ser algo permanente para ser algo fluido, no compacto, que se interrelacionaba con su entorno.

Preocupaciones similares podemos detectarlas en otros pensadores de la época, como Théodule Ribot quien, en sus *Enfermedades de la personalidad* (1885), hablaba de que la unidad del yo se daba de manera fragmentaria e intermitente, fruto de la interrelación de elementos conscientes, inconscientes y fisiológicos¹⁴⁸⁰. También Schopenhauer concebía el mundo como una energía en constante transformación, mientras que Nietzsche, influido por Ribot, más bien veía el tiempo como algo discontinuo, a base de saltos e intervalos, cuestionando en consecuencia la unidad del ego.

Pero junto a Mach el otro autor que más nos interese reseñar aquí sea Henri Bergson, autor de *Materia y Memoria* (1895), y que se enfrentó a la visión determinista y clásica del tiempo. Este escritor y filósofo francés distinguía entre una memoria mecánica (fundamentada en la repetición de actos a partir del hábito, de la costumbre) y

¹⁴⁷⁹ Cit. en CLAIR, J. (1995b), *op. cit.*, p. 126: este artículo profundiza justamente en lo que queremos exponer en este apartado, de ahí que haya sido la base sobre la que hemos articulado estas líneas y al que volveremos a remitirnos a menudo.

¹⁴⁸⁰ “*The unity of the ego, in a psychological sense, is, therefore the cohesion, during a given time, of a certain number of clear states of consciousness accompanied by others less clear, and by a multitude of physiological states which without being accompanied by consciousness like the others, yet operate as much and even more than the former. Unity, in fact, means coordination... The problem of the unity of the ego is, in its ultimate form, a biological problem*”. *Ibidem*, p. 127.

una memoria vital (la que permitía recuperar de entre los recuerdos un momento específico y reanimarlo en nuestra consciencia). Mediante esto, se podía relativizar el concepto “tiempo”, de manera que se podía diferenciar entre uno más objetivo (ante el que no podíamos hacer nada, pues discurría de manera autónoma) y otro más subjetivo, sometido a la voluntad de cada persona y que se podía repetir, dilatar, acelerar, manipular, alterar el orden..., por obra y gracia de la memoria. Sabemos que el pensamiento de Bergson fue muy influyente a finales del siglo XIX y principios del XX entre escritores y artistas –algunos relacionados con el Simbolismo–, pues les permitió abrir las puertas de la percepción hacia mundos interiores, hacia realidades paralelas regidas por otro tipo de normativas¹⁴⁸¹.

Como ya dijera Heráclito, “*todo fluye, nada permanece*”, a través de la interrelación entre el tiempo, el movimiento y el espacio. La fusión de estos tres elementos, que ya habían interesado a los románticos, alcanzaba a finales del siglo XIX una dimensión distinta. Su influencia en el mundo artístico, como alguna vez se ha señalado¹⁴⁸², fue grandísima. Y a diferentes niveles.

X. 2 La memoria en el movimiento simbolista

En el siglo XIX el arte se hizo eco de este nuevo dinamismo y los diferentes movimientos empezaron a sucederse con una celeridad nunca vista hasta entonces, palpándose por tanto una consciencia de la contemporaneidad. Así lo ha observado, por ejemplo, Linda Nochlin:

*“a medida que el realismo fue evolucionando, la demanda de contemporaneidad –y la concepción de la misma– se fue haciendo más rigurosa. La ‘instantaneidad’ de los impresionistas es la ‘contemporaneidad’ llevada a sus últimos límites. [...] Mas, en un sentido más profundo, la imagen de lo fortuito, lo cambiante, lo efímero e inestable parecía más próxima a las cualidades de la realidad del momento que se experimentaban, que la reproducción de lo estable, de lo equilibrado, de lo armonioso. Como dijo Baudelaire, ‘la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente’.”*¹⁴⁸³

El Realismo, pero sobre todo el Impresionismo, no se podrían entender fuera de ese contexto. Lo cierto es que este último nació con la intención de capturar aquello fugaz en la realidad de su tiempo, en una valoración de lo que huía y ya no volvería,

¹⁴⁸¹ RAPETTI, R. (2005), *op. cit.*, p. 206.

¹⁴⁸² Por ejemplo, en HAUSER, A., *op. cit.*, p. 480.

¹⁴⁸³ NOCHLIN, L., *op. cit.*, p. 24.

hasta el punto de apurarla y reducirla a una pura “impresión”, a un instante. Era plasmar el aquí y el ahora, puesto que todo estaba en continua transformación. Ello dio pie a la particular técnica de los impresionistas, que pretendían reflejar en un eco lo efímero. También el Modernismo, mediante el uso del arabesco, del *coup de fouet*, se quiso hacer partícipe de la ausencia de lo permanente, de la presencia de lo inestable¹⁴⁸⁴.

En un extremo diametralmente opuesto, los simbolistas adoptaron una posición muy diferente. Es por ello que se negaron a aceptar ese flujo constante de la época que les había tocado vivir, pero a la vez intentaron controlarlo de alguna manera. De hecho, más que del presente el Simbolismo es un arte de la memoria, con todo lo que implica esta declaración de intenciones: desde el rechazo de su tiempo, abogando por la nostalgia del pasado -ensalzada como herramienta con la que mejorar ese presente-, hasta las connotaciones personales y subjetivas que conllevaba el término “memoria”, que conducía al arte por los senderos de la introversión y de la abstracción. En consecuencia, y como herederos en parte del espíritu romántico, los simbolistas (y a diferencia de los impresionistas) defendieron a su manera una estética atemporal, en la que se aspiraba a alcanzar la eternidad a través del pasado, valorado como medio para negar ese tiempo (valga la paradoja). En ese posicionamiento de fuga hacia el pasado (ya fuera el de la época medieval o el de la Antigüedad clásica) y de rechazo a un presente visto como decadente, la filosofía de Schopenhauer jugó un papel decisivo.

El afán por la trascendencia intrínseco al Simbolismo hizo que evidentemente no les resultara ajeno este tema -he aquí su interés por las estaciones o los ciclos de la vida¹⁴⁸⁵-. En consonancia, los grandes temas que trataron, de connotaciones profundas, como la vida, el amor o la muerte, podían ser reseguídos fácilmente a través de la memoria y, por tanto, lejos de una visión objetiva del pasado. Podemos recordar las palabras del escritor Valle-Inclán, “*nada es como es, sino como se recuerda*”, “*para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca*”¹⁴⁸⁶; pero también las del pintor Edvard Munch, quien dijo “*no pinto lo que veo, sino lo que vi*”¹⁴⁸⁷. En estas declaraciones se ratificaba el poder de la memoria, pues como ha afirmado la historiadora Marja Lahelma, “*memory became a central working tool for the artists who were becoming less concerned with the appearance of things and more with the*

¹⁴⁸⁴ BOUILLON, J.-P., *op. cit.*, pp. 376-384.

¹⁴⁸⁵ Sólo recordar, por ejemplo, COGEVAL, G., “The Cycles of Life”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 303-313.

¹⁴⁸⁶ Cit. en STEMBERT, R., “Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura (Fragmentos)”, en *Valle-Inclán y su tiempo, hoy*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1986, pp. 46-47.

¹⁴⁸⁷ Cit. en ARNALDO, J., *op. cit.*, p. 21.

spiritual dimension shining through them”¹⁴⁸⁸. De esta forma, pasaba a ser un motor para vislumbrar la verdad más allá de la superficialidad de una impresión.

El acercamiento fue diferente según el universo particular de cada artista. Por ejemplo, fue un tema central en la producción de Fernand Khnopff, quien lo convirtió de manera altamente original en uno de los pilares de su universo a partir de determinadas experiencias personales. Así, por ejemplo, sus lugares de la infancia, como el pueblo de veraneo de la familia en Fosset, llegó a ser un tópico dentro de su obra..., o la visión que (man) tuvo de Brujas, pues consciente de que se había modernizado de acuerdo a los nuevos tiempos no quiso enturbiar el hechizo de cuando la conoció de pequeño y sólo quiso recrearla desde la memoria personal, mediatizada empero por la fotografía. Sin embargo, siendo adulto una vez se vio obligado a volver por determinadas circunstancias: se cuenta que para evitar ver la ciudad, se trasladó en carro portando unas gafas oscurecidas que le vedarían así contemplar su querida ciudad transformada¹⁴⁸⁹. La consecuencia de este universo estético gobernado por la nostalgia y los recuerdos fue la concepción de una pintura como *Memories*, considerada su obra maestra y auténtica declaración de intenciones desde su mismo título (“recuerdos”, en castellano). Como magnífico ejemplo de la concepción interiorizada y subjetiva del tiempo por parte de los simbolistas, vale la pena detenerse, aunque sea brevemente, en este cuadro.

Para hablarnos de la incomunicación en la época moderna, a favor del mundo interior y de la memoria, Khnopff tuvo la ocurrencia de mostrar aquí a su querida hermana Marguerite repetida siete veces. Esta idea de la multiplicación, completamente inverosímil, encajaba no obstante en los parámetros del mundo de la mente, de manera que la septuplicación se convertía en la imagen de los recuerdos de Khnopff hacia su hermana, que así la captaba en diferentes momentos que afloraban simultáneamente; de ahí el carácter soñador de todas estas “Marguerites”, que aparecían ensimismadas. Para ello, compuso la obra según un tratamiento precinematográfico, al ejecutarla como si fuera la secuencia de un mismo personaje en diferentes momentos o estados; una secuencia que, sin embargo, aparecía inconexa, pues ninguna de las figuras se miraba entre ellas.

¹⁴⁸⁸ LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁸⁹ LEEN, F., “‘Like long echoes from afar that melt into a unity deep and dark’. Fernand Khnopff and Symbolism”, en *Fernand Khnopff*, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004, p. 22.

Para descifrar el sentido de este pastel, se han escrito muchas interpretaciones, que van desde la autodestrucción del tiempo mediante su detención, o situándose fuera de él mediante el recuerdo -cuando el mundo parecía dejar de existir, postura por otro lado muy simbolista-; hasta sobre el peso del pasado en nuestra existencia y que condicionaba nuestras acciones. Para conseguir este efecto, Khnopff cuidó de todos los detalles, como el tratamiento de la pincelada, la inclinación hacia una entonación apagada y misteriosa, la gestualidad de cada una de ellas para su “no-interacción”, etc., en la que el uso de la fotografía resultó fundamental¹⁴⁹⁰.

También en Cataluña algunos de los artistas más conspicuos ligados a los ideales simbolistas fueron dueños de particulares reinos temporales. Es el caso de Miquel Viladrich, pero sobre todo de Santiago Rusiñol. En su texto “La col·lecció del cor”, que formaba parte de su obra *Fulls de la vida* (1898), llegó a afirmar que “*avui que està tan de moda col·leccionar-ho tot [...] si podia faria una col·lecció de records*”¹⁴⁹¹, que ponía de relieve su particular querencia por los tiempos pasados. Gran parte de su producción, incluida la literaria (perceptible en títulos como el anterior o *L’alegria que passa*, de ese mismo año), recogía esa noción de una vida que seguía sin detenerse, con una especial delectación hacia aquello envejecido, que moría..., hacia aquella ruina que estaba a punto de desvanecerse. El paso del tiempo fue uno de los ejes vertebradores de su poética a lo largo de toda su vida: a ese impulso obedecía su afán de coleccionar hierros, origen de su futura casa y taller, el Cau Ferrat, una morada asentada en recuerdos y vidas ya pasadas. Su huella es igualmente perceptible en la serie de cuadros que pintó en los últimos años de su vida, los famosos *Jardines de España*. Tras un aislado autorretrato en sus años de juventud –esa *Figura femenina* que ya comentamos-, finalmente parece que encontró la mejor manera de autorrepresentarse, de una forma ausente u oblicua, bajo el *alter ego* de estos jardines decrepitos y decadentes, cubiertos de hojas marchitas y ruinas enmohecidas, en realidad trasposición o puesta en escena para su alma¹⁴⁹².

¹⁴⁹⁰ Entre la abundante bibliografía sobre este cuadro, recordemos por ejemplo el comentario por F. LEEN en el catálogo anterior (*ibídem*, pp. 120-122).

¹⁴⁹¹ *Cit.* en DOMÈNECH, I., “El Cau Ferrat: ‘La Col·lecció del Cor’”, en *Rusiñol desconegut/desconocido*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, p. 219.

¹⁴⁹² CASACUBERTA, M. (2010), *op. cit.*, p. 153.

X. 2. 1 Reflejos en el (auto) retrato

La dinámica de un mundo cuya aceleración parecía abocar a la civilización hacia un final inexorable fue saludada por algunos –entre ellos, muchos de los simbolistas– como una señal inequívoca de la decadencia de los tiempos que les había tocado vivir. De ahí que como hemos indicado, la mayoría huyeran de ese presente hacia épocas pasadas, o directamente se interesaran por una concepción atemporal del mundo. Los retratos de algunos de estos pintores también reflejaron dicha preocupación.

Era natural que, tarde o temprano, al tratar un género cuya naturaleza se basaba en el tiempo, algunos de los que se dedicaran se pusieran a reflexionar sobre este concepto. Para ello, podemos recordar dos puntos de vista distintos. Por un lado, Whistler consideraba, según nos informa su biógrafo Michel Draguet, de que “*time in the portrait is a time of harmony, which escapes strictly Realist representation*”,¹⁴⁹³ mientras que Watts sostenía –como ya citamos en otro punto de esta tesis– que “*a portrait should have in it something of the monumental; it is a summary of the life of a person, not the record of accidental position or arrangement of light and shadows*”¹⁴⁹⁴. Si bien ambos partían de una concepción extemporánea del retrato, en Whistler finalmente tenía más bien que ver con elementos puramente formales que con su relación con una realidad. De ahí que titulara a algunas de sus efigies como “composiciones” o “armonías”, cuestionando de este modo la naturaleza del retrato para darle más énfasis a la combinación equilibrada de diferentes elementos pictóricos, a través del artificio de una puesta en escena teatral por encima de su referente real. En cambio, en Watts debía representar una síntesis de la vida del modelo pero a la vez su proyección más allá, siendo la razón de ser de este género. Así pues, si en Whistler observamos que la realidad, el modelo y su vida eran una excusa para plasmar lo pictórico, en Watts sucedía más bien lo contrario, ligando la visión clásica del género retratístico con los sueños de eternidad del Simbolismo.

Efectivamente, uno de los objetivos de gran parte de los retratos realizados bajo el Simbolismo fue el de trascender el tiempo y pintar la eternidad con los rasgos físicos de uno, en sintonía con la concepción temporal que impregnaba el resto de temas, como ya vimos con el cuadro *Memories* de Khnopff. De esta manera, su concepción difería completamente de la instantaneidad buscada por los impresionistas, es decir, de la impresión. Esto provocó que en muchas ocasiones los retratos finiseculares tuvieran un

¹⁴⁹³ Cit. en DRAGUET, M. (2004), *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁹⁴ Vid. p. 148 de esta tesis.

aura mística, al basarse en la pintura religiosa o en los iconos bizantinos: recordemos, por ejemplo, los retratos de Péladan vestido de modo sacerdotal, los autorretratos de Watts ataviado a la manera renacentista, o los autorretratos hieráticos de Hodler o Moser, perfectos verdugos a cualquier muestra de lo efímero.

Pero además de esta concepción atemporal del (auto) retrato, en sintonía con el estado anímico general del Simbolismo, vemos que por sí mismo les interesó este tema –y más especialmente el autorretrato-, al poder combinar la naturaleza retrospectiva de este movimiento con el carácter propiamente temporal del género. Así lo podemos constatar en las palabras que Oskar Kokoschka pronunció al hablar del autorretrato:

*“To look at one’s own physical decay, to see oneself as a living being in the process of changing into a carcass, goes far beyond the revolutionary Goyas’ PLUCKED TURKEY, a dead bird in a still-life. For there is a difference, after all, between being involved, oneself, and seeing it happens to another. A human spirit is about to be extinguished, and the painter records what he sees...”*¹⁴⁹⁵

El tema clásico de la *vanitas* se renovó en este siglo XIX no sólo por el uso que se hizo de la fotografía, sino por todos estos cambios que el progreso y la industrialización introdujeron, modificando la consciencia del tiempo en la propia imagen.

X. 2. 1. a Lenguajes de la memoria

La naturaleza inquieta del Simbolismo hizo que no fuera suficiente interesarse simplemente por recuperar las implicaciones tradicionales de *memento mori* que pudiera tener el retrato –por su componente escatológico relacionado con la muerte, uno de los grandes temas del movimiento- ni tampoco la estabilidad que pudiera conllevar la atemporalidad. Para ello, intentaron buscar nuevas alternativas que pudieran trascender las limitaciones que ofrecía el tiempo, cosa que finalmente se consiguió a través de la manipulación. De esta manera nos encontramos que la detención, supresión o alteración iban de la mano de la artificiosidad propia del Simbolismo¹⁴⁹⁶.

Si lo pensamos, tradicionalmente retratar es un verbo que se conjuga en presente, con el modelo en frente (y el artista ante un espejo, en el caso de ser un autorretrato). De esta forma, a diferencia de otros géneros artísticos, la idea de “pintar

¹⁴⁹⁵ Cit. en PIPER, D. (1980), *op. cit.*, p. 221.

¹⁴⁹⁶ “The Symbolists’ attempt to stop time and control space was a search for cohesion and synthesis in a world that seemed to have none”. Vid. HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, p. 101.

de memoria” no tendría mucho sentido aquí. Con todo, sí que era posible encontrar algunas excepciones, como cuando se había de hacer el retrato de alguien ya fallecido, y ante la falta de algún medio que pudiera proporcionar pistas sobre su físico se tuviera que recurrir a la propia memoria. También es cierto que, en alguna ocasión, el pintor podía decidir querer recuperar un momento determinado de su existencia y revivirlo/revivir aquella persona, según como habría sido entonces.

Antes de todo, es necesario hacer algunas aclaraciones entre los diferentes conceptos que manejaron habitualmente estos artistas simbolistas, quienes como hemos visto se acercaron por lo general al tiempo desde una actitud introspectiva. A pesar de que en un primer momento pudieran parecer intercambiables, en el fondo tiempo y memoria no podrían considerarse sinónimos, ya que el primero es un concepto general y objetivo, mientras que su interiorización podía llevarse a cabo mediante la memoria, con las implicaciones personales que ello conllevaba. Por este mismo motivo, a pesar de que la memoria resultara ser una facultad mental y subjetiva –cuya fragmentación se producía a través de los recuerdos (en inglés, curiosamente se llaman *memories*, siendo “memoria” por tanto un sustantivo contable, no como en castellano), residía en el pasado del ser humano, nutriéndose por tanto de sus experiencias vitales. Su existencia se producía, pues, gracias a la interacción con la consciencia del tiempo, cuando era pensado y reflexionado. Con todo, hablar de memoria no implicaba necesariamente de una relación cronológica entre los diferentes recuerdos, ya que éstos se podían dar desordenadamente, de manera que en su esencia no contemplaba el gradual curso del tiempo.

Por lo tanto, si la memoria ya implicaba una dimensión humana e introspectiva considerable, a partir de aquí podían también entrar en juego otros agentes, como el olvido o la nostalgia, que podían comportar una falseamiento del tiempo tal como fue, al deformarlo según el talante y las necesidades existenciales de cada uno. De esta manera, el primero hablaba de una negación consciente o inconsciente de algo que pasó, como ha señalado José María Pozuelo: “*También tienen un diferente comportamiento y significación los olvidos, que son a la postre hermanos siameses de la memoria, a la que el texto memorialístico ha procedido a hacer traumática cirugía, prefiriendo la vida de un hermano (lo recordado) y dejando morir al otro (lo que se lleva el Guadalete, río del olvido)*”. De hecho, este autor acababa por asociar el olvido con el

silencio, con toda su serie de matices y diferenciaciones¹⁴⁹⁷. En cambio, la nostalgia casi llegaría a ser casi la polarización de ese olvido, al insistir en un punto determinado del pasado, magnificándolo e idealizándolo. Si bien hemos visto la importancia de la relación entre pasado y presente, lo cierto es que incluso el futuro desempeñó un papel clave. Por tanto, advertimos diferentes usos que del pasado, el presente y el futuro -a través del recuerdo, del instante y de la intuición, respectivamente-, llegaron a aplicar a su propia imagen.

Mediante la combinación de todos estos recursos que podía generar la mente cuando se relacionaba con el tiempo, los simbolistas quisieron investigarlo y plasmarlo en algunas obras, yendo más allá de las limitaciones que imponía el presente, que, además, era el tiempo habitual a la hora de retratar. Al referirse al autorretrato, el filósofo Jacques Derrida se inclinó por una visión fantasmal del género, que quedaba reducido a un producto residual o ruina de lo que realmente fue -y que, en el fondo, siempre estuvo allí latente-, efectos colaterales del uso de esa memoria:

*“De même que la mémoire ne restaure pas ici un présent passé, de même la ruine du visage –et du visage dévisagé dans le dessin –ne signifie pas le vieillissement, l’usure, la décomposition anticipée ou cette morsure du temps dont un portrait souvent trahit l’appréhension. La ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact. Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui arrive ici à l’image dès le premier regard. Ruine est l’autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui reste ou revient comme un spectre dès qu’au premier regard sur soi une figuration s’éclipse”*¹⁴⁹⁸.

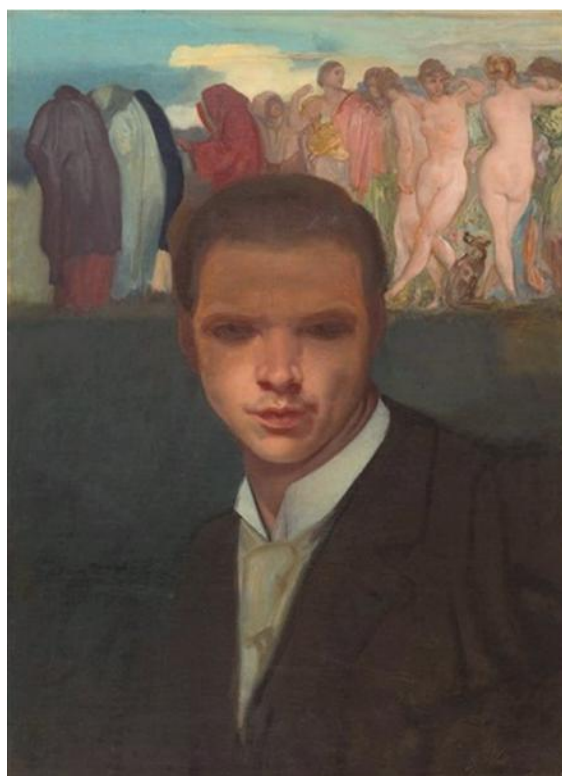
Las posibilidades que se les presentaban a estos artistas eran, pues, infinitas. En el caso de los *dandies*, por ejemplo, podríamos pensar que su tendencia por no autorretratarse tendría que ver con el olvido: no tanto de sí mismos, lo cual no encajaría con su narcisismo, sino más bien de la idea del paso del tiempo sobre su figura; negando la representación de su físico, no era posible encontrar indicios de ese declive inexorable. Otros como Malczewski no pudieron resistir a pintarse, pero tomaron la actitud habitual del Simbolismo hacia la atemporalidad, concibiendo su rostro incólume al devenir, independientemente del año en que se hubiera pintado la obra en

¹⁴⁹⁷ POZUELO, J. M^a, “La autobiografía, escritura del yo”, en *Exitbook*, n^o 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2^o semestre 2009, p. 58.

¹⁴⁹⁸ DERRIDA, J., *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, pp. 69-72.

cuestión¹⁴⁹⁹. En cambio, hubo otros que buscaron otro tipo de convenciones. Hodler, por ejemplo, quiso sugerir la armonía del hombre con el universo mediante el recurso que denominó “paralelismo”, esto es, la repetición de un mismo personaje u otro muy similar en diferentes posiciones, a modo de secuencia y muy semejante a las cronofotografías que por entonces realizaban Marey y Mubridge, consiguiendo precisamente transmitir también esa fugacidad.

Si Hodler se mostró innovador en el terreno pictórico al incorporar este motivo –aunque desgraciadamente no lo aplicara en su figura–, cuando se autorretrató Jettmar recurrió a convenciones mucho más clásicas para sugerir ese concepto de *memento mori* a partir de su persona; sin embargo, consiguió darles la vuelta y convertirlas en algo personal. Para comenzar, las figuras del fondo a la manera de una comitiva báquica, con esas tres muchachas desnudas que recordaban a las tres gracias, luminosas y jubilosas, se iban apaciguando conforme iban desfilando hacia la izquierda de la composición,



Rudolf JETTMAR, *Autorretrato*, 1896
Colección particular

presididas de hecho por tres personajes que podrían ser su reverso, las tres parcas, quienes con sus vestimentas oscuras y posiciones encorvadas, decidían sobre el destino humano y cuándo éste tocaba a su fin. Lo cierto es que el cuadro fue pintado por el artista durante sus años de formación en Roma, si bien fue retocado poco antes de morir. De ahí quizás que, pese al aspecto juvenil que lucía en el cuadro, una sombra, posible alusión a la proximidad de la muerte, sobrevolara su mirada y lo conectara finalmente con las parcas. Mediante este sutil medio, simplemente interviniendo en un

¹⁴⁹⁹ CHARAZIŃSKA, E., *op. cit.*, pp. 50-51.

momento posterior a su ejecución, la pintura se cargaba de una significación subjetiva probablemente no presente en su origen¹⁵⁰⁰.

Como Jettmar, hubo otros artistas que retocaron autorretratos suyos en un momento muy posterior, como Schjerfbeck, quien de esta manera conseguía sentirse por fin liberada de esa etapa de su vida. Así, la pintora finlandesa retomó una autorrepresentación suya diez años después de que la hubiera “finalizado”, reconociendo que *“I’m completing a picture of my young self by sticking my old mouth on it –now I’m free”*¹⁵⁰¹. Esta nueva percepción de un tiempo continuo, que fluía y volvía, fue uno de los factores que influyeron en el distanciamiento que muchos simbolistas hicieron respecto a la idea de “la obra acabada” según el mundo académico. Schjerfbeck y Jettmar no dudaron en retomar y retocar obras concebidas en el pasado y adaptarlas, como si éstas quisieran poseer igualmente vida, de la misma manera que sus creadores. Un caso paradigmático al respecto, en la escisión entre la obra plástica y su concepción que seguía viva en la mente de su autor fue la de Munch, quien lo transgredió de tal modo que, en ocasiones, se hacía difícil fechar sus obras –las iba retocando de vez en cuando-, con el agravante de que muy a menudo realizaba nuevas versiones de viejos motivos o les iba poniendo fechas que no correspondían a las de su ejecución plástica. Este aspecto “vital” de sus cuadros fue señalado así por su biógrafo Rolf Stenersen:

*“In his later period, he might add a few brush strokes to paintings that had been standing around for many years and then supply such works with very recent dates. On the other hand, paintings completed in the 1930s might be given dates going ten to fifteen years back. ‘Of course I realize that I painted that picture right now...However, I’ve had it ready in my mind for a long time –actually, it’s probably fifteen years since I first sketched it. The fact is, I haven’t had time to finish it until now. So it ought to be marked 1906-1908’.”*¹⁵⁰²

Con Munch se asistía, pues, a una destrucción de la vinculación tradicional de la obra con su plasmación, casi reduciendo su importancia –y decimos casi, porque a diferencia de lo que sucedería posteriormente con las vanguardias y el arte conceptual, al final el pintor noruego procedía a su ejecución como culminación a ese proceso- a un

¹⁵⁰⁰ HOFSTÄTTER, H. H., “Pintores simbolistas en el ámbito germánico”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 120; y JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁵⁰¹ *Cit.* en TAMS, M. C., *op. cit.*, pp. 72-73.

¹⁵⁰² *Cit.* en LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 213.

plano conceptual, siendo prácticamente una obra de arte porque nacía en la mente de un artista y no por su realización.

Otros tres destacados artistas que brillaron en la manipulación del tiempo a través de su figura fueron Schiele, Picasso y Ensor. Si bien de Ensor ya hablaremos en el capítulo posterior –pues lo vehiculó casi siempre mediante el instante futuro último, o sea, la muerte-, al explicar el tema del doble ya indicamos que Schiele se convirtió en un experto en explorar su yo desde todos los puntos de vista posible. No sólo lo enfocó mediante el motivo del *alter ego* como metáfora de diferentes estados de ánimo o para investigar distintos matices de su personalidad. Insistió igualmente en el tema de la multiplicación del rostro en una misma superficie como una plasmación de sus nociones sobre las teorías psicológicas y psicoanalíticas sobre la disolución del sujeto. Pero si en las anteriores obras lo estudiaba desde la simultaneidad, también se atrevió a autorretratarse de una manera anacrónica. En ese sentido, participó del sentimiento general de la época, muy proclive entre los simbolistas, de defensa de la infancia, como aquella edad en la que el ser humano aún resultaba puro y no estaba corrompido por las convenciones sociales. De ese modo se definía como un “*niño eterno*”, según sus propias palabras, y así lo reflejó en numerosas composiciones, siendo no obstante su dibujo *Por mi arte y por aquéllos que amo llevaré de buen grado mi sufrimiento* (1912) (Albertina, Viena), donde lo llevó a su nivel más extremo: mediante este bebé indefenso envuelto en pañales, casi a punto de llorar, Schiele se autorretrató para denunciar las injusticias de su encarcelamiento, a la vez que reivindicaba su inocencia¹⁵⁰³.

Mucho más compleja se presenta la concepción del tiempo en la figura de Picasso. Aparte de que realizó un número considerable a lo largo de su vida, en él encontramos una reflexión en distintos registros que abarcan tanto la consideración de la propia obra a lo largo del tiempo –lo que llevó a revisitarla ya en la madurez, del mismo modo que hizo con los grandes maestros del arte, equiparándose así con estos referentes- hasta el deseo de cerrar su recorrido en un círculo.

Esta relación íntima de Picasso con el tiempo lo manifestó en diferentes creaciones, pero muy especialmente a través del retrato. Por un lado, parece que generalmente trabajaba de memoria, en contra de lo habitual en este género¹⁵⁰⁴. Aparte de esto, y como ya descifró Palau i Fabre al hablar de su primera exposición importante en *Els Quatre Gats*, en aquellas efigies que presentó entonces demostró ya ser “*el*

¹⁵⁰³ Cit. en CASALS, J. (1990), *op. cit.*, pp. 107-108.

¹⁵⁰⁴ RUBIN, W., *op. cit.*, p. 14.

artista más dinámico de toda la historia del arte”¹⁵⁰⁵, pues a pesar de la permanencia que otros defendían –recordemos la atemporalidad de Watts, por ejemplo-, en su caso superó esta visión inherente al Simbolismo para actuar de adivino e inferir las posibles transformaciones en sus modelos. Esto no sólo lo aplicó en su análisis del ser humano, sino también en la propia historia del arte: por lo tanto, uno tiene la sensación de hallarse ante un artista que continuamente se reinventaba, quemando etapas a una velocidad de vértigo, mientras que otros colegas de su época se quedaban anclados en uno de esos estilos, sin saber cómo podrían (auto) superarse.

Muy pronto eso lo plasmó a través de su rostro: “*La peripecia artística de Picasso consistirá precisamente en saber captar las transformaciones constantes de su ser interior y en saber seguirlos*”¹⁵⁰⁶. Y partiendo de esta idea de Palau i Fabre, otros especialistas en el pintor, como Eduard Vallès, han insistido posteriormente en el *tempus* de su producción: “*dentro de la variante temporal podemos distinguir autorretratos evocadores, anticipatorios e incluso desiderativos, ninguno de ellos vinculado al presente del artista*”¹⁵⁰⁷. Ello nos revela a un artista que, desde una edad muy temprana, se mostró muy inquieto, lo cual se tradujo en su evolución a nivel artístico pero también en su propia figura, donde intentó luchar contra el tiempo, subvirtiéndolo, alterándolo. Esto nos lleva por tanto a encararnos con obras que se escapan cronológicamente de los años de esta tesis, pero también de una posible estética o relación con el Simbolismo, como ahora veremos.

Insatisfecho con un cerebro que iba más deprisa que el tiempo que le había tocado vivir y los medios con que plasmaba sus ideas, cuando se autorretrató de estudiante a veces se envejeció a propósito¹⁵⁰⁸, puesto que el anciano era la persona respetada, aquella que transmitía los conocimientos y fuente de sabiduría¹⁵⁰⁹; y él quería saberlo ya todo. Eso lo podemos ver en su famoso *Autorretrato con peluca* (c. 1900) (Museu Picasso, Barcelona), donde más allá de presentarse bajo un disfraz, encontramos que “*altera las coordenadas de tiempo en un doble sentido: se sitúa unos siglos atrás, a*

¹⁵⁰⁵ PALAU, J., *Picasso vivo (1881-1907). Infancia y primera juventud de un demiurgo*, Barcelona, Polígrafa, 1980, p. 185.

¹⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 185.

¹⁵⁰⁷ VALLÈS, E., “Autorretrato y autorrepresentación”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 32.

¹⁵⁰⁸ Según testimonios de gente que lo conocieron de pequeño, parece que ya entonces se mostraba impaciente en ser un adulto. RICHARDSON, J., *Picasso. Una biografía*, vol. I: “1881-1906”, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 28.

¹⁵⁰⁹ SALA, T.-M.-ROIGÉ, X., “Álbum. Imatges de la família en l’art. Anotacions introductòries per a una exposició”, en SALA, T.-M.-ROIGÉ, X. (dirs.), *Álbum. Imatges de la família en l’art*, Girona, Museu d’art de Girona, 2004, pp. 18-19.

la vez que se representa con una edad más avanzada”¹⁵¹⁰. Por el contrario, en 1945 realizó un autorretrato “evocativo”, como lo calificara poéticamente Vallès¹⁵¹¹, en el que precisamente no se mostraba tal cual era entonces, sino como debiera de ser en sus años de formación en la Llotja, a finales del siglo XIX, en un deseo de recuperar el vigor de la juventud, esto es: justo cuando realizó el óleo anterior. El círculo se podía cerrar con otro grabado, medio habitual de sus últimos años cuando quiso verse de una forma in/retrospectiva, concretamente el conocido como *Recuerdos: circo, con el Gegant*, y *autorretrato como bebé-anciano* (1968) (Museu Picasso, Barcelona), cuyo título es bastante evidente y donde se caracterizó como una criatura grotesca que unía el origen y final de su existencia.

X. 2. 1. b Modelos e influencias

X. 2. 1. b. a El arte del pasado

Los artistas de la época simbolista tuvieron una serie de referentes históricos a los que acudir. Sin lugar a dudas, Rembrandt es el del mayor interés, gracias a su ingente cantidad de autorretratos que, a día de hoy, nos permiten reconstruir todo un proceso de introspección psicológica e intentar trazar de nuevo lo que fue o pudo ser, sus ambiciones en el futuro cuando era joven y, ya al final de su vida, lanzar esa mirada atrás a todo lo ya hecho y lo no conseguido. Pero antes es necesario fijarse en otros precedentes en un plano artístico más general y que nos permitan trazar una evolución.

X. 2. 1. b. a. a Una iconografía efímera

Tradicionalmente, el tema del tiempo y de las edades de la vida se ha solido representar de diversas maneras. Ya desde finales de la edad media, adoptó la forma de la rueda de la vida o del tiempo –más tarde asimilándose con la rueda de la fortuna-, si bien fueron surgiendo alternativas o variaciones, como la forma en pirámide o escalera ascendente, donde en cada nivel o escalón se representaban esos diferentes estadios. En ocasiones, cada una de estas etapas, para reforzar el simbolismo, se hacía acompañar de un animal o elemento vegetal¹⁵¹².

¹⁵¹⁰ VALLÈS, E. (2013c), *op. cit.*, p. 50.

¹⁵¹¹ VALLÈS, E., “Barcelona, fábrica de autorretratos”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 36.

¹⁵¹² *Vid.* VIVES-FERRÁNDIZ, L., *op. cit.*, de donde hemos extraído esta información y donde se relaciona con las tendencias más actuales del arte contemporáneo.

Si bien éstas fueron las representaciones más alegóricas, con el advenimiento del humanismo en la época moderna vemos que en el resto de los temas artísticos –entre ellos, el (auto) retrato-, también fueron apareciendo dichas preocupaciones. Durante el Manierismo, Tiziano mostró a menudo interés por el tema del paso del tiempo y lo plasmó en algunas de sus composiciones, como en la ya comentada *Alegoría de la Prudencia*, pero también en algunos de sus retratos.

El uso de una iconografía específica fue la herramienta habitual del pintor a la hora de potenciar el mensaje que quería transmitir. De esta manera, se habla de que otro pintor manierista, Lorenzo Lotto, era “*estimado por el patético sentimiento de la fugacidad del tiempo que proyecta sobre sus retratos por medio de símbolos enigmáticos*”¹⁵¹³. Lo más corriente era la presencia de cráneos, esqueletos, relojes, péndulos, espejos o velas, entre otros muchos elementos, que poblaban con bastante asiduidad las naturalezas muertas de la época barroca (asimismo, muy en consonancia con el pensamiento de este período), pero presentes igualmente en el retrato. No obstante, la gran mayoría de ellos, como veremos en el último capítulo de esta tesis, acababan recurriendo a la metonimia y reduciendo el paso del tiempo sólo a su final, a lo más evidente en ese decurso, esto es: a la muerte; de ahí, pues, que nos centraremos en ellos luego.

Los artistas posteriores se nutrieron de ese legado clásico, que constituyó la base sobre la que realizaron sus reflexiones metafísicas sobre la brevedad de la vida. Los artistas de la época simbolista se valieron de ello, pero también de alguna aportación más, como el moderno tema de la ruina procedente del mundo romántico. Evidentemente, esto lo adaptaron de acuerdo a la personalidad de cada uno de ellos, potenciando su manipulación. Fruto de estas revisiones fueron obras contemporáneas donde se reflexionaba sobre ese paso del tiempo, como la *Sinfonía en blanco nº 2*, *La muchacha de blanco* de Whistler. En ella, la imagen de la joven reflejada en el espejo se presentaba envejecida, tal vez en relación al poema “Before the mirror” de Algernon Charles Swinburne con el que se expuso en la época (aparecía en el marco original), donde la muchacha realizaba una reflexión sobre el pasado al contemplarse en el espejo¹⁵¹⁴. Entre las muchas interpretaciones que este cuadro originó –por sus conexiones con las *problem paintings*-, una de las que más éxito tuvo fue la que lo ligaba con el paso del tiempo, lo que provocó que algunos seguidores de Whistler

¹⁵¹³ DELGADO, Á.-LAFUENTE, E., *op. cit.*, p. 14.

¹⁵¹⁴ WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *op. cit.*, pp. 39, 116-117.

explicitaran ese mensaje, consiguiendo obras mucho más macabras. Podemos pensar en el cuadro *Metamorfosis* (década de 1890) (Paradero desconocido) de Laurenti, donde el reflejo en el espejo devolvía directamente su cadáver. Posteriormente, el mismo Laurenti lo retomó en *Cabeza femenina con vaso de flores* (1915) (Collezione Galleria Nuova Arcadia, Padua), donde suavizó la *vanitas* anterior, acercándola sin embargo a su modelo original whistleriano.

X. 2. 1. b. a. b La lección de Rembrandt¹⁵¹⁵

A la hora de abordar el paso del tiempo desde la memoria y a través de los autorretratos, los pintores podían hacerlo mediante dos líneas de trabajo que se podían complementar, una de tipo estético y otra más autobiográfica. Si bien esta última obedecía a las propias experiencias y recuerdos personales, convertidos en el principal asunto a tratar; la primera se basaba en la manera en que los artistas habían decidido representarse a lo largo de la historia. De la suma de ambas nacía la pintura, por ejemplo, de Miquel Viladrich, quien tenía la siguiente concepción:

“El arte nace del incontrastable impulso de plasmar lo que se recuerda con emoción perdurable, lo que se vive y se ama y el hombre desea que glosen sus semejantes. Nace también de lo que se intuye como seguro manantial de vida, más sano, emocionado e intenso. La obra del genio descansa en lo luminoso que le precedió y se hace radiante en la penetración de lo universal”¹⁵¹⁶

Por lo tanto, su arte se nutría de experiencias personales, tanto vitales como artísticas, de manera que para plasmar sus recuerdos no sólo partió de su vida sino también de la enseñanza de los clásicos. Por este motivo ya en su época la crítica se fijó en el carácter atemporal a la par que primitivo de su universo: sólo volviendo al pasado uno podía alcanzar la eternidad.

Si nos limitamos ahora a la forma en que los artistas anteriores al Simbolismo se habían visto, tenemos que retroceder a los inicios de la época moderna. A partir del Renacimiento, el pensamiento humanista favoreció a que los artistas fueran ganando estima en sí mismos y en su oficio y, en consecuencia, el tema de la autorrepresentación fuera ganando terreno. Sin embargo, todavía no era frecuente encontrar pintores que se

¹⁵¹⁵ Para este apartado, hemos tenido en cuenta sobre todo CLARK, K., *Introducción a Rembrandt*, Madrid, Nerea, 1989 (1978); ROSENBERG, J., *Rembrandt. Vida y obra*, Madrid, Alianza, 1987 (1967); y CHAPMAN, H. P., *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in the Seventeenth-Century Identity*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1990.

¹⁵¹⁶ Cit. en TUDELILLA, C. (2007a), *op. cit.*, pp. 71-73.

plasmasen de forma continuada. Quizás Durero fuera una de las pocas excepciones, como se ha solido señalar¹⁵¹⁷.

Hubo que esperar hasta el Barroco para comenzar a toparnos con algunos que sí lo hicieron; y entre ellos, sin duda y como siempre se ha reconocido, el más relevante fue Rembrandt¹⁵¹⁸, quien nos ofreció el primer ejemplo de autorrepresentación continuada explorada en todas sus posibilidades, incluyendo también las ligadas con el devenir. Él fue el primer artista que hizo del autorretrato un medio importante de la expresión artística, y el primero en que, al hacerlo de forma constante en diferentes momentos vitales, nos permite contemplarlo como las páginas de un diario. De hecho, se ha señalado que “*there are a very few great sequences of self-portraits that really are autobiographies in paint. Rembrandt is the supreme example*”¹⁵¹⁹. Así mismo, todos los especialistas corroboran que si algo lo singularizó en su época es que siempre fue muy independiente¹⁵²⁰. A diferencia de los pintores anteriores, que se habían retratado inmunes a los estragos del tiempo, Rembrandt sí lo hizo, porque vio además del artista a la persona que había tras ese pincel; y al acercarse, se mostró sincero y directo, nada autocomplaciente¹⁵²¹.

Si trazamos una evolución en el conjunto de sus autorretratos, advertimos que se inician con la clásica etapa de aprendizaje y sobre todo, de autodescubrimiento. Rembrandt quería aprehender todo su ser, y consciente de ello fue multiplicando repetidamente su faz, sometiéndola bajo variopintos estados anímicos, como si estuviera interpretando los diferentes papeles de un actor (por este mismo motivo hay que entender que apareciera disfrazado en buen número de ellos, a veces bajo la piel de diversos personajes históricos o bíblicos como *alter egos*). En consecuencia, las expresiones que exhibía resultaban variadas (tenemos que recordar aquí la *teoria degli affetti*, tan típica entonces). De manera correlativa a sus primeros triunfos profesionales y vitales¹⁵²², Rembrandt se fue mostrando cada vez más seguro y orgulloso, presumiendo de su nueva condición.

¹⁵¹⁷ BRUNON, B., *op. cit.*, 1993, p. 10.

¹⁵¹⁸ “*There are a very few great sequences of self-portraits that really are autobiographies in paint. Rembrandt is the supreme example*”. *Cit.* en PIPER, D. (1980), *op. cit.*, p. 14.

¹⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵²⁰ CHAPMAN, H. P., *op. cit.*, pp. 131-132, 136.

¹⁵²¹ Tal como explica AZARA, P. (1997), *op. cit.*, p. 17.

¹⁵²² Algunos autores, como K. CLARK, han sostenido que no se tiene que interrelacionar los autorretratos con los hechos de su vida..., pero una gran parte de ellos contradicen esto. No obstante, su ensayo ofrece una buena interpretación de esta parte de la obra del maestro holandés. *Vid.* CLARK, K., *op. cit.*, p. 21.

Conforme fue pasando el tiempo, el maestro holandés fue comprendiendo la imposibilidad de captar en una sola imagen todo su ser, y fue descomponiéndolo en diversos cuadros, paralelamente a los primeros sinsabores que comenzaba a padecer. En este fraccionamiento vemos una premonición de cómo se entendería el individuo en la era moderna, como ser inabarcable e insondable, que sería justo una de las preocupaciones finiseculares.

En las obras de su última época, de tonos más sombríos, de acuerdo con la avanzada edad de su autor así como a los sufrimientos padecidos, a veces Rembrandt se valió de composiciones de otros pintores coetáneos como Rubens, pero sobre todo de suyas que había hecho años antes, para reformularlas según experiencias ya vividas. Los primeros y los últimos autorretratos parecían cerrar así el ciclo de su vida, ante la inminencia de la muerte: en la mirada hacia el pasado se le sumaba, pues, la del presente -los rasgos de senilidad-, pero también la del futuro. El trasfondo de la muerte iba apuntando con insistencia, conforme la rueda comenzaba a girar cada vez más lentamente.

Debido a toda esta madura reflexión sobre el tiempo y la vida (tan cercanas incluso a día de hoy a nuestra sensibilidad), no es de extrañar que su influencia resultara tan relevante entre todo aquel artista que decidiera autorretratarse. Adentrándonos en el período que estudiamos, podemos recordar a pintores como van Gogh, Hodler o, sobre todo, Corinth, quienes en más de una ocasión reconocieron su inspiración y deuda respecto al gran maestro holandés. En el caso de este último, sabemos que lo consideraba, junto con Velázquez y Frans Hals, los tres grandes “gigantes” de la pintura¹⁵²³. Por lo tanto, cuando tuvo que caracterizarse como otro personaje se disfrazó basándose en sus composiciones, como cuando se autorretrató con su mujer según el modelo rembrandtiano; con todo, sobre todo se acordó de él cuando la muerte comenzó a planear sobre su vida.

Ya en la Cataluña modernista, sin lugar a dudas fue Francesc Gimeno quien siguió más de cerca el ejemplo de Rembrandt, como se ha acostumbrado a señalar¹⁵²⁴. En los últimos quince años de su vida tuvo la persistencia de pintarse una y otra vez. El pintor consideraba que estos autorretratos le ayudaban a conocerse mucho mejor, en una

¹⁵²³ WYSS, B., *op. cit.*, p. 308.

¹⁵²⁴ En más de un ocasión, se ha efectuado dicha comparación. Vid. CARBONELL, J., “Els autoretrats”, en CARBONELL, J.-MENDOZA, C., *Francesc Gimeno. Un artista maleït*, Barcelona, MNAC, 2006, pp. 42, 190-192.

“*autoexploración*”¹⁵²⁵ nada halagadora. Por este motivo se mostró sin censuras ni pudor, ya que en principio eran obras pintadas para sí mismo (y de las que expuso casi ninguna en vida), hechas con una técnica expresionista que le servía para plasmar la tensión entre una realidad y vida miserables *versus* un proceso de interiorización mística¹⁵²⁶. De hecho, llegó a decir que “*la pintura, més que invent és inventari*”¹⁵²⁷, probablemente en relación con la idea de que una persona estaba hecha de recuerdos y experiencias, lo que en su caso se materializó mediante estos autorretratos.

Así pues, después del maestro barroco se puede observar que los artistas fueron perdiendo el miedo a verse a sí mismos y se fue haciendo más corriente pintarse de una manera más introspectiva. En este sentido, uno de los dignos sucesores en el cultivo prolongado del autorretrato a lo largo de su vida, de una manera directa y sincera, lo encontramos en la España del siglo XVIII: efectivamente, hablamos de Goya¹⁵²⁸, quien junto con Rembrandt llegó a ser un referente ineludible en relación al tema de la autoimagen. Efectivamente, la importancia dada al individuo desde el Romanticismo hizo que a partir del siglo XIX el artista se prestara más atención. Citando estos autores del pasado, se buscaba una vía de legitimación, de prestigiar la carrera propia, a la par que les servía para conocerse mejor como seres humanos.

X. 2. 1. b. b El tiempo en la literatura

Además de las aportaciones de Rembrandt y la pintura del pasado, los artistas tuvieron en cuenta igualmente otras manifestaciones estéticas de su época, tanto por ciertos puntos en común (la literatura) como por su novedad y su misma naturaleza temporal (la fotografía). En el replanteamiento llevado a cabo por entonces y en el deseo de superar las viejas barreras que estancaban en compartimentos cada una de las artes, vemos que durante el Simbolismo se produjo una interacción entre ellas. En esta ocasión, su búsqueda de plasmar una narratividad que había solido estar ausente en el género del retrato, así como de mostrar el paso del tiempo de una manera novedosa hizo que muchos tuvieran en cuenta también la literatura y la fotografía, consideradas expresiones estéticas ligadas con lo temporal, mientras que la pintura, junto con la

¹⁵²⁵ QUÍLEZ, F., *op. cit.*, p. 42. *Vid.* p. 381 de esta tesis.

¹⁵²⁶ J. CARBONELL dice que “*el pintor esdevingué una mena de místic heterodox*”. *Vid.* CARBONELL, J. (2006), *op. cit.*, p. 190.

¹⁵²⁷ CARBONELL, J., “La modernitat d’un marginal: Francesc Gimeno”, en FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, vol. III: “Pintura i dibuix”, Barcelona, L’Isard, 2003, pp. 59-66.

¹⁵²⁸ Sabemos que Goya afirmaba que “*Rembrandt, Velázquez y la naturaleza son mis tres únicos maestros*”.

escultura o la arquitectura, lo eran más del espacio. De esta forma, se producía un trasvase de recursos que acabaron plasmándose en sus obras.

Tradicionalmente, la literatura y la pintura (en especial, los retratos) habían mantenido una relación estrecha que, a lo largo del siglo XIX, se intensificó aún más. Al estar centradas en el ser humano, el componente vital había motivado que desde siempre se hubiera valorado el referente escrito de las biografías que, sumado al interés decimonónico hacia el individuo, se enriqueció con la proliferación de los diarios íntimos.

El género de la biografía siempre había seguido una estructura muy marcada, en general de manera cronológica, de modo que se podía ir desvelando la evolución vital y personal de alguien, desde el nacimiento hasta la muerte. El paralelismo con una posible serie de autorretratos pictóricos (siempre que éstos existieran) era evidente, y esto a pesar de algunas diferencias por la propia esencia de cada una de las disciplinas. Así, correlativamente a las primeras imágenes pintadas, su equivalente en literatura sería la *bildungsroman* o novela de formación¹⁵²⁹.

Estrechando estos lazos, un punto mucho más interesante lo constituían las autobiografías, memorias, declaraciones personales o diarios escritos por los mismos artistas, donde eran igualmente autores pero mediante la pluma y no mediante sus pinceles. De esta manera, se convertían en los responsables finales de la visión legada, permitiendo una lectura mucho más cerrada, íntima y personal de su obra, al haber sido ejecutada por ellos mismos: así, se conseguía una imagen más directa y pura, sin la contaminación provocada por la intervención de segundas o terceras personas (cuyo punto de vista inevitablemente habría aparecido y nunca habría coincidido plenamente con el artífice de aquellos autorretratos). Aunque no parece haber sido muy habitual que los artistas escribieran sobre sus pensamientos y experiencias –en el Simbolismo, y como ya mencionamos en un capítulo anterior, fue algo más usual-, sí que ha sido más corriente entre los historiadores del arte el acudir a estas fuentes primarias para contrastar o corroborar la poética de estos pintores. De esta forma era posible reseguir la huella del tiempo en su obra y observar los cambios operados en su transcurso¹⁵³⁰.

¹⁵²⁹ POZUELO, J. M^a, *op. cit.*, p. 56: en este y otros artículos del número de esta revista se analiza el género literario y el artístico que versa sobre el yo, buscando correlaciones entre ambas disciplinas.

¹⁵³⁰ Podemos recordar, por ejemplo, los manuscritos personales y las comunicaciones que Néstor realizó en vida a la prensa. El especialista en el pintor, P. ALMEIDA, da fe del uso que ha realizado de estas fuentes primarias para sustentar hipótesis, o destruir viejas teorías. *Vid.* ALMEIDA, P. (1987), *op. cit.*, pp. 126, 134, 139.

Pero también entraban en juego otros factores. Quizás con la excepción de los diarios, que (casi) siempre se escribían desde el presente, las autobiografías o las memorias solían concebirse en la distancia y en base a recuerdos, lo que significaba cierta alteración del concepto del tiempo, no sólo en cuanto a una transcripción lineal o cronológica, sino desde el instante en que podían destacarse unos momentos por encima de otros, se podía ocultar información, o incluso deformarla, tal y como ya vimos anteriormente en otro apartado.

Aparte del vínculo estrecho que la vida (del artista) unía al (auto) retrato pictórico y a la (auto) biografía literaria, también tenemos que recordar que desde otros géneros literarios se quiso lanzar su propia reflexión sobre la nueva percepción del tiempo, o si no, reflejar desde su terreno de la subjetividad y/o de la ficción las teorías que se estaban formulando por entonces. La literatura de finales del siglo XIX y principios del XX mostró interés hacia los mecanismos del tiempo y de la memoria, de manera que se llevaron a cabo toda una serie de experimentaciones formales, convertidas en su seña. “Percepción”, “realidad” y “experiencia” eran términos habituales que se podían hacer eco por tanto de sus experiencias personales como de las reflexiones que hemos ido mencionando, lo que condicionó una serie de manipulaciones en el tratamiento narrativo.

En el Simbolismo la opción más frecuente, y de acuerdo con lo ya explicado, era inclinarse por la atemporalidad. Esto es perceptible en diversas novelas de la época. Así, esa falta casi de discurrir se volvía malsana en *Brujas la muerta* de Rodenbach, donde las aguas estancadas de los canales se convertían en una metáfora de su protagonista, anclado en un pasado que no le dejaba avanzar. Una vez más, *A contrapelo* de Huysmans también reflejaba esa concepción, en este caso por su protagonista Des Esseintes, quien como una especie de demiurgo deseaba controlarlo todo, incluido el tiempo, en su palacio hecho de arte y recuerdos, evocados de manera fragmentaria y donde se mezclaban artificiosamente con sus sensaciones: por lo tanto, habría que diferenciar entre recuerdos narrativos y recuerdos sensitivos –lo que implicaba el uso de la sinestesia-, así como el tiempo encerrado en su burbuja y el tiempo que acontecía más allá de las cuatro paredes de su autoclausura. De hecho, en un principio el objetivo de Huysmans fue realizar una novela que fuera a la contra de las que se escribían en su época, esto es, en que “no pasara nada”, no hubiera asunto y, por tanto, carente de narratividad, de tiempo. En el fondo, toda la acción descrita era el fruto de una mente, como él mismo reconoció en el prólogo que escribió para su obra veinte años después:

“Lo que a mí me preocupaba especialmente en aquellos años, era suprimir la intriga tradicional, incluso la pasión, la mujer, y concentrar el pincel de luz sobre un único personaje, realizar a toda costa algo nuevo”¹⁵³¹.

Frente a estos posicionamientos más estáticos o abstraídos, encontramos otros en que la relación con el tiempo resultaba mucho más dinámica. En este sentido, Wilde lo demostró vinculándolo a la *femme fatale* y los ciclos lunares en su *Salomé*; aunque su mejor muestra, y en relación al tema de esta tesis, lo consiguió en *El retrato de Dorian Gray*, pues el tema central de esta novela giraba precisamente en torno a “un rostro eternamente joven que nunca muestra lo que ha hecho en el pasado, siendo un rostro impasible”¹⁵³². En este caso, el tiempo se asociaba con términos tan finiseculares como la muerte, la juventud, la decadencia, la belleza y el arte, a través de la naturaleza inmortal y estática del retrato, el cual, a través del elemento fantástico de la literatura, se le dotaba de vida: por tanto, pasaba a estar sujeto al paso del tiempo, con la consecuencia de crear la paradoja, un retrato precedero.

La culminación de todas estas investigaciones se produjo con una convención narrativa radical y nueva, conocida como corriente o flujo de la consciencia (“*stream of consciousness*”), término acuñado por el filósofo y psicólogo William James en su ensayo *Principios de la psicología* (1890):

“Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as ‘chain’ or ‘train’ do not describe it fitly as it presents itself in the first instant. It is nothing jointed: it flows. A ‘river’ or a ‘stream’ are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life”¹⁵³³.

En la crítica literaria, este “flujo de la consciencia” se convirtió en una manera narrativa de retratar el tiempo y las acciones de un individuo desde su propia percepción y memoria, ya fuera mediante un monólogo interior o mediante otras convenciones. Generalmente, se caracterizaba por saltos asociativos en el pensamiento y la falta de puntuación. Autores como Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*, 1913-1927), Henry James (*Ulises*, 1922) o Virginia Woolf (*La señorita Dalloway*, 1925; *Las olas*, 1931), pero también en España con Miguel de Unamuno, quien acuñó el neologismo

¹⁵³¹ HUYSMANS, J.-K. (2000), *op. cit.*, p. 113.

¹⁵³² Cit. en VILLENA, L. A. de, *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandismo*, Madrid, Valdemar, 2003, p. 26.

¹⁵³³ Cit. en SOTERIOU, M., “Content and the stream of consciousness”, en *Philosophical Perspectives*, vol. XXI: “Philosophy of Mind”, 2007, p. 543.

“nivola” para referirse a sus novelas más introspectivas como *Niebla* (1914), por nombrar sólo unos cuantos ejemplos, llevaron dichas prácticas a niveles nunca vistos, con pretensiones de cariz filosófico. En 1918, la escritora May Sinclair fue la primera en emplear dicho término desde la teoría literaria. De cualquier modo, se ha considerado a Huysmans y a su novela *A contrapelo* como uno de los precedentes más importantes en la aparición de esta convención.

En resumen, podemos señalar que su influencia en la pintura se manifestó de distintas formas y puntos de vista. Por un lado, hemos visto la relación intrínseca con géneros clásicos como la autobiografía o los diarios, al compartir temas comunes como la vida humana. Pero por otro percibimos su influencia a través de recursos propiamente literarios, especialmente aquellos prestados de la novelística, concernientes al trabajo de la narratividad, ausente tradicionalmente en este arte del espacio. Así, para introducir este dinamismo, y en relación al autorretrato, los artistas lo aplicaron de diferentes modos, aunque bajo el concepto de serie -diversos autorretratos, ciclos de cuadros, la estructura en tríptico, etc., como veremos más adelante- que permitieran marcar ese devenir buscado. Finalmente, algunas de las alteraciones y nuevas nociones temporales que la literatura de la época aplicó en su terreno acabaron migrando y fueron traducidas de una manera pictórica, como la simultaneidad de diferentes momentos, la mezcla de recuerdos sin ningún de tipo de orden cronológico, la presencia de elementos imaginarios o fantásticos...

X. 2. 1. b. c La naturaleza temporal de la fotografía

Si bien ya le dedicamos un capítulo en exclusiva al nuevo invento, aquí nos centraremos justo en cómo los artistas sacaron provecho de esta característica que le era tan propia. La fotografía fue otra área que llamó la atención de muchos pintores al respecto. Si la literatura representaba la compañera de toda la vida, la fotografía era la nueva amiga, llegando a ser uno de los útiles más corrientes en el trabajo del pintor, del mismo modo que lo era ya el tradicional espejo

La fotografía se convirtió, pues, en una vía clave para el conocimiento. Se podía recurrir a ella cuando uno quisiera, tantas veces como se quisiera, siendo uno consciente de que aquella imagen había quedado fijada para siempre en un soporte, exhibiendo una

autonomía respecto al tiempo y al espacio. Como dijo el médico y poeta norteamericano Oliver Wendell Holmes, era un “*mirror with a memory*”¹⁵³⁴.

Así mismo, su poder descriptivo permitía capturar de forma perdurable y más definida aquellos detalles que, a primera vista, podían haber pasado desapercibidos al ojo humano. En este mismo sentido, aportó nuevos encuadres y todo un repertorio gestual y de expresiones, lo que proporcionó una visión diferente de uno mismo, permitiendo descubrir por tanto al otro yo que había en cada uno de nosotros. La capacidad de detener el tiempo, congelar la imagen y apresar ese instante inconsciente que hubiera podido pasar inadvertido condicionó una reflexión sobre la naturaleza humana sin precedentes. Efectivamente, casi desde el momento de su nacimiento, las características de la fotografía fueron objeto de reflexión, ya que introdujo una serie de cambios importantes respecto a la percepción. Percepción sobre nuestro cuerpo, sobre nosotros mismos, finalmente sobre el tiempo que, al fin y al cabo, era quien actuaba sobre nosotros.

Ha sido frecuente el pensamiento que se ha hecho sobre su instantaneidad, incluso por parte de pensadores posteriores como Roland Barthes quien, en su *Camera lucida*, ya expresó que representaba una interrupción en el tiempo¹⁵³⁵. Por su parte, John Berger es uno de los autores que más han insistido en su naturaleza temporal, al remarcar que capta un momento concreto, más que algo o un tema en concreto: “*las fotografías testimonian una elección humana en una situación determinada*”; “*el verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo*”; “*el lenguaje en el que opera la fotografía es el lenguaje de los acontecimientos. Todas sus referencias son externas a sí misma. De ahí el continuo*”¹⁵³⁶.

En este sentido, su instantaneidad y reproductibilidad ayudaron a la consolidación de esa nueva percepción sobre nosotros y nuestra relación con el tiempo. No sólo la fotografía permitía obtener detalles o puntos de vista inéditos sobre nuestro cuerpo, sino que también ofrecía la posibilidad de tener una imagen al momento, simultánea y serializada, dando lugar a una nueva dimensión psicológica en relación al conocimiento múltiple y fragmentado del yo. Se podían conocer así diferentes aspectos o personalidades de uno en un mismo momento, pero también a lo largo del tiempo.

¹⁵³⁴ Cit. en HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 13.

¹⁵³⁵ CANALS, M., *op. cit.*, p. 6.

¹⁵³⁶ BERGER, J., *op. cit.*, pp. 9, 12 y 13, respectivamente.

Ya en la misma época se fue consciente de estas nuevas posibilidades que ofrecía la esencia fotográfica, y se puso en práctica. En relación a su posibilidad diacrónica, que podía dar lugar a una pluralidad icónica, podemos recordar el caso de la condesa de Castiglione y su decisión de recrear los mejores momentos de su biografía. Este monumento a su propia memoria hubiera llegado a su culminación si el proyecto de presentar una selección de 500 imágenes de cuatro décadas de su vida, bajo el título de *La mujer más bella del siglo*, se hubiera presentado en la *Exposición Universal* de París de 1900; pero el proyecto quedó truncado por la muerte de la condesa un año antes¹⁵³⁷. En cambio, sobre sus posibilidades sincrónicas podemos recordar la fotografía de múltiple exposición –que ejerció un gran poder de fascinación entre los artistas, como ya vimos–, pero también las cronofotografías de Edward Muybridge y Etienne-Jules Marey, quienes pretendieron explorar y explotar la capacidad de la fotografía de registrar el instante y desmenuzarlo. De este modo, intentaron capturar el movimiento a través de la fotografía, hasta tal punto de identificar tiempo y movimiento en el mismo vocablo que idearon.

Todo ello sirvió a autores como Berger para reflexionar sobre el retrato fotográfico y explicar que a partir de su aparición, el ser humano ya no podía concebir la idea de la permanencia, la identificación de una única imagen para representar la vida y la personalidad de una persona, ya que el nuevo invento facilitó el entendimiento de nuestra mutabilidad. Así, por ejemplo, parece que después de contemplar toda una serie de fotografías sobre su persona, Wagner exclamó: “*My facial expression is too changeable*”...¹⁵³⁸

A partir de su aparición, fue posible que una misma persona pudiera tener más imágenes de sí misma en diferentes etapas de su vida, lo que aumentó la autoconsciencia del deterioro físico. Al respecto, Susan Sontag ha dicho que si se dispusieran en conjunto todas estas fotografías, podrían verse como una especie de nuevo *memento mori*¹⁵³⁹. El resultado de todo ello fue que se podía establecer una relación nueva sobre el devenir, que posibilitaba relativizar igualmente ciertos aspectos de la memoria. El registro fotográfico se deslizaba, pues, entre lo efímero y lo eterno, en una especie de movimiento continuo de la perpetuidad.

¹⁵³⁷ SEGADE, M., *op. cit.*, pp. 279-286.

¹⁵³⁸ Cit. en METKEN, G., “Behind the Mirror. Notes from the Portrait in the Twentieth Century”, en *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d’Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, p. 34.

¹⁵³⁹ ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 403.

Estos cambios de percepción sobre la subjetividad fueron, por lo tanto, asimilados por la pintura. Frente al carácter estático y condensado que había ofrecido tradicionalmente un retrato pintado, tras la aparición de la cámara ya no se podía aceptar que se pudiera establecer adecuadamente la identidad de un hombre desde un solo punto de vista en un solo lugar y en un solo instante¹⁵⁴⁰. De esta manera, muchos artistas crearon en torno a su figura una auténtica burbuja, una ficción o microrrelato que les permitiera aislarse del mundanal ruido bajo el signo del yo, en una sucesión sin fin de autorretratos, que si bien ya había tenido lugar puntualmente en el siglo XIX¹⁵⁴¹, ahora eclosionaba.

Esta percepción del mundo inédita por parte de la cámara fue aprovechada por los artistas, no sólo a nivel de transcripción de detalles, sino también mediante una nueva concepción del espacio, del tiempo y de la psicología, a menudo interrelacionados en el ser humano y, en concreto, en la figura del artista. En su deseo de controlar el espacio y detener el tiempo, la fotografía podía ser utilizada como filtro de la memoria, eliminando todo lo accesorio¹⁵⁴². De esta manera, sus creaciones reflejaron una particular interpretación y plasmación del nuevo medio, hasta el punto de transformar la fotografía en un laboratorio de ideas. Así es como lo entendieron gran parte de los artistas ligados con el Simbolismo. Entendida como realidad objetiva que les provocaba rechazo, a finales del siglo XIX este medio había llegado a ser un elemento corriente y asimilado en la cultura visual por parte de estos creadores. Sin embargo, la naturaleza fotográfica podía ser alterada hacia los terrenos de la subjetividad, de manera que esta manipulación llegó a ser un método habitual de trabajo por parte de los simbolistas, que la transformaron como una prolongación más de su personal visión del mundo y de sí mismos.

X. 2. 1. c El rastro del tiempo en el estilo y la técnica

La presencia de estos referentes que acabamos de ver condicionó la manera en que los artistas del Simbolismo se acercaron al autorretrato (y, por tanto, a su propia figura): eran de su época y, en consecuencia, no podían acometer efigies copiando

¹⁵⁴⁰ BERGER, J., *op. cit.*, pp. 19-32.

¹⁵⁴¹ A raíz de la aparición de la fotografía, se habla de que ya en el siglo XIX, en algunas ocasiones, el autorretrato optó por la vía de la subjetivización, de ahondar más en el carácter que en el parecido, mediante una narrativa autobiográfica que podía cubrir varios años en la vida del artista y bajo roles diferentes. Se citan los ejemplos de Patrick Allan-Fraser, John Phillip, Augustus Egg o Courbet. BROOKE, X., *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁵⁴² HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, pp. 100-101.

simplemente las soluciones de Rembrandt y de los grandes maestros, sino que intentaron encontrar un camino propio para manifestar sus palpitations personales en relación a la época que les había tocado vivir. Por ello se fijaron igualmente en cómo esta nueva percepción del tiempo fue asimilada paralelamente por la literatura y fotografía. De ahí que se acrecentara el interés por representar el cuerpo en movimiento, pero también los movimientos del cuerpo entendidos como cambios, como estragos que el tiempo ocasionaba en nuestra figura.

Todas estas transformaciones provocaron que los pintores simbolistas se vieran en la necesidad de reformular la técnica tradicional e ir más allá del estilo propiamente académico, para intentar plasmar ese tiempo en sus creaciones. Si bien en ocasiones las soluciones podían recordar a las de los impresionistas –quienes también se acercaron al sueño de pintar el tiempo-, sus lecturas diferían completamente en intencionalidad. De cualquier forma, aparte de estos recursos aparentemente similares, llegaron a generar otros propios. En general estas tentativas se pueden estudiar bajo tres áreas: iconografía, técnica o composición, no siempre ni necesariamente por separado. Aún así, hay que remarcar de nuevo un hecho distintivo del Simbolismo, y es que cada artista intentó encontrar una poética completamente personal y no intercambiable, según su talante.

En cuanto a los elementos compositivos, ya hemos visto antes cómo la literatura y la fotografía acabaron por influir especialmente para materializar la cuantificación del tiempo y la transcripción de su movimiento: esto se podía conseguir mediante la multiplicación del número de cuadros o subdividiéndolos, introduciendo de este modo dinamismo en crear escenas de forma precinematográfica. Otra manera se podía hacer a través de la repetición de un mismo sujeto con un encuadre idéntico o similar pero en situaciones diferentes, convención también empleada por los impresionistas, si recordamos el paradigmático ejemplo de Claude Monet y su serie sobre la catedral de Ruán en la década de 1890; recurso que, a su vez, podría recordar a las cronofotografías de Marey (fotografías sucesivas puestas en hilera, precedente del zootropo). Lo cierto es que aquí podríamos situar a casi todos aquellos artistas que decidieron captarse de manera repetida a lo largo de su vida, sin variar mucho el encuadre, focalizándose en su busto y sin un fondo que distrajera.

Respecto a la técnica, observamos que muchos pintores ligados al Simbolismo fueron maestros en el uso de una pincelada que parecía deudora del Impresionismo, dada su agilidad y ligereza. Sin embargo, y más allá de una referencia vaga a cierta

temporalidad, la intención resultaba más bien diferente¹⁵⁴³. Quizás el caso más paradigmático sea el del francés Carrière, donde su estilo vaporoso parecía referirse a la descomposición del tiempo, mediante la evanescencia de unas líneas etéreas y la desaparición de los colores, similares a una erosión inmediata y prominente. De este modo, se pintaba una imagen de temporalidad subjetiva según la consciencia del pintor, en la que el modelo quedaba reducido a su estructura en relación con el ambiente que le rodeaba, llegando a la interpenetración; por todo ello se ha vinculado su *modus operandi* con las teorías de Bergson¹⁵⁴⁴, aunque lo vemos más cercano a las de Mach. De hecho, su estilo fue muy seguido por pintores de todas partes de finales del siglo XIX, como el holandés Matthijs Maris, pero también los catalanes Dalmau o Clapés.

Estilos similares a los de Carrière los podemos encontrar igualmente en la obra de Olga Boznańska. De hecho, la crítica de la época gustó de sugerir esas conexiones y la influencia del francés en la polaca. Si bien su círculo íntimo nos confirma la admiración que sentía por Carrière y que le hubiera gustado ser su alumna, sin embargo ella misma desmentía cualquier tipo de afiliación con las siguientes palabras:

*“So much nonsense has been written about the French influence on my work. According to some, I was a pupil of Carrière. The slight similarity in the way of looking at the sitter led to this conclusion. But analogies do not necessarily result from interrelations. Before I came to Paris, my view on art had already crystallized so much that it followed a definite guideline. Carrière, to whom my cousin Mordant showed my paintings, praised them a lot and said: ‘There’s nothing to add, she knows exactly where she’s going’.”*¹⁵⁴⁵

Gracias a esta declaración, nos hacemos una idea de que se trataba de una artista que poseía una autoconfianza avasalladora, quien lo manifestó también en numerosos autorretratos en los que se captaba generalmente mediante una pose altiva, casi arrogante y en ligero contrapicado, firmando casi siempre anteponiendo la preposición “de” o “von” a su apellido, como si mediante este detalle aristocrático quisiera remarcar su pertenencia a una clase superior respecto al común de los mortales¹⁵⁴⁶. En estas

¹⁵⁴³ *“Hence, in Impressionist painting the quest for spontaneity resulted in paintings that were overtly material with thick impasto and radiant colours, whereas in Symbolism, the sketchy and unfinished quality served an opposite purpose of diminishing the effect of materiality in the artwork”*. LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁴⁴ RAPETTI, R. (2005), *op. cit.*, pp. 206-208.

¹⁵⁴⁵ Cit. en BOBROWSKA, E., “Olga Boznańska and Her Artistic Friendships”, en *Olga Boznańska (1865-1940)*, Cracovia-Varsovia, Muzeum Narodowe w Krakowie-Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014, p. 82.

¹⁵⁴⁶ *Gallery of Polish Painting...*, *op. cit.*, p. 220.

autorrepresentaciones, así como en el resto de efigies, su seguridad le permitió seguir sus propios designios, sin ánimo de halagar a sus modelos, desarrollando sobre todo un estilo muy personal y evanescente, deshilachado cual una telaraña. Esta “*preferencia por los tonos descoloridos llevó a los críticos a comparar sus cuadros con frescos o tejidos viejos*”¹⁵⁴⁷, mientras que muchas de estas obras, ante el desagrado de sus clientes, acabaron siendo abandonadas en los desvanes. En estos retratos podemos ver cómo Boznańska hacía uso de una pincelada magistral en la descomposición de la piel de sus modelos, como si ésta estuviera en permanente muda.

Otros pintores como Lovis Corinth fueron experimentado con la pincelada a lo largo de los años, de manera que ésta se fue volviendo cada vez más ágil y empastada, de acuerdo con la concepción de la fugacidad de una vida que pasaba y ya no volvería (seguramente en ello pesó bastante su admiración hacia Rembrandt). Ello provocó que su técnica se fuera haciendo progresivamente más moderna, como presuroso de adaptarse al arte de los nuevos tiempos, a la vez que reflejaba su consciencia e inquietud de que cada vez le quedaba menos por vivir. Sin olvidarse de pintar las tumefacciones de su cuerpo –como de una manera inconsciente hacía Boznańska-, la materialidad de los pigmentos fue devorando poco a poco su piel, su corporalidad, de manera que cada vez se hacía más difícil distinguirlo en sus autorretratos, volviéndose su pintura más abstracta, disolviéndose en una “*nube de colores*”¹⁵⁴⁸.

Una evolución técnica paralela a la vital la podemos hallar también en la producción de la finlandesa Helene Schjerfbeck. Sus primeras autorrepresentaciones son unos dibujos de la década de 1870, siendo su última imagen un carboncillo fechado en 1945: un total de 36 autorretratos, prácticamente siempre con el rasgo en común de una composición sencilla, centrada en su rostro en un primer plano contra un fondo abstracto¹⁵⁴⁹. A partir de este esquema, se hacía fácil observar el paso de su inicial naturalismo a una simplificación cromática y lineal de su rostro. Progresivamente, su obra se fue desprovoyendo de todo aquello superfluo, mientras se fue cargando de una serie de elementos simbólicos que pudieran capturar esa idea del paso del tiempo. Su cuadro *Fragmento* (1904-1905) (Signe & Ane Gyllenberg Säätiö, Helsinki), de título significativo, probablemente fue el primero en aportar la técnica del raspado sobre la

¹⁵⁴⁷ Cit. en CHARAZIŃSKA, E., *op. cit.*, p. 230

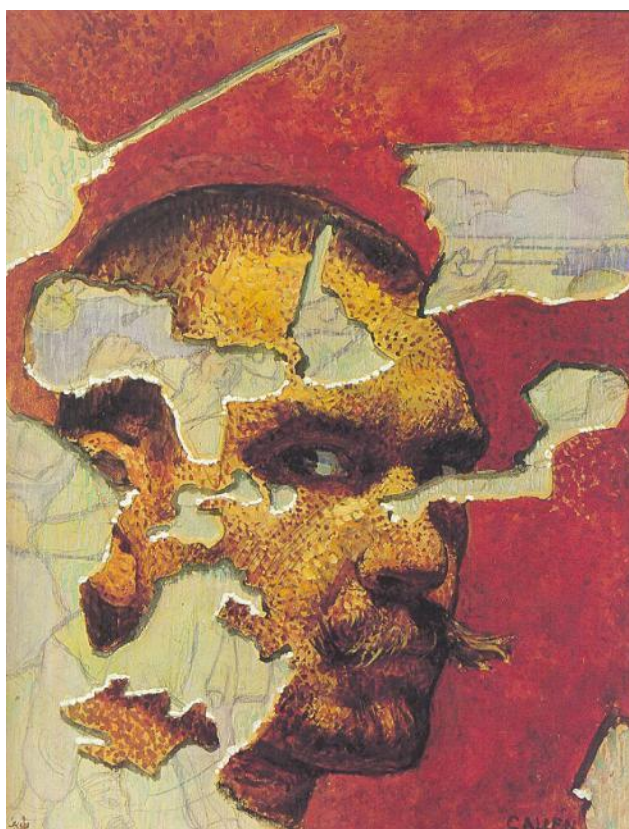
¹⁵⁴⁸ THEWELEIT, K., “Disparaître dans une nuée de couleurs”, en *Lovis Corinth (1858-1925). Entre Impressionisme et Expressionisme*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Musée d'Orsay, 2008, pp. 301-302.

¹⁵⁴⁹ AHTOLA-MOORHOUSE, L. (1992), *op. cit.*, p. 65.

superficie, para sugerir la apariencia de fresco, del paso del tiempo sobre el lienzo, concebido a modo de piel¹⁵⁵⁰. De esta manera, la obra pasaba a ser un fragmento de aquello que fue y que el tiempo preservaría sólo parcialmente: con ello enlazaba con la teoría romántica de las ruinas, si bien aquí no referida al pasado, sino a los estragos que el futuro dejaría en su persona, algo que ya había sugerido Derrida.

Esta idea de la erosión mediante frotos y arañazos estaba presente también en sus autorretratos, como en el que realizó bajo encargo para el Ateneum de Helsinki en 1915: posando de una manera orgullosa con el honor de figurar en este museo, no dudaba en inscribir su nombre en la parte superior de la tela, si bien algunas de estas letras aparecían medio borradas, permitiendo deducir en esta ocasión no tanto una lectura ligada con lo temporal, sino más bien enfrentando su narcisismo contra la repentina timidez, típica de la pintora¹⁵⁵¹, lo que la incitó a presentar su nombre como un simulacro de *pentimenti*.

Más radical si cabe, y ya ligado con sus autorretratos tanáticos, es el *Autorretrato inacabado* (1921-1922) (Riihimäen taidemuseo, Riihimäki), en los que observamos un rasgo que se volvió frecuente a partir de entonces, el de situar media faz en penumbra, mientras que la otra aparecía iluminada, tal y como hacían los románticos¹⁵⁵². Si bien esta parte del



Akseli GALLEN-KALLELA, *Autorretrato en un fresco*, 1894. Colección particular

¹⁵⁵⁰ En este sentido, se podría valorar como un precedente del *grattage*, que pocos años después se convirtió en la seña e identidad de pintores surrealistas como Max Ernst, aunque la intencionalidad era bien diferente, desde la subjetividad en el caso de Schjerfbeck. Sobre la importancia de esta pintura y estos novedosos procedimientos técnicos, *vid.* TAMS, M. C., *op. cit.*, p. 165.

¹⁵⁵¹ AHTOLA-MOORHOUSE, L. (1992), *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁵² TAMS, M. C., *op. cit.*, pp. 167-170.

rostro presentaba una apariencia más acabada, en cambio la otra aparecía como esbozada, “inacabada”, en progresión hacia... ¿la nada?¹⁵⁵³ Hemos señalado antes que *Fragmento* nos permitía hablar de su noción de ruina, aquí entendida por tanto como algo que el tiempo iba deshaciendo frente al trabajo que diligentemente habían hecho los hombres, mostrando el poder destructor de la eternidad, que siempre nos sobrevendría. De ahí esa apariencia de vacío, del paso cada vez más imparable de la muerte hacia un final que sólo conducía a la nada y que, a su manera, iba eliminando todo rastro dejado por los seres humanos. Es como si iniciara de una manera gráfica, invertida y simétrica la cuenta atrás, alejándose del realismo para llegar al punto de partida.

La pretensión de plasmar los estragos del tiempo en el ser humano en la superficie del cuadro, como si fuera la piel del artista, lo podemos percibir en otros artistas escandinavos. En un plano general, podemos recordar las técnicas radicales de Munch para sugerir la presencia del tiempo en sus obras. Frente a los frotados de Schjerfbeck, Munch fue incluso más lejos. Con ese deseo suyo de dotar de vida a sus creaciones, habilitó unas cámaras para que los objetos pudieran sentir también físicamente cómo se iban degradando ante las fuerzas de la naturaleza. Una vez más, su biógrafo Stenersen nos da cuenta de ello:

*“An untiring experimenter, he tried everything –sometimes even squirting colors onto the canvas. Had he labored long and fruitlessly he might threaten his picture: ‘Watch out or I’ll give you a shower!’ Or he might subject the picture to a more fiendish penalty by leaving it out in the open at the mercy of the sun and rain for weeks –a treatment he called the ‘horse cure’. As a result, he might by accident discover new color effects that would give him the necessary impetus to continue working on the canvas”*¹⁵⁵⁴.

Ante estos métodos, el *Autorretrato en un fresco* (1894) (Colección particular), de Gallen-Kallela, donde recreaba ilusionísticamente su presencia en un fresco desconchado, casi parecía anecdótica. Con todo, el concepto seguía siendo igual de original, de forma que uno podía imaginarse cómo la erosión habría destruido parcialmente el rostro del pintor finlandés, incluso ganando a la supuesta inmortalidad que daba el arte.

¹⁵⁵³ Se ha señalado la influencia del Cubismo, movimiento que conocía por reproducciones en revistas de la época y que le parecía fallido en sus pretensiones artísticas, a pesar de su planteamiento curioso e interesante. AHTOLA-MOORHOUSE, L. (1992), *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁵⁴ *Cit.* en LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 219.

Finalmente, queremos mencionar un ejemplo desde un punto de vista más iconográfico, como en el autorretrato de Stanisław Wyspiański (1902) (Muzeum Narodowe, Varsovia), quien mostró los estragos de la sífilis en su rostro -enfermedad que acabaría por llevarlo a la tumba-, al disponer en torno a su busto unas hojas marchitas de viña silvestre, símbolo clásico heredado de la historia del arte.

X. 2. 1. d Bajo el signo de *chronos* y *mnemosyne*: modos de autorretratarse

X. 2. 1. d. a Los ciclos autobiográficos como imagen de los recuerdos

Más allá de los modelos señalados, sin lugar a dudas a la hora de enfrentarse a sí mismos y ver el rastro dejado lo más importante era observar la propia vida y reflexionar sobre ella. Aunque con el denominador común de ser personas cuyo final acababa en la muerte y con una serie de preocupaciones universales, cada uno de estos itinerarios acababa personalizado a través de una serie de experiencias no intercambiables. En este sentido, los actos, las experiencias¹⁵⁵⁵ y sus recuerdos son los que acababan de conformar la identidad del sujeto.

Para ello, y como hemos ido insinuando en los apartados anteriores, habría que diferenciar entre dos grandes maneras de acercarse a la propia persona desde este factor temporal. Por un lado, estaba la tradicional del autorretrato hecho ocasionalmente desde el presente, cuya secuencia es fundamental a la hora de atender a ese devenir, pues al reunir todo ese conjunto de imágenes tras la muerte, permitía trazar el dibujo de sus vidas, desde la primera imagen que se hicieron hasta la última de ellas; y, por tanto, recorrer sus trayectorias artísticas y vitales (recordemos una vez más a Rembrandt como pionero). A ella nos acercaremos en el siguiente apartado.

Por otra parte, estaba la modalidad de serie, concebida de forma consciente y en un momento determinado de la existencia del pintor, aunque haciendo un repaso a aquellos instantes ya pasados pero vistos como indispensables en su periplo, de acuerdo a los propios recuerdos. Aunque ya nos hemos referido a este aspecto en capítulos anteriores, queremos volver ahora a ello desde este punto de vista temporal.

Este formato fue una de las grandes novedades en el autorretrato y consecuencia del crecimiento en importancia del artista. Con el modelo narrativo de la literatura en mente, pero también el de seriación instantánea de la fotografía, el autorretrato se contaminó igualmente de elementos propios de la pintura de género, dando lugar a estas

¹⁵⁵⁵ “Conceptos como ‘autorretrato’ y ‘experiencia’, valga la redundancia, fusionan el sujeto al objeto”. AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 14.

series o ciclos. Sin lugar a dudas, tanto la monumentalidad y ambición de estas propuestas como su propia concepción inédita, rompiendo los límites genéricos dentro de la jerarquía académica, así como su base fuertemente autobiográfica, incluso orgánica, representan otro de los grandes hallazgos del Simbolismo en este terreno.

Sin embargo, a pesar de esta definición y rasgos generales, la plasmación no siempre resultaba tan literaria, tan evidente -como sí pudiera pasar con artistas ligados con propuestas naturalistas o impresionistas-, pues introdujeron frecuentemente elementos poéticos y alegóricos de acuerdo con la visión de su mundo, de manera que al pasar este filtro de la memoria la imagen final resultaba a menudo distorsionada.

El carácter consciente pero retrospectivo de este tipo de composiciones podía desembocar en transcripciones coetáneas, o si no en reflexiones en torno a algún aspecto biográfico y/o psicológico del artista. Según este esquema, en cada uno de los cuadros que conformaban esos ciclos se desarrollaba rasgos distintivos de la personalidad de su autor, aunque sobre todo algún momento clave de su vida. Estos afectaban al repertorio vital por antonomasia, esto es, el amor, la vocación, el reconocimiento, la enfermedad o la muerte, personalizados convenientemente. Hasta cierto punto autónomos, sólo estos cuadros adquirirían su plena significación cuando se exponían conjuntamente o se estudiaban bajo su idea inicial, adquiriendo como resultado una serie de resonancias que por sí solos no podían alcanzar. Así lo vieron artistas como Moreau¹⁵⁵⁶ y Munch, del que ya hablamos su *El friso de la vida*: su creencia en el monismo lo llevó a creer que todo en este mundo tenía una energía, de manera que para que fluyera más fácilmente, en el caso de sus obras de arte éstas debían presentarse conjuntamente¹⁵⁵⁷. Y si bien fue una de las manifestaciones más exultantes de dicha tipología, no fue la única, pudiendo recordar así mismo las series autobiográficas de Malczewski.

Además de estos ciclos, la tendencia a reflexionar sobre la vida desde la memoria mediante diversas escenas independientes que, a la vez, conformaban parte de un conjunto se podía respirar en la reinterpretación que se llevó a cabo entonces de la estructura tradicional de los retablos, especialmente de los trípticos. Éste se convirtió en un formato al alza desde mediados del siglo XIX y que fue *in crescendo* hacia finales del mismo, coincidiendo con la recuperación de toda una imagería sacra. De este modo, las figuras de Cristo o de los santos fueron sustituidas ahora por los artistas que,

¹⁵⁵⁶ “Like Munch, Moreau believed that his works communicated more as a whole than when they were viewed individually”. LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 239.

¹⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 220.

en muchas ocasiones se presentaron como los nuevos mesías. Cada ala de esta estructura era aprovechada para desarrollar una idea o recuerdo, a menudo de forma correlativa. Anteriormente ya señalamos que incluso la fotografía se aprovechó de esta modalidad, como pudimos observar en Day en su predela de *Las siete últimas palabras*; pero su influencia se pudo percibir también en autorretratos pictóricos.

Una vez más nos remitimos a Malczewski –del que ya mencionamos algún tríptico en el capítulo I-, centrándonos ahora en el que tituló *Un tono trillado* (1909). A este respecto, cualquiera que se acerque a estudiar su *Autorretrato con huevo de Pascua* (Muzeum Narodowe, Poznań) en realidad tendría que partir del hecho de que inicialmente constituía el ala derecha de este retablo, pues de forma contraria no alcanzaría a comprender el significado total de esta autorrepresentación. Lo cierto es que no era la única en el conjunto, pues en el ala izquierda se hallaba otra, en la que aparecía el artista contra un fondo invernal en el que posaba con un adorno típico del árbol de Navidad polaco, hecho de obleas llamado “mundo”. Para finalizar, quedaba la parte central del tríptico, hoy día perdida, en la que había la imagen de una quimera con alas, que apoyaba su rostro sobre un violín silencioso. Bajo ese título y tras contemplar en conjunto estos tres cuadros, el tríptico parecía sugerir la idea de un recuerdo en su memoria, pero ya completamente superado, después de haber sido constantemente rememorado. De hecho, la presencia de las estaciones en cada una de las alas – vinculándolo con el calendario de celebraciones católicas, propio de un pintor creyente como Malczewski- incidía en la idea del paso del tiempo en relación con el ciclo de la vida: “*En nuestro cuadro, el símbolo de un huevo de Pascua, apoyado con el paisaje primaveral y una alondra volando hacia arriba, abarca también la confirmación de la resurrección que significa el regreso y la repetición*”¹⁵⁵⁸. La fortuna que supuso esta recuperación entre sacra y profana de los retablos motivó que el pintor polaco volviera en más de una ocasión a este formato.

X. 2. 1. d. b El autorretrato continuo

En su estudio sobre la figura del artista en el siglo XIX, Anne Martin-Fugier señaló que “*on est contemporain seulement depuis le XIXe siècle. Jusque-là, la référence temporelle restait l’Antiquité. Au XIXe siècle, la référence devient le présent*

¹⁵⁵⁸ *Pintura Polaca...*, op. cit., p. 101.

d'un individu”¹⁵⁵⁹. A pesar de que muchos artistas, incluidos los simbolistas, intentaron escapar de la época que les había tocado nacer, tanto por aceptación como por omisión todo ello acabó reflejándose de algún modo en su producción, mostrando que eran de su tiempo.

El autorretrato fue testigo de este desasosiego. Por una parte ello se hizo más evidente al acrecentarse su número debido al culto al yo que había traído la modernidad. Sin embargo, esto mismo puso de relieve que desde entonces ya no se podía aceptar que la identidad se pudiera preservar una sola vez, como única e inamovible, tal como en general se había ido aceptando en los siglos anteriores. Las nuevas teorías condujeron a una crisis del sujeto como no se había visto nunca, con su consiguiente disolución y desarrollo en diferentes momentos, incluso simultáneamente. De ahí que algunos artistas se resistieran a aceptarlo –y quisieran huir y situarse fuera del mundo-, mientras que en otros se desató el deseo de llegar hasta el fondo, esto es, dar con la verdad, única e irreplicable de su ser. Sin embargo, la imposibilidad de captar en una sola imagen la integridad del yo, como se creía antaño, condujo a una multiplicación en la que se pretendía apresar bajo distintas representaciones el infinito espejo de sus almas: la consecuencia fue una proliferación autorreferencial en la que cuanto más se profundizaba más matices se abrían, donde el único punto de llegada constituía un punto de partida aún más complejo, un *cul-de-sac*, una obsesión vertiginosa que no llevaba a ninguna parte. Cuadros y dibujos se sucedían unos después de otros en el vano esfuerzo de agarrarse a algo inaprensible como lo era el tiempo, y que les demostraba que su apreciada singularidad radicaba –aunque pudiera parecer contradictorio- en la pluralidad de su yo. Se dedicaron a pensarse una y otra vez, pero ello no desembocaba nada más que en el más grande de los absurdos¹⁵⁶⁰, generándoles insatisfacción¹⁵⁶¹. Veían que la pintura se les quedaba a medias, que la vida podía ganarle la partida al arte.

¹⁵⁵⁹ MARTIN-FUGIER, A., *op. cit.*, p. 11. Al respecto, KOSSOWSKI, Ł., “L’inconscient dans la peinture du modernisme polonais ou les éléments de la nature et de l’histoire”, en *Le Symbolisme polonais*, París-Rennes, Somogy éditions d’art-Musée des Beaux Arts, 2004, p. 197, sostiene un matiz nacional particular, en relación al Simbolismo polaco: “*L’artiste moderniste polonais ne peut se projeter dans l’avenir, celui-ci n’étant qu’un prolongement du présent désespéré, ni vivre non plus du passé d’où resurgissent les spectres de la catastrophe nationale: de même, les modèles de plusieurs portraits peints au tournant des deux siècles semblent n’avoir ni passé, ni avenir déterminés. Ils présentent seulement le ‘maintenant’ de sensations intenses, extrêmes, [...]*”.

¹⁵⁶⁰ Aquí podemos recordar esta cita, aunque sea muy posterior, de José Antonio Mesa Toré: “*El tiempo, el tiempo, ese homicida. ¿Y si sólo somos tiempo? Tiempo empleado en pensar sobre el tiempo. Tiempo malgastado*”. Cit. en AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁶¹ MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 201.

Para ello, se basaron en hechos concretos de su vida que podían convertirse en experiencias de las que tomar nota, que podían desvelarles secretos de su personalidad..., aunque lo más frecuente continuó siendo colocarse frente al espejo e intentar ahondar qué se ocultaba tras esa mirada: la penetración psicológica, más que los hechos concretos, fue lo que les atraía en el fondo. Con todo, si con cada paso/autorretrato que hacían eran cada vez más conscientes de la imposibilidad de la tarea acometida, ese pequeño fracaso les hacía creer que, no obstante, aunque fuera una ínfima parte, habían conseguido un gran logro. Y de ahí que no cesaran en su empeño en seguir pintándose. Una experta en estas lides de la obstinación autorreferencial fue Helene Schjerfbeck, de la que se conservan numerosas declaraciones al respecto, como la siguiente: “*No painter has ever, on a single day of his working life, achieved what he dreamed of and believed possible in the morning; every day is a cruel blow –how can one stand it? Year after year! do you want to tread that path? and then... in this struggle, I have started to love solitude*”¹⁵⁶².

A la larga, la consecuencia sería el abandono de la concepción de la obra de arte como algo cerrado, acabado, definitivo, ante la dificultad de plasmar aquello que se agitaba en la mente, desembocando en el arte vanguardista, en el que la idea, el punto de partida, podía ser mucho más creativo y estimulante que la obra final. Así lo ha reconocido Marja Lahelma:

“*The artwork was no longer understood as a material object but as a revelation of an idea [...]. The ultimate ideal behind art is then the total interconnectedness of idea and work. But [...] this is a dream that can never be achieved, and in the avant-gardes of the twentieth century it was more or less abandoned as the completed and finite work of art was no longer considered the proper goal of the creative process*”¹⁵⁶³.

Pero, ¿qué es lo que llevó a los simbolistas a pintarse tan asiduamente? Si bien ya lo tratamos parcialmente en los dos primeros capítulos, las razones por las que se autorrepresentaron son de toda índole, si bien la principal fue la más obvia y humana, es decir, la curiosidad por conocerse mejor, tanto física como psicológicamente, aunque ahora teniendo en cuenta las nuevas teorías psicológicas sobre la complejidad del yo, que aparecía cargado de más matices de lo que se creía en un primer momento.

Si bien es cierto que, en general, los simbolistas se mostraron más interesados que los impresionistas en su propia imagen, algunos se plasmaron cuando eran jóvenes,

¹⁵⁶² Cit. en AHTOLA-MOORHOUSE, L. (1992), *op. cit.*, p. 81, nota nº 44.

¹⁵⁶³ LAHELMA, M., *op. cit.*, p. 237.

mientras que otros se interesaron sólo ante las puertas de la muerte. De hecho, las posibilidades se podían multiplicar: los hay más constantes, los que nunca se pintaron o los que lo hicieron en momentos significativos de su vida, tales como reconocimientos profesionales (Carl Larsson, *Ante el espejo (Autorretrato con bata roja)*) o más bien lo contrario, para llamar la atención por su situación de malditismo, como sucedía con Viladrich y *Mis funerales*, o el *Autorretrato y Ecce Homo* de Dalmau.

En relación con el auge del individualismo y el encumbramiento del artista, las razones puramente narcisistas -a menudo ligadas a las tareas de promoción, prestigio y consecución de inmortalidad- fueron ocupando un lugar cada vez más destacado. Si ya hemos visto antes cómo la incomprensión conducía a actitudes victimistas por parte de los bohemios, la postura inversamente proporcional y exultante, por encima de todo, era fácilmente perceptible, aunque no exclusivamente, a través de la figura del *dandy*, el narcisista por excelencia que, en el caso de ser pintor, curiosamente no acostumbró a plasmarse con el pincel, pues consideraba que su *modus vivendi* era su mejor autorretrato. “*Je suis le souverain des choses transitoires*”¹⁵⁶⁴, escribió el *dandy* de referencia, el conde de Montesquiou, quien llegó a reunir 55 retratos de su persona, hechos por diferentes artistas (además de dos autorretratos salidos de sus manos). Con estas palabras quería decir que cada día tenía que crear (se) (como) una nueva obra maestra, pues a cada segundo que pasaba destruía la anterior, convertida la vida en arte efímero a causa y a través del tiempo. Posteriormente, Sartre veía en los *dandies* un “*club de suicides*”,¹⁵⁶⁵ al llevar a cabo una muerte y resurrección permanentes en su muda continua. Por tanto, los *dandies* prefirieron aplicarse el *carpe diem* y no autorretratarse, esto es, no dejar vestigios físicos de su deterioro, “olvidándose” de ello –como ya indicamos en otro apartado de este capítulo-, convirtiéndose en el reverso del éxito del autorretrato pictórico en el *fin-de-siglo*.

Sin embargo, quizás uno de los momentos más significativos a la hora de captarse por el artista simbolista -y en relación con cierta atmósfera lóbrega de este movimiento- fuera la inminente llegada de la muerte, por lo que a menudo nos encontramos que los autorretratos se multiplicaban de forma significativa en los últimos años de su existencia. Sobre esto en concreto volveremos en el capítulo siguiente.

En estas secuencias de autorretratos, tendríamos que diferenciar entre los diacrónicos (sucesivos) y los sincrónicos (simultáneos), es decir, entre los diferentes yos

¹⁵⁶⁴ Cit. en CARASSUS, E., *Le mythe du dandy*, París, Librairie Armand Colin, 1971, p. 94.

¹⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 299.

que el tiempo ha ido creando, y los que se pueden dar a la vez (según la complejidad de su personalidad, su entorno y otros elementos con los que interactuaba).

Respecto a los que se producían de manera simultánea, en el fondo han sido analizados en otros capítulos en los que abordamos el tema de la fragmentación del yo. De hecho, esta serie de autorretratos no tenía tanto que ver con el tiempo como con una dimensión ligada más con lo psicológico. Las motivaciones que llevaron a que se pintaran tan insistentemente se debían a ese polimorfismo del individuo, aparte de una lectura narcisista. El ejemplo de Malczewski es paradigmático. El polaco se representó a lo largo de toda su vida, en un repertorio único e irrepetible. Su fantasía le condujo a pintarse en roles muy distintos, que cumplían la función de plasmar las diferentes facetas de su yo. De hecho, ya era famoso en su época precisamente por esta afición, e incluso sus compañeros de fatigas bohemias del cabaret *El globito verde* de Cracovia, le compusieron una canción que decía así:

*“ni es perro, ni es diablo
a cada minuto cambia de estado
ya es húsar y cortesana, cuando no
vaca o campesino”*¹⁵⁶⁶

Por lo tanto, su capacidad camaleónica era tal que le impulsaba a plasmar su personalidad cambiante no sólo en el devenir sino incluso como diferentes matices que coexistían, recurriendo a menudo al recurso del *alter ego*. Un equivalente fotográfico podría haberlo sido Pau Audouard, quien cansado de las obligaciones que comportaba su trabajo de retratista profesional, a la hora de captarse dio rienda suelta a un carácter más audaz y satírico.

Schiele fue, sin duda, el que llevó más lejos este proceso de la autoinmersión, constatando gráficamente lo que sostenían por entonces la psicología y el psicoanálisis. Ello se manifestó en una profusión sin precedentes de autorretratos, hasta el punto de rozar la obsesión y la paranoia, especialmente cuando visualizó esa fragmentación o multiplicación mediante el motivo del doble, siendo el principal experto en esta inusual iconografía autorretratística.

Esta situación del artista al borde del precipicio también fue recogida por Witkacy, quien no sólo repitió su rostro en multitud de ocasiones, sino que se valió de todo medio a su alcance –fotografía, pintura, literatura- para hablar de sí mismo, como

¹⁵⁶⁶ ZIELIŃSKA, J. S., *Los elementos fabulosos y fantásticos en la pintura polaca entre los siglos diecinueve y veinte*, Madrid, Universidad Complutense, 1981 (tesina inédita), p. 12.

si todo se le antojara insuficiente para analizar su yo inconmensurable; por este motivo decidió utilizar también este pseudónimo.

El umbral crítico que separaba esta autoindagación de la locura fue llevada a cabo por artistas afectados de demencia o muy próximos a ella. De esta manera, la obsesión por captar ese yo no era más que el reflejo de esta situación de desequilibrio mental, en la que el arte servía para plasmarlo y actuaba a modo de catarsis. Es conocido el caso de van Gogh, pero podemos recordar igualmente al artista italiano Antonio Mancini, quien hacia finales de la década de 1870 comenzó a sufrir un progresivo deterioro mental, lo que motivó que fuera finalmente ingresado en un sanatorio mental de Nápoles, en octubre de 1881 a la edad de 29 años. Su internamiento obedeció a un diagnóstico de “*lipemania ragionante*”, que podría interpretarse como una disposición melancólica exagerada. Hay que tener en cuenta que esta situación fue la consecuencia última de años de infortunio, en la que se entremezclaban pobreza, incompreensión crítica, problemas de salud, etc., que al final acabaron por afectar a su cabeza. Precisamente, es alrededor de estos años, y probablemente como ejercicio terapéutico, en que más se volcó en su rostro, dando lugar a unos auténticos “*ritratti di follia*”, donde se mostraba en disposiciones bien dispares, sonriente o deprimido, con ojos fuera de sus órbitas, siempre desmesurado, presentándose caracterizado de forma excesiva como un rey con una canasta en su cabeza a modo de corona... Esta galería de autorretratos intentaba apresar por tanto el juego esquizofrénico en el que se debatía su mente¹⁵⁶⁷.

Sin embargo, la variante continua de autorretratos realizados a lo largo del tiempo resulta mucho más interesante de cara a este capítulo. El deseo de conocerse mejor se trata de un deseo completamente humano, que la modernidad incentivó para su desarrollo. Ello estimuló a que los artistas se autoindagaran a través de su propia imagen en diferentes momentos de su vida, de manera que el atávico tema de las edades de la vida que se había acostumbrado a representar de un modo alegórico –recordemos el tema de la rueda de la fortuna- ahora se podía humanizar al vehicularlo a partir de sus ejemplos individuales. Por lo tanto, a través de estas autorrepresentaciones podemos contemplar desde el ímpetu e ilusiones de la juventud hasta la decadencia en la vejez, con todo su cúmulo de conocimientos y experiencias, que invitaban a reflexionar sobre la condición humana, no sólo a nivel físico sino también mental, en un continuo

¹⁵⁶⁷ HIESINGER, U. W., *op. cit.*, pp. 43-45.

ejercicio de autoaprendizaje como ya reconociera Baudelaire: “*Aprender es contradecirse: hay un grado de consecuencia que sólo está al alcance de la mentira*”¹⁵⁶⁸.

Algunos, como Néstor o Picasso, prácticamente sólo se autorretrataron siendo jóvenes, es decir, en el momento en que su curiosidad por conocerse les llevó a considerar que analizando sus facciones podrían inferir parte de su yo. Al tratarse además de sus años de formación, es evidente que también estaban en la etapa de construcción de su personalidad: un Picasso ansioso de conocer mundo y de aprenderlo todo del arte, un Néstor anhelante de edificar una personalidad elegante y carismática como *dandy*, con la que pudiera atraer la atención de una posible clientela. De hecho, pasado el fervor de entonces, ambos no le volvieron a dar tanta importancia al autorretrato, en el caso de Néstor seguramente porque después de su *Epitalamio*, valorada como una de sus obras cumbre, más lejos no se podía llegar, aparte de que su personalidad como tal ya se presentaba en este lienzo como reconocible y bien cimentada.

Sin embargo, y como señalábamos antes, fue más corriente aumentar el número de cuadros y dibujos en los últimos años. Algunos lo hicieron de manera premeditada, como Corinth, quien cumplidos los 42 decidió conscientemente pintarse al menos una vez al año para documentar así su envejecimiento que, como ya explicamos, se intensificó gracias a una técnica más etérea. Pero no fue el único, pues podríamos mencionar otros artistas como Gimeno o Schjerfbeck. El primero es probablemente el artista catalán que se ha retratado más y con mayor insistencia. Y si bien comenzó a hacerlos siendo un adolescente, los más conocidos por interesantes son los correspondientes a su último período, alcanzando un total de doscientos –de los que parece sólo llegó a exponer uno en vida-. A partir de estas imágenes, observamos esta evolución hacia un mayor expresionismo estilístico, a la par que su fe crecía a pasos agigantados¹⁵⁶⁹.

Sobre la finlandesa, sabemos que más de la mitad de sus autorretratos datan de sus últimos años de vida, a partir de la década de 1930, siendo especialmente remarcables los de los dos años antes de morir¹⁵⁷⁰. En ese sentido, una vida aislada del mundanal ruido desde 1902, en la población de Hyvinkää para cuidar a su madre,

¹⁵⁶⁸ Cit. en SEGADE, M., *op. cit.*, p. 86.

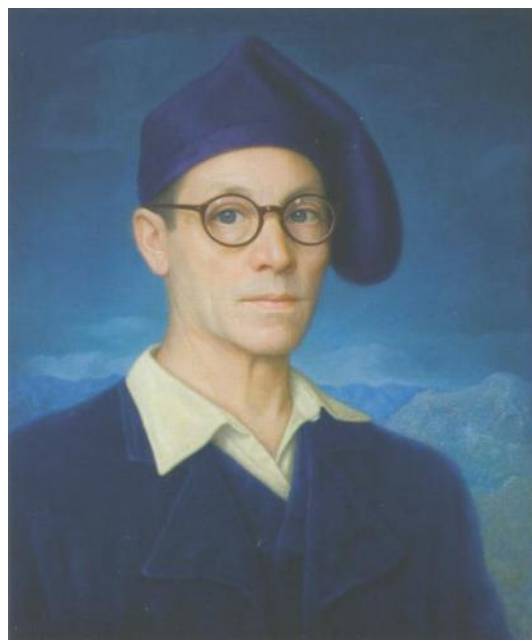
¹⁵⁶⁹ BALSACH, M^a-J. (dir.), *Modernismo e Avanguardia. Picasso, Miró, Dalí e la pintura catalana*, Milán, Skira, 2003, pp. 172 y 174.

¹⁵⁷⁰ AHTOLA-MOORHOUSE, L. (1992), *op. cit.*, p. 70.

favoreció el interés hacia su misma persona, convertida en uno de los pocos motivos que tenía al alcance de su mano, lo que le permitió indagar continuamente en su yo¹⁵⁷¹. Esta creciente autorreferencialidad se plasmó igualmente en su decisión revisionista hacia su propia obra, postura habitual entre otros artistas al final de sus vidas, como ya vimos en Picasso. En este sentido, destaca un autorretrato de 1942 (Colección particular), en el que adoptaba la misma pose que en el famoso de 1915, si bien ahora con una actitud completamente diferente: frente a la confianza exhibida allá, ahora destacaba un sentimiento de abatimiento y resignación ante un hálito que se le escapaba de las manos. De ahí quizás que ya no viera pertinente la inclusión de su nombre a modo de leyenda en la parte superior del cuadro¹⁵⁷².



Miquel VILADRICH, *Principe del pensamiento* (o *Autorretrato*), 1909
The Hispanic Society of America,
Nueva York



Miquel VILADRICH, *Autorretrato*, c. 1945
Colección herederos del artista

Algunos como Viladrich no fueron tan insistentes como Gimeno o Schjerfbeck, pero sí que los hicieron en momentos puntuales. Después de sus años de joven bohemio y en los que el autorretrato había sido usado para reafirmarse en sus convicciones de artista maldito, en su exilio en Argentina decidió representarse con la típica barretina catalana, variante *musca* (c. 1945) (Colección herederos del artista) que, si por un lado indicaba la presencia de un señor respetable, también era señal de tener una edad ya

¹⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵⁷² *Ibidem*, p. 75.

avanzada. Además, resultaba que ese color era prácticamente el mismo de la gorra de su primer autorretrato importante, aquél en que aparecía de busto a la manera renacentista o de los primitivos flamencos, un guiño que podría representarse por tanto como el deseo de cerrar toda una vida. De este modo, Viladrich consiguió sintetizar con este complemento identitario nacionalismo, nostalgia y paso del tiempo.

Para el final, una vez más hemos querido dejar la figura de Picasso. Su primera muestra está datada hacia 1895 y las últimas son de 1972. El primer período –en el que habría que situar precisamente sus autorretratos ligados con el Simbolismo- fue el más prolífico, extendiéndose hasta 1907. Luego se desarrollaron durante etapas muy concretas y no de una manera tan evidente o clásica, sin prácticamente recurrir ya al óleo, sino más bien al grabado. Después de 1907, en su etapa de madurez, lo cierto es que las pocas autorrepresentaciones dejadas por Picasso aparecían como el resultado de reflexionar sobre su condición de artista y hombre pero así mismo sobre su obra, a la que volvía una y otra vez, como ya hiciera Rembrandt en su último período; ello proporcionaba a su carrera una cierta sensación circular, al visitar temas comunes ya tratados con anterioridad, especialmente en un período muy lejano de nuestro tema de estudio. Parece que la clave a este cambio autorreferencial en su obra habría que buscarla en una entrevista que le realizaron en 1957. Cuando le preguntaron cuándo fue la última vez que se había autorretratado, Picasso contestó de una manera sorprendente que “*el día de la muerte de Guillaume Apollinaire*”. En realidad, bajo la forma de una *boutade*, esta respuesta constituía una fecha simbólica para marcar una etapa ya superada, puesto que a partir de entonces el autorretrato pasó a ser algo más residual en su carrera¹⁵⁷³.

Como hemos visto, Picasso escogió la muerte de un amigo como punto de inflexión –ya anteriormente, la de Casagemas había constituido otro momento decisivo en su carrera-. Y es que ya fuera real o simbólica, la muerte fue una de las grandes preocupaciones de los artistas simbolistas, que a menudo plasmaron a través del autorretrato y como veremos a continuación.

¹⁵⁷³ VALLÈS, E. (2013a), *op. cit.*, pp. 32-33 y 114-118.

CAPÍTULO XI

AUTORRETRATO DEL ARTISTA EN NEGRO:

ACTITUDES ANTE LA MUERTE¹⁵⁷⁴

Uno de los rasgos definitorios del Simbolismo fue su afán de tocar las cuestiones fundamentales del ser humano, como la vida, el amor o la muerte. De esta manera, de la combinación entre las características de este movimiento (trascendentalismo, individualismo, naturaleza autobiográfica) y la idiosincrasia temporal del género del retrato (recordemos que ligado con los conceptos de *vanitas* y *memento mori*) surgieron unas autorrepresentaciones que reflexionaron sobre estos temas, entre ellos el de la muerte. Dicha relectura, empero, se hizo desde una óptica novedosa, a causa de la tensión existente entre la herencia recibida y las transformaciones operadas en la sociedad de entonces.

Considerada la muerte la conclusión inevitable al devenir humano, algunos aspectos que ahora reaparecerán ya fueron abordados en el capítulo previo, si bien hemos querido focalizarnos en ese final de la vida y su significado específico. Para ello, primero contextualizaremos el concepto de muerte dentro de la sociedad decimonónica, para luego contemplar su presencia en el arte de la época, especialmente en el género del retrato, y ya en el Simbolismo.

En el Simbolismo tuvo lugar una puesta al día de toda una iconografía tradicional procedente de la historia del arte, especialmente del Barroco, como fue la autorrepresentación con calavera mediante la modalidad del *memento mori*. Frente a ésta, una manera que se fue imponiendo progresivamente, y fruto de una sensibilidad más moderna, fue la de imaginar o anticipar la propia muerte, de una forma más naturalista, personalizada y subjetiva.

¹⁵⁷⁴ Anteriormente, hemos dejado constancia de la importancia de este tema en nuestra tesis en la comunicación “Autorretrato fundido en negro. Actitudes ante la muerte a través del autorretrato y la imagen del artista en el Simbolismo”, presentada en el *Simposio Reflexiones sobre el Gusto III “Eros y Thanatos”*, organizado por el grupo de investigación *Vestigium* (Universidad de Zaragoza, 16-18 abril 2015), aún pendiente de publicación.

Además de estos dos modos de enfrentarse al último autorretrato entendido como el final de la vida, fuera de este curso natural hubo otras vías para aproximarse a la muerte bajo el signo de la provocación y la artificiosidad, ya fuera recurriendo al ocultismo para satisfacer la visión expectante y morbosa, ya fuera de una manera metafórica para referirse a una concepción pesimista de la existencia, ya fuera entendida como única forma de acabar precisamente con ella mediante el suicidio –induciéndola y yendo a contra natura-. Finalmente, la utilización del humor permitió aligerar el dramatismo de lo mortuario y del periplo melancólico y atormentado de muchos de estos artistas, apreciado como arma para poder seguir viviendo y luchar por sus ideales.

XI. 1 La presencia de la muerte en la Europa del siglo XIX

En el marco de una época en continuo cambio, los descubrimientos científicos, la aparición de nuevas enfermedades y epidemias, o una nueva concepción sobre el cuerpo redimensionaron la idea de morir: la tuberculosis y la sífilis eran especialmente temidas, enfermedades consideradas como el gran azote de la modernidad, especialmente en los núcleos urbanos, donde se corría mayor riesgo de contagio¹⁵⁷⁵. La consecuencia fue la creación de un clima exacerbado de vulnerabilidad y paranoia entre la población, que ansiosa por combatirlo, comenzó a tomar medidas higienistas al respecto, lo que comportó que viviendas y costumbres fueron evolucionando y se fuera expulsando paulatinamente a la muerte de la vida cotidiana, comenzando a verla como un elemento ajeno al hombre.

Sin embargo, si bien este proceso de destierro fue gradual y no fue hasta bien entrado el siglo XX en que podría darse por concluido, en la sociedad decimonónica su presencia estaba aún bien integrada en el día a día de su gente, lejos aún del tema tabú en que se convertiría posteriormente¹⁵⁷⁶. Resultaba por lo tanto habitual preferir pasar a mejor vida en el hogar, acompañado de familiares y allegados, que a hacerlo en un hospital; los períodos de duelo se alargaban *ad infinitum*; pero también gustaba de conservar un recuerdo del finado, mediante la tradición de la máscara mortuoria (habitual en el caso de personalidades célebres)¹⁵⁷⁷ o del retrato póstumo, popularizado éste de una manera veloz gracias al invento de la fotografía, como ya comentamos en el capítulo pertinente.

¹⁵⁷⁵ LARSON, B., “Microbes and Maladies. Bacteriology and Health at the Fin de Siècle”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 385-393; y HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, pp. 107, 108 y 117.

¹⁵⁷⁶ ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 255.

¹⁵⁷⁷ Realizadas en vida, las máscaras mortuorias -ya fueran de gente insigne o no-, motivaron la creación de colecciones exclusivas, como la reunida por los hermanos frenólogos George y Andrew Combe, en Edimburgo. HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *op. cit.*, p. 84.

Hechas estas aclaraciones, no ha de sorprendernos que la muerte fuera una temática muy común en el arte del siglo XIX, si bien su presencia ya había sido fundamental en épocas anteriores (recordemos la época barroca, uno de los referentes para el Simbolismo)¹⁵⁷⁸. Además de la visión tradicional idealizada y trascendental marcada por la fe y la religión, la gran aportación en esta época fue la intención de mostrarla de una manera objetiva y pragmática, despojándola de toda aura sacra, interpretación que ya insinuaron Goya y Géricault¹⁵⁷⁹, para afianzarse ya con el Realismo¹⁵⁸⁰. Fuera como fuera, y como decíamos, su omnipresencia se podía palpar en el arte del momento, siendo el lecho mortuario una de las imágenes más extremadamente recurrentes en la época¹⁵⁸¹. Podemos recordar, por ejemplo, que constituía el principal motivo subyacente en gran parte de la pintura de historia presentada en los salones, ya que se consideraba que era el momento más dramático y con el que el artista podía emocionar a sus espectadores; la escultura monumental, generalmentealzada en memoria de personajes ilustres ya difuntos, vivió entonces su edad dorada, aparte del papel y evolución que ostentó otra tipología, la funeraria; mientras que el retrato mortuario pictórico, a partir del cual surgió el ya citado fotográfico, siguió gozando, a pesar de este nuevo rival, de gran vida, valga la paradoja. Precisamente de éste, y por su evidente cercanía a nuestro tema, hablaremos a continuación.

XI. 1. 1 La tradición del retrato póstumo pictórico en el siglo XIX y el Simbolismo¹⁵⁸²

Tener el retrato de un ser querido fallecido era una costumbre bien arraigada en el siglo XIX y que siguió cultivándose con bastante asiduidad, fruto de una mentalidad que concebía la muerte como un elemento integrado en la vida cotidiana. De este modo, se podía preservar para siempre la última imagen de esa persona, convertida en una especie de epitafio, ya que el retrato sobreviviría a cualquier ser humano, y de ahí que, en su poder de mantener viva la memoria, acabara ligado con la muerte. Como solía pasar con el resto de modalidades retratísticas, tan pronto se establecieron unas pautas de representación, el género se estandarizó y resultaba extraño encontrar variaciones sobre el mismo. Por lo tanto, poseía una serie de rasgos comunes que lo diferenciaban de, por ejemplo, el retrato de aparato o el retrato íntimo; sus limitaciones eran en el fondo, pues, sus trazos más distintivos.

¹⁵⁷⁸ De ahí que la afirmación de E. GUILLÉN “*podemos considerar que el XIX es el siglo por excelencia de la muerte*” nos parezca excesiva, a pesar de su destacada presencia. Vid. GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 265.

¹⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 265.

¹⁵⁸⁰ NOCHLIN, L., *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁸¹ El origen de esta fama hay que buscarlo ya a mediados del siglo XVIII. REYERO, C. (1996), *op. cit.*, p. 165.

¹⁵⁸² Una exposición dedicada en exclusiva a dicho tema, en especial durante el siglo XIX, cuando gozó de tanto éxito es la ya mencionada *Le Dernier Portrait*, *op. cit.*

Al tratarse de un arte de emergencia que requería inmediatez e improvisación en su ejecución, se solía tomar del natural, siendo más corriente encontrar apuntes a lápiz o al carboncillo de pequeño formato que pinturas, aunque no fue obstáculo para que existieran especialistas como Josep Nin i Tudó¹⁵⁸³. Por la disposición yacente del difunto en su lecho o atáud, solían tener un formato apaisado, mientras que el cuidado en la captación naturalista del rostro hasta el más nimio detalle se imponía por encima de otra finalidad, conscientes de que aquella sería la última imagen que se tendría de esa persona y no habría ninguna oportunidad más para registrarla¹⁵⁸⁴. Entre los muchos que se realizaron, a modo de muestra podemos recordar en España y Cataluña el de Vicente Palmaroli sobre *Gustavo Adolfo Bécquer* (1870) (Museo del Romanticismo, Madrid); el de *La señorita del Castillo* (1871) (MNAC, Barcelona), pintado en Granada por Mariano Fortuny; o el del *Doctor Joaquín Araujo* (1894) (Museo del Prado, Madrid) por Manuel Poy Dalmau.

Si bien estos retratos constituyeron la tendencia más generalizada dentro de esta tradición decimonónica, es cierto igualmente que existieron algunos otros más imaginativos, en los que se combinaban elementos modernos -el afán de documentar el rostro del finado a partir de fotografías- con otros más clásicos -una iconografía de raíces cristianas, con la figura del ángel de la guarda y la idea del juicio que conducía el alma al cielo o al infierno-. Es lo que podemos contemplar, por ejemplo, en el *Retrato póstumo del niño Joaquín Moreno Agrela* (c. 1874) (Colección particular) y en la *Muerte de Justa* (o *Muerte de una mujer asistida por el señor Yébenes*) (c. 1874-1875) (Capilla Real de Granada), de Manuel Gómez-Moreno González. No obstante, la integración de estos diferentes registros, entre lo sacro y lo profano, entre el realismo y lo sobrenatural, no siempre acababa de estar plenamente conseguida, aunque al menos ilustraban esa voluntad de trascender las limitaciones de este subgénero¹⁵⁸⁵.

Con el advenimiento del Realismo, este tipo de retrato se despojó aún más de cualquier intención hagiográfica y se concentró sobre todo en su valor documental -algo que, por otra parte, desde siempre había sido su razón de ser-. Este afán por sobrepasar aquella finalidad registradora y sentimental para centrarse en valores puramente plásticos, lo podemos apreciar entre algunos impresionistas, siendo el retrato que Monet realizara de su esposa

¹⁵⁸³ *Artistas pintados...*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁵⁸⁴ De ahí el éxito del retrato de estas características realizado mediante fotografía, por su capacidad de aprehensión de la realidad, tal y como comentamos en su capítulo. Debido a ese objetivo de transcripción de datos, la fotografía pronto fue utilizada como base para los retratos ejecutados en pintura.

¹⁵⁸⁵ MOYA, J., *Manuel Gómez-Moreno González Pintor*, Granada, Diputación de Granada, 2015, pp. 82-85.

Camille en su lecho de muerte (1879) (Musée d'Orsay, París) el mejor ejemplo, como él mismo reconoció:

“Hallándome junto al lecho de muerte de una mujer que había sido y era aún muy querida para mí, me descubrí, con los ojos clavados en sus trágicas sienes, en el acto de buscar automáticamente la secuencia, la distribución de las gradaciones de color que la muerte iba imponiendo a su rostro inmóvil... a pesar de mí mismo, me veía implicado, por mis reflejos, en un proceso inconsciente en el que iba recuperando el curso de mi vida cotidiana”¹⁵⁸⁶.

Durante el Simbolismo, este tipo de efigies se mantuvo e incluso se intensificó, ya que respondía a los intereses escatológicos del movimiento. Ensor retrató a sus padres y tía en sus lechos de muerte, mientras que Hodler le dedicó a su amada moribunda Valentine Godé-Darel toda una serie magistral, que documentaba la decadencia humana. Observamos, eso sí, matices renovadores, gracias a un punto de vista cargado de subjetividad, de modo que intentó distanciarse de las propuestas naturalistas y revestirse a veces en cambio de cierta aura sobrenatural, mística o lírica..., o más bien lo contrario, exacerbando su crudeza, que provocara en consecuencia una catarsis. La imagen resultante no era tan sólo un documento visual, la última efigie del finado, sino que se intentaba insinuar la presencia de otro mundo, el más allá, mediante símbolos o elementos estilísticos, a veces recuperando cierta tradición, en otras ocasiones con resultados completamente personales e innovadores. Recordemos unos cuantos ejemplos

El preciosista Francesc Masriera se acercó a cierta sensibilidad decadente al introducir profusamente flores en la efigie de su hermana *Elisa Masriera difunta* (1883) (Museu de l'Empordà, Figueras), jugar con las transparencias del velo como símil del traspaso, mientras que una delicada mariposa, símbolo del alma desde la época griega (*psyché*), revoloteaba por encima de su rostro¹⁵⁸⁷. Por su parte, Eugène Carrière enfatizó su particular estilo brumoso al captar al poeta *Albert Samain en su lecho de muerte* (1900) (Musée Lambinet, Versailles), de manera que se podía imaginar la ascensión de su espíritu, desprendido del cuerpo ya en descomposición, hacia un cielo iluminado a la manera de un rompimiento de gloria barroco¹⁵⁸⁸. Ciertas similitudes observamos, en cambio, en Gustav Klimt y Alexandre de Riquer cuando tuvieron que enfrentarse a la muerte de sus dos hijos (*Retrato del hijo muerto del artista, Otto Zimmermann*, 1902, Diethard Leopold Collection, Viena; y *La señorita*

¹⁵⁸⁶ Cit. en McQUILLAN, M., *op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁸⁷ *Museu de l'Empordà. Guia de les col·leccions*, Figueras, Consorci del Museu de l'Empordà, 1999, p. 68.

¹⁵⁸⁸ Se conocen más retratos póstumos por parte de Eugène Carrière, como el de *Edmond de Goncourt en su lecho de muerte* (1896) (Musée d'Orsay, París).

Riquer muerta, 1887, MNAC, Barcelona, respectivamente), fallecidos en la flor de la vida. Para remarcar lo prematuro del deceso, nos ofrecían premeditadamente dos retratos inacabados y en el inusual formato vertical. Respecto a lo primero, se remarcaba no sólo el carácter de urgencia de las obras sino también, mediante el espacio vacío y el *non finito*, la idea de una vida a medio hacer, ni tan siquiera caminada; la verticalidad redundaba en lo mismo, especialmente en lo inesperado y abrupto de sus óbitos, aún no asimilados. La técnica evanescente de blancos servía asimismo para subrayar su inocencia y pureza.

Si los ejemplos anteriores aún seguían en parte las pautas habituales del retrato póstumo más tradicional –luego insistiremos al adentrarnos en el terreno del autorretrato y la imagen del artista-, es posible encontrarnos con propuestas más originales, como la acometida por Khnopff cuando se le encargó el *Retrato póstumo de Marguerite Landuyt*, al que ya nos hemos referimos en otros puntos de esta tesis. A diferencia de las anteriores efigies, aquí el belga no se vio en la premura de captar a la difunta en el momento de su defunción a los dieciséis años, sino que pudo realizarla gracias a una fotografía que le proporcionó la familia. El tiempo entre la muerte y la ejecución resultó fundamental, ya que le permitió al pintor un cierto distanciamiento y repensarse una composición, transformando el inevitable punto de partida real en una obra afín a su universo particular. Así, si no se nos indicara, probablemente desconoceríamos el carácter póstumo de esta pintura –la joven posa de pie, como poseída de vida-, gracias a la reconversión del típico retrato mortuario a uno más burgués. Khnopff señalaba sutilmente dicha naturaleza de su creación mediante referencias numerológicas o simbólicas –las margaritas flotantes, en relación al nombre de la modelo-, aludiendo así al más allá¹⁵⁸⁹.

La singularidad de la creación de Khnopff nos lleva a pensar en otro tipo de retratos fúnebres no concebidos tampoco en el momento, situándose más allá del encargo o de responder a la apremiante necesidad sentimental de retener la última mirada de algún ser querido. Entre estos realizados *a posteriori*, hallamos una serie de homenajes conmemorativos a personalidades ligadas con el mundo del arte o de la cultura. A nivel internacional, y dentro del Simbolismo, podemos recordar la que Odilon Redon le dedicó al pintor ya difunto *Paul Gauguin* (1904-1905) (Musée d’Orsay, París). Frente a la imagen habitual que priorizaba la descripción pormenorizada del rostro, Redon antepuso la genialidad del homenajeado, y a modo de tributo su estilo habitual se confundía con el del mismo Gauguin, a través de una gama cromática común. De esta manera, los colores aparecían por

¹⁵⁸⁹ MAHIEU, C., *op. cit.*.

doquier, tanto en el fondo como en las flores habituales de Redon, que, en esta ocasión, se disponían a modo de guirnalda o corona fúnebre, enmarcando su perfil. Curiosamente, este rostro de Gauguin era la nota más oscura de todo el cuadro, imagen luctuosa cuya negrura acababa por salpicar a algunas de las flores anteriores.

En Cataluña, un retrato-tributo lo podemos encontrar en el *Homenaje al fotógrafo Emili Napoleón* (después de 1933) (Colección particular) de Josep Maria Xiró, donde como en el caso de Redon, su autor jugó a fundir estilísticamente referencias propias con las del recordado. Si bien algo tardío aunque coherente con su producción más característica, Xiró rebasó las limitaciones propias del retrato como género para concebir una especie de fantasía, muy acorde con su manera épica de raíces germánicas, deudora de Böcklin, Stuck o Welti. Por otro lado, y como homenaje a la profesión del retratado, Xiró sustituyó la efigie (que en teoría tendría que haber pintado) por una fotografía –probablemente un autorretrato del mismo Napoleón-, de manera que el resultado final era un peculiar *collage*, entre la extravagancia simbolista y la vanguardia no premeditada...¹⁵⁹⁰

Como acabamos de observar, el retrato mortuario experimentó en la pintura simbolista un giro especial que, si bien respondía a los intereses particulares de cada uno de sus artífices, no obstante por debajo de ello compartían un ánimo común de superar el realismo de base e intentar inferir, mediante recursos iconográficos o estilísticos, una dimensión metafísica que se desdibujaba en su desconocimiento.

XI. 2 La presencia de la muerte en el Simbolismo

Desde la filosofía y el psicoanálisis, desde la literatura y el arte, la muerte, la degeneración y la decadencia se convirtieron en temas primordiales en el ánimo de la cultura finisecular, hasta el punto de convertirse en obsesión para algunos de ellos. Es entonces cuando Freud, en una Viena de amor y muerte¹⁵⁹¹ pintada por Klimt, creó la categoría estética de “lo siniestro”; también fue en aquel momento en que la literatura pobló sus novelas y poesías de personajes lúgubres y de ultratumba, como *La intrusa* de Maeterlinck¹⁵⁹²; mientras

¹⁵⁹⁰ Un ejemplo parecido, rindiendo homenaje igualmente a Napoleón, lo ofreció Eliseu Meifrén, si bien en un tono más caricaturesco propio de este pintor. Lo pudimos contemplar en la exposición que se dedicó a esta dinastía de fotógrafos en el 2011, en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona, si bien el catálogo (GARCÍA, M^a de los S. (2011), *op. cit.*) no lo reproducía, desgraciadamente.

¹⁵⁹¹ Un buen estudio que demuestra la fascinación de la Viena finisecular por la muerte –a través precisamente de su interconexión con el género del retrato- lo ofrece WIEBER, S., “A Beautiful Corpse: Vienna’s Fascination with Death”, en *Facing the modern. The portrait in Vienna 1900*, Londres, The National Gallery, 2013, pp. 173-197.

¹⁵⁹² El peso que tuvo la literatura en la configuración de un imaginario específicamente necrófilo y decadente en la obra de algunos pintores es algo que debiera remarcarse. Si bien hay casos más o menos mejor estudiados,

que los artistas más decadentes profundizaron en la senda iniciada por los románticos, de encontrar belleza en el horror, a menudo a través de lo fúnebre. Lo cierto es que en el período finisecular la muerte fue un tema socorrido por parte de muchos artistas simbolistas, algunos de ellos realmente obsesionados si hacemos un repaso a su catálogo (Munch, Ensor, Rusiñol), de manera que podría aparecer en creaciones de cualquier tipo; mientras que otros artistas no tan próximos a dichas poéticas, sí que flirtearon puntualmente al tratar temas luctuosos, como sucedió con Ramon Casas (*Retrato de la señora viuda de Codina*, 1903, Colección particular).

Las motivaciones por las que gran parte de los artistas ligados con el Simbolismo tocaron el tema de la muerte -ocasional o continuamente- son diversas. En primer lugar, hay que tener en cuenta los avatares personales. A pesar de que la tasa de mortalidad se había reducido considerablemente en el siglo XIX, las defunciones seguían estando muy presentes en la vida de la gente. Ése fue el caso de muchos artistas ligados con el Simbolismo, cuyo devenir no se podría entender sin valorar cómo esto marcó para siempre su existencia y sensibilidad. A veces se trató del fallecimiento de familiares, amigos o amantes, mientras que en otras ocasiones su presencia se podía desarrollar en torno a su propia figura, bajo el rostro del hambre, la miseria o la enfermedad, tal como observamos si repasamos la biografía de pintores como Munch¹⁵⁹³, Ensor¹⁵⁹⁴, Hodler¹⁵⁹⁵, Moser¹⁵⁹⁶, Malczewski¹⁵⁹⁷, Nielsen¹⁵⁹⁸, Bukovac¹⁵⁹⁹ o Spilliaert; pero también en Rusiñol¹⁶⁰⁰, Sabater¹⁶⁰¹ o Picasso¹⁶⁰², si nos referimos a España y Cataluña.

como el de James Ensor -admirador de la obra de Poe y de la literatura fantástica-, en cambio hay otros, especialmente en el ámbito catalán (Hortensi Güell, Miquel Viladrich), que constituye un tema interdisciplinar aún pendiente de ser profundizado.

¹⁵⁹³ Siendo pequeño, su madre murió de tuberculosis, mientras que su adorada hermana, con la que sólo se llevaba un año de diferencia, falleció a los quince, cuando él estaba en plena pubertad. APPIGNANESI, L., *op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁹⁴ En torno a 1890 padeció una crisis existencial, motivada por la defunción de su padre en 1887 y una enfermedad que pasó por entonces. TRICOT, X., *op. cit.*, p. 50; y CORTÉS, J. M. G. (1998), *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁹⁵ La muerte siempre fue un tema que le obsesionó, desde que le acompañara de pequeño y luego ya con la familia que creó (cáncer de su amante, tuberculosis de su hijo Hector...). BRUSCHWEILER, J., *op. cit.*, pp. 164-165; y JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁹⁶ Diagnosticado de cáncer, es entonces cuando la muerte hace acto de presencia en su obra. JURKOVIĆ, H., *ibídem*, p. 91.

¹⁵⁹⁷ Se ha señalado que “la muerte fue, junto con el destino del artista y el deber del arte, el tema de mayor relevancia en los cuadros del pintor cracoviense. La primera composición de la serie Thanatos fue creada en 1898 tras la muerte de su madre”. KRÓL, A.-LENARTOWICZ, Ś., “Acerca de la pintura de Jacek Malczewski”, en *El mundo simbólico de Jacek Malczewski. Cuadros del Museo Nacional de Cracovia*, Salamanca, Caja Duero, 2003, p. 12. Juntamente a la muerte de su madre, también le supuso un gran trauma la de su padre. PIENKOS, A., “La figuration de la mort dans la peinture du symbolisme polonais”, en *Le Symbolisme polonais*, París-Rennes, Somogy éditions d’art-Musée des Beaux Arts, 2004, p. 166.

¹⁵⁹⁸ LARSEN, P. N., *op. cit.*, pp. 45-46.

¹⁵⁹⁹ En 1901, falleció su padre, mientras que su madre lo hizo cuatro años después; simultáneamente, padeció algunos problemas de salud física –de tipo ocular, úlcera estomacal- pero también ciertos desórdenes mentales.

Una situación curiosa y casi aparte es la de la muerte tentada, no temida y que no obedecía a causas naturales, deseada por aquellos artistas que sentían el *mal du siècle*, que les impedía integrarse en la sociedad y vivir ilusionados, como resultado de su rechazo a ese mundo o por la falta de reconocimiento hacia su figura: en su caso, el recurso a la autodegradación mediante el consumo de alcohol o drogas podía desembocar en consecuencias mayores, es decir, el suicidio. En Cataluña podemos recordar a Carles Mani (fallido)¹⁶⁰³, pero sobre todo a Antoni Samarra, Hortensi Güell o Carles Casagemas, estos dos últimos cuyos trágicos finales conmocionaron a Picasso y sobre los que luego volveremos.

Como acabamos de ver, una causa fundamental se debió a circunstancias biográficas, pero también podía estudiarse como la imagen del fracaso artístico, o del temor a morir sin que la obra realizada fuera reconocida en el futuro, como en Bukovac, Viladrich o Ensor¹⁶⁰⁴. Así mismo, en su deseo de transgredir la moral de la época, el factor de fascinación hacia lo tabú y lo desconocido podía con ellos, atreviéndose a cruzar ciertos umbrales como en Gutiérrez Solana, Sabater o Schiele.

Pero más allá del factor personal y sentimental, lo más curioso es que en la mayoría de ellos la muerte podía convertirse en inspiración para crear y como germen de vida. Así, hacia 1910-1911 Schiele escribió en un poema “*soy un hombre, amo la muerte y amo la vida*”¹⁶⁰⁵; Munch dijo “*así vivo con la muerte*”¹⁶⁰⁶, como condición indispensable para la creación, y “*we experienced death when we were born –we have yet to suffer the strangest experience: the true birth called death –the birth to what?*”¹⁶⁰⁷; una sensación que compartía también el danés Nielsen, quien reconoció que “*life interests us to a significance degree- Why doesn't*

ZIDIĆ, I., *Vlaho Bukovac. Kosmopoliet uit Kroatië/A Cosmopolitan Croatian*, La Haya-Zwolle, Gemeentemuseum Den Haag-Waanders, 2009, pp. 185 y 187.

¹⁶⁰⁰ La vida de Santiago Rusiñol estuvo desde siempre bajo la influencia de la muerte, ya fuera la de su madre siendo él muy joven, ya fuera la de sus amigos Yxart o Canudas. Así mismo, su amenaza sobrevoló su existencia bajo el rostro de la enfermedad o de las adicciones. CERDÀ, M^a À., *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981, p. 334, y LAPLANA, J. de C. (1995), *op. cit.*, pp. 187-188, 200 y 214.

¹⁶⁰¹ A pesar de que hacia 1918 comenzaba a ser reconocido como retratista al pastel, un mal de amores y, sobre todo, el fallecimiento de su padre, marcaron un giro decisivo en su estilo, caracterizado a partir de entonces por una paleta más oscura y una temática macabra, llena de referencias a la muerte. DAIREAUX, M., *Sabater, peintre des sorcières*, París, Per orbem, [1931], p. 55.

¹⁶⁰² De la misma forma que en Rusiñol, la muerte de sus amigos condicionó un nuevo acercamiento a este tema en su obra. Dicho paralelismo ha sido trazado por VALLÈS, E., “El prestigi de la malaltia”, en *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2010, p. 246.

¹⁶⁰³ “*Es sabut que una vegada, a Madrid, Carles Mani va sentir de prop la temptació del suïcidi. Ell mateix va confesar a la família Güell que en una ocasió, passant pel famós viaducte del carrer Bailén, que creua per sobre el carrer de Segovia –lloc tristament famós a Madrid precisament pels suïcidis que hi han tingut lloc-, s’havia sentit empès a llançar-se daltabaix, i que només el deturà el record de la seva mare vella*”. FONTBONA, F., *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁰⁴ CORTÉS, J. M. G. (1998), *op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁰⁵ *Cit.* en FISCHER, W. G., *op. cit.*, p. 155.

¹⁶⁰⁶ AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁰⁷ *Cit.* en MÜLLER-WESTERMANN, I. (2005), *op. cit.*, p. 176.

*death? After all, death is just as important: It serves life itself*¹⁶⁰⁸. La vida no podía entenderse, pues, sin la muerte, puesto que era la que la dotaba de sentido al cerrarla, a la vez que servía para comprenderla y valorarla aún más¹⁶⁰⁹. De este modo, y en una lectura en cierta forma cercana a Nietzsche, la muerte se veía como una parte más en los ciclos continuos de la naturaleza, como parece que quiso reflejar Böcklin de una forma persistente en gran parte de su obra.

Dentro de esta postura existencial y de puesta en valor, el artista podía encontrar ahí la iluminación que tanto anhelaba. Es así, por ejemplo, como tenemos que entender la etapa azul de Picasso, primer período creativo importante de su carrera, desencadenado por el suicidio de su íntimo amigo Casagemas. O el despertar de la vocación artística de Aleix Clapés, pues parece que, según cuenta una anécdota familiar transmitida por vía oral, la asistencia de niño a un entierro provocó en él la necesidad de retratar en una pared a todos los concurrentes, lo que causó la admiración de éstos y justificó el inicio de su carrera como pintor¹⁶¹⁰. Así, la muerte pasaba a ser punto de partida, no final.

La consecuencia de dicha inspiración tanática fue que algunos autores -especialmente en el área germánica- lo convirtieron en tema recurrente, a veces proyección de una obsesión personal, como en el caso de Böcklin, Corinth o Hodler; por esta misma razón, ocasionó la aparición de un número considerable de grandes obras en el Simbolismo. Ya lo reconoció este último, quien reconoció que “*accepter la mort, de toute notre conscience, de toute notre volonté –voilà ce qui peut donner lieu aux grandes oeuvres*”¹⁶¹¹. Parece que Hodler tuvo en mente estas palabras cuando acometió la que sería, precisamente, la creación de su vida, en una paradoja puesto que lo hizo hablando de la muerte. Es así como hemos de entender la ambición de una pintura como *La noche*¹⁶¹², obra cargada de connotaciones personales y donde el pintor no dudó en autorrepresentarse en el personaje principal. Fue precisamente a través del autorretrato cuando al hablar sobre la muerte en primera persona -con todo lo que implicaba dicha realidad, con sus obsesiones y reflexiones-, el tema hizo acto de presencia, alcanzando algunas de sus cotas más altas. La pintura de Hodler nos sirve, pues, como introducción en esta relación de la muerte a través del autorretrato, ya que a través de su

¹⁶⁰⁸ Cit. en BERMAN, P. G., *op. cit.*, p. 218.

¹⁶⁰⁹ Como ya diría en el siglo XX la crítica de arte italiana Lea Vergine, “*sólo experimentando en un breve espacio de tiempo la muerte, se puede comprender un poco más de la vida*”. Cit. en AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 318.

¹⁶¹⁰ A. Clapés, 1846-1920, Vilassar de Dalt, Ajuntament de Vilassar de Dalt, 1998, s.p.

¹⁶¹¹ Cit. en RAYNAUD, C., “Du cortège funèbre au portrait posthume: Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge”, en *Le Dernier Portrait*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 76.

¹⁶¹² BRUSCHWEILER, J., *op. cit.*, pp. 162-173: se trata del principal estudio sobre este cuadro, de donde hemos extraído las citas que aparecen a continuación.

pincel magistral podemos realizar un paseo por el imaginario lúgubre finisecular, apuntando ahora sintéticamente algunos temas a los que luego volveremos.

Esta pintura fue realizada básicamente debido a la obsesión y aprensión que su autor sentía hacia la muerte, fruto de una vida estigmatizada por su presencia (“*Mon enfance ne fut pas heureuse. Beaucoup de morts*”; o “*Dans ma famille la mort était omniprésente. Il me semblait pour finir qu’il y avait toujours un mort dans la maison et qu’il fallait qu’il en fût ainsi*”): así, su arte se pobló de constantes referencias fúnebres, alcanzando su culminación en esta fantasía. El origen concreto de este lienzo nos lo ofrece Ewald Bender, quien conoció personalmente a Hodler, y manifestó que “*autour de 1890, Hodler était saisi d’inquiétude: à chaque nuit sans sommeil, l’idée qu’il pourrait mourir lui revenait avec une persistance douloureuse*”.

El suizo concibió una escena en la que se imaginaba en su centro durmiendo, despertado ante la aparición súbita de una criatura cubierta con un paño negro y que representaba al fantasma de la muerte. Esta caracterización recordaba a las plañideras medievales, asimismo recuperadas en este *fin-de-siglo* por el simbolista George Minne en *Las tres marías ante el sepulcro* (o *Las plañideras*) (1896) (Groeningemuseum, Brujas): de este modo, Hodler llevaba a cabo una apropiación invertida de rasgos asociados con lo luctuoso, pasando del que llora por el difunto al que provoca dicho llanto, es decir, de sujeto pasivo a activo.

En torno a su figura, disponía de diversos personajes que dormían plácidamente, que representaban a las mujeres que amaba así como varios *alter egos*. Mediante dichas figuras, Hodler pretendía ilustrar las manifestaciones existenciales del hombre durante la noche, en las que siempre sobrevolaba la muerte: dormir y soñar (*hypnos-thánatos*), amar y desear (*eros-thánatos*), o simplemente morir (*thánatos*). Para transmitir esa impresión nocturna, Hodler cuidó de todos los detalles, como el cromatismo a base de negros y grises que, dispuestos alternadamente junto con los personajes, creaba el efecto de un dominó o un tablero de ajedrez, sugiriéndonos así que la vida no era sino un juego al fin y al cabo. Con todo, a pesar de esta obsesión personal, su autor supo trascenderla y hacerla universal, porque, como bien inscribió en el reverso del lienzo, “*plus d’un qui s’est couché tranquillement le soir ne s’éveillera pas le lendemain matin*”¹⁶¹³.

¹⁶¹³ De hecho, la asociación del sueño nocturno con la muerte la podemos percibir en otros autorretratos de pintores ligados con el Simbolismo, como *El insomne* (1923-1924) (Munch-museet, Oslo) de Munch o *El último latido* (Colección particular) de Sohlberg.

Si en *La noche* hemos paseado de la mano de la muerte bajo la luz de la luna, podemos recordar otras obras maestras del Simbolismo, en esa interrelación de lo fúnebre a través de la autorrepresentación, como el *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872) (Nationalgalerie, Berlín) de Arnold Böcklin, *Y en sus ojos he visto la muerte* (1897) (Statens Museum for Kunst, Copenhague) de Ejnar Nielsen, o en Cataluña *Mis funerales* (1910) (The Hispanic Society of America, Nueva York) de Miquel Viladrich: una serie de pinturas que son, precisamente, las más importantes de sus autores y que se centraban no en una muerte cualquiera, sino en la suya propia. Sin necesidad de reducirla a una única obra, podemos rastrear la iconografía de lo fúnebre en multitud de autorretratos de otros artistas, como Malczewski o Corinth, sin poder olvidarnos de Ensor, quien ocupa un puesto de honor, por su omnipresencia y persistencia al tratar estos temas.

Como ha sostenido el historiador experto en Simbolismo alemán Hans. H. Hofstätter, “*muchos artistas han relacionado la imagen de la muerte con el autorretrato, preguntándose así por el sentido y la utilidad de su propia vida*”¹⁶¹⁴, de modo que no resultaba tan extraño que ambos conceptos acabaran por cruzar sus caminos. Las inquietudes existenciales del Simbolismo podían resolverse, por tanto, a través de este género, transfigurado ahora en una herramienta psicológica y filosófica que permitía indagar en el alma y el sentido de la vida. Con el Simbolismo, el retrato recuperaba con vigor su condición de *memento mori*, típica en el Barroco, en una actitud realmente ambigua entre el recordatorio de nuestra existencia fugaz y el anhelo de inmortalidad que podía conceder el arte. Así, para poder comprender mejor la vida, era necesario también pensar sobre la muerte, de modo que su plasmación en la obra de arte podía convertirse en la mejor manera de conseguirlo. Las formas que en este *fin-de-siglo* tuvieron de representarla fueron variadas, desde la heredada por la tradición a una de tipo más naturalista, pero no por ello menos personal y subjetiva.

XI. 2. 1 La memoria de los objetos

Los intereses propios del Simbolismo y su carácter revisionista provocaron que, a la hora de tocar el retrato y, ya en concreto, el autorretrato, se recuperara toda una iconografía clásica que incidía en su naturaleza de *vanitas* y *memento mori*. Por un lado, se tuvo en cuenta toda una temática procedente desde la baja edad media y que giraba en torno a las danzas y triunfos de la muerte, así como otras representaciones sobre lo tanático (el caballero y la muerte, la muerte y la doncella, etc.), que habían llevado a cabo, entre otros artistas, Pieter

¹⁶¹⁴ HOFSTÄTTER, H. H., *op. cit.*, p. 120.

Brueghel, El Bosco, Durero, Hans Baldung o Hans Holbein en pinturas y grabados, especialmente en el área flamenca o germánica, donde se contaba con más tradición. Ejemplos de lo primero lo podemos observar en obras autorreferenciales como la *Danza de la muerte* (1900) (Vejen Kunstmuseum) de Nielsen –en la que aparecía su *alter ego* habitual en estos casos-; *Autorretrato. Danza de la muerte* (1915) (Munch-museet, Oslo) de Munch; o la serie de grabados titulada precisamente así (1922) (The Museum of Modern Art, Nueva York), de Lovis Corinth, y en la que junto a la autorrepresentación macabra del autor en el primero de ellos, en los sucesivos repasaba diferentes actitudes y puntos de vista sobre la muerte mediante familiares y conocidos.

Igual de esencial fue la presencia de toda una serie de objetos habituales en la historia del arte. Con esta misma finalidad misteriosa se utilizaron durante el Simbolismo, lo que conllevó a la inclusión de todo un repertorio (la mayoría procedente del Barroco y enunciado en parte en el capítulo previo), si bien sometido a una actualización, de acuerdo al talante de la sensibilidad finisecular y de cada uno de sus intérpretes, quienes tuvieron en cuenta así mismo otros elementos de tipo compositivo, estilístico e incluso cromático: recordemos el simbolismo de los colores en la preliminar *Beata Beatrix* de Rossetti¹⁶¹⁵, o la “época negra” (por no hablar de la azul) de Picasso, tal como calificó Palau i Fabre a la producción del malagueño entre 1899-1900¹⁶¹⁶, con frecuentes guiños fúnebres, a veces en (auto) retratos. Así pues, en una vida llena de muertes el negro podía ser “*el príncipe de los colores*”, tal como reconociera Redon¹⁶¹⁷.

De todo este legado iconográfico, quizás fuera la calavera -y su representación completa, el esqueleto- el símbolo por antonomasia de esta temática, como abordaremos en otro epígrafe de este capítulo. De hecho, a veces se jugaba a la confusión con otro elemento muy del gusto de la época que era la máscara.

¹⁶¹⁵ Esta pintura se trata de un personalísimo cruce entre canto de amor, epitafio, pintura de género y retrato, con alusiones al *alter ego*, etc.

¹⁶¹⁶ “Sea por influencia del Prado, sea a causa de una interiorización personal o del invierno, sea porque ha llegado a Barcelona en el momento de la aparición de España negra, de Verhaeren, y se contagia del pesimismo ambiental subsiguiente a la guerra de Cuba, lo cierto es que las tinieblas ocupan una parte cada vez más significativa en las obras picasianas de esta hora y que puede hablarse de un auténtico tenebrismo o época negra. / Las tinieblas son entendidas como elemento constitutivo de la pintura misma. Posiblemente nunca ha pintado Picasso cuadros tan oscuros. Posiblemente nunca más los volverá a pintar. [...]. Lo cierto es que durante la segunda mitad de 1899 y una parte del 1900 barcelonés la obra de Picasso parece presidida por las tinieblas y la muerte. Existen numerosísimos dibujos y numerosos cuadros sobre el tema del agonizante. Esta época no es azul sino negra. Observándola bien comprendemos que la futura época azul es ya la de la luz en las tinieblas, la de haber encontrado un color –una esperanza- en la negrura. Los autorretratos que Picasso ejecuta en esta hora son también negros, y ello no tanto porque emplee la tinta o el carboncillo cuanto porque su calidad y la expresión del rostro sí lo son”. PALAU, J., *op. cit.*, p. 168.

¹⁶¹⁷ *Cit.* en FERNÁNDEZ, A., *op. cit.*, p. 46.

De entre las múltiples simbologías que podía detentar ésta -algunas ya señaladas-, ahora interesa destacar aquellas relacionadas con la muerte. Hemos indicado anteriormente la tradición de realizar un molde sobre el rostro del difunto, mascarillas funerarias presentes desde la época romana¹⁶¹⁸. Junto a esta función conmemorativa, mantenida a lo largo de los siglos, se creía también -y precisamente gracias a esta capacidad de sustitución y representación- que podía tener un carácter mágico si era utilizada por alguien, ya que permitía a su portador una metamorfosis, mediante la cual se convertía en una especie de intermediario con otro ser, procedente de una dimensión metafísica, a veces relacionada con la ultratumba¹⁶¹⁹. Por compartir rasgos comunes, fue frecuente asimismo ligarla con otro motivo finisecular, el del decapitado (debido a la ausencia de cuerpo, así como a la falta de vida). Finalmente, hubo pintores como Ensor que supieron explotar la naturaleza fantasmal de estas máscaras y buscaron matices entre la vida y la muerte a través de la enfermedad, en una de las múltiples lecturas que se ha hecho de dicho motivo en su producción. Así lo dejó bien claro al incluirlas en retratos -*Anciana con máscaras* (1889) (Museum voor Schone Kunsten, Gante)- e incluso autorrepresentaciones -*Autorretrato rodeado de máscaras*-, donde estos artefactos parecían poseer vida propia, efímera eso sí, ya que sus deformidades nos hablaban de posibles enfermedades venéreas, o en todo caso, de la degeneración del ser humano y de su declive final¹⁶²⁰. La concepción del rostro como una máscara fue, de hecho, un *topos* común entre los artistas afines al Simbolismo. Con ella se podía hablar de todos estos temas que hemos comentado, así como de esa visión que prometían estas afecciones, cuando no directamente la muerte. Si Poe lo hizo magistralmente en su cuento de terror *La máscara de la muerte roja* (1842), las *femmes-fatales* -o “mujeres-(portadoras de)-muerte”- de Rops y las prostitutas de Anglada-Camarasa, de miradas ojerosas y maquillaje mudado en máscara, lo consiguieron a través del arte.

Otros motivos clásicos que se retomaron fueron cortinas o velos, para representar la idea del traspaso o acceso a otra realidad¹⁶²¹, tal como tendrían que interpretarse a veces

¹⁶¹⁸ La asociación de este complemento con la muerte ha provocado que el cráneo haya sido considerado como la última y más auténtica de todas estas máscaras: como diría ya en el siglo XX el filósofo Clement Rosset, “*cae la máscara y al mismo tiempo, [...] hace que se manifieste la impronta de la muerte, la máscara mortuoria, [...]*”. Cit. en AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 26.

¹⁶¹⁹ El poder mágico de las máscaras africanas es el que atrajo la atención de los artistas vanguardistas, como se explicita en BERNARDI, C., “*Spiritualités païennes*”, en *Traces du sacré*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 203.

¹⁶²⁰ Así lo interpreta HIRSH, S. L. (2004), *op. cit.*, p. 159.

¹⁶²¹ Así es como durante mucho tiempo se ha interpretado el mejor ejemplo de su uso en una pintura de este género, el *Retrato del cardenal Filippo Archinto* (1558) (Philadelphia Museum of Art, Filadelfia) de Tiziano, si bien las lecturas actuales parecen señalar que la presencia de esta cortina pudiera deberse a los obstáculos que

algunos retratos de Khnopff o el ya visto de Masriera. También relojes o velas humeantes son visibles de vez en cuando en algunos autorretratos de Spilliaert, donde el motivo principal, no obstante, podía ser también el cristal donde se contemplaba el artista. Además de su función de reflejo de la realidad, empleado por los artistas como fuente de información –en el caso del autorretrato, de uno mismo–, el espejo ha tenido, como la máscara, diversas interpretaciones, algunas ligadas con el alma, el acceso a otra realidad e incluso con la muerte, como ya veremos más adelante. Lo que sí es cierto es que este artefacto aparecía en autorretratos tanáticos de Corinth o Schiele, e incluso insinuados como en Russolo.

En el capítulo dedicado al doble, explicamos que la sombra podía tener una lectura lúgubre, similar a la del espejo, coincidiendo en la idea de que su proyección era señal de vida, de tener alma¹⁶²². Según otras interpretaciones, opuestas a la anterior (y que a veces llegaron incluso a coincidir, de forma contradictoria), la sombra se podía asociar con el inconsciente o con la muerte, al representar nuestra parte desconocida, irracional y/o negativa, y vincularla del mismo modo con el más allá, como imagen anunciadora de esta otra realidad. Si en la literatura del período este motivo gozó de cierto éxito¹⁶²³, en el terreno de la pintura observamos disparidad de tratamientos plásticos¹⁶²⁴. Así, en el *Retrato de Santiago Rusiñol como El caballero de la mano en el pecho* (c. 1897) (Museu del Cau Ferrat, Sitges) de Ramon Pichot, sentimos un acercamiento a lo siniestro, o más bien a lo sugerente, en esa sombra que revoloteaba en la parte inferior de la composición, sin saber exactamente de dónde procedía; tal vez, una imagen simbólica del sentimiento de posesión que sentía Rusiñol hacia la figura de El Greco en aquellos años.... En cambio, en Munch, que fue de los artistas más asiduos en utilizarla, vemos que sus implicaciones podían volverse más complejas. Al respecto, y como ya destacamos en el capítulo VIII, fue incorporada en alguna autoimagen, como en *Inferno (Autorretrato en el infierno)*, donde se cargaba de connotaciones negativas o escatológicas, al situarla en el inframundo. Consecuente con esta medida, el rostro del pintor se desdibujaba mientras que su sombra proyectada acaparaba mayor importancia, al ocupar casi la mitad de

tuvo el retratado para acceder al cargo de arzobispo que, en teoría, le correspondería, y no a una posible defunción repentina.

¹⁶²² “La sombra es la forma más antigua que toma la representación del alma”. CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 98: su autor también la asocia con la ausencia, el dolor o la pérdida.

¹⁶²³ En el siglo XIX, se escribieron multitud de cuentos de horror en los que se hablaba de la sombra como atributo de vida y de las funestas consecuencias que acarrearía su pérdida. Quizás el texto más importante al respecto sea *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814) de Adelbert von Chamisso, que nos hablaba de la muerte en vida del protagonista tras haber vendido su sombra, convertido así en un particular “muerto viviente”. AZARA, P. (1997), *op. cit.*, p. 13.

¹⁶²⁴ MICHALSKI, S., *op. cit.*, p. 52.

la composición, convertida en una especie de sudario-dama negra que se erigía y dominaba su figura, como sucedía en *La noche* de Hodler.

Además de todo este desfile de objetos, las alusiones a lo fúnebre podían hacerse también mediante determinados animales, algunos procedentes de la iconografía tradicional: tal era el caso de insectos como la mariposa -como ya hemos visto antes en el retrato de Francesc Masriera- o la mosca -presente por ejemplo en la *Naturaleza muerta* de Manuel Ocaranza, que luego comentaremos-. Por el mismo motivo, debemos señalar aquí toda una *flora mortis*, que incluía desde cipreses -puestos de moda por Böcklin- o crisantemos -*Les Vicentetes* (1895) (Colección particular) de Rusiñol-, hasta coronas funerarias de flores marchitas -el retrato a *Paul Gauguin* por Redon o el autorretrato de Josep Guardiola-.

Por otra parte, los pintores simbolistas aportaron hallazgos iconográficos mediante la reinterpretación de viejas imágenes: ése fue el caso del ángel de la muerte, que se representó a veces bajo rasgos andróginos o si no, directamente femeninos, confundiéndolo inquietamente con el estereotipo de la *femme fatale*, de gran predicación en este *fin-de-siglo*; de esta manera, la pareja clásica *eros-thánatos* quedaba reducida a su causa, mujer-muerte¹⁶²⁵. Dicha asociación es lo que llevó a más de uno a explicitarla de forma directa, de manera que se nos aparecía la muerte como una especie de dama cadavérica viviente, ataviada con sus mejores galas, e incluso dotada de alas: a nivel general, Rops fue uno de los principales responsables de dicha caracterización, mientras que en el ámbito de la autorrepresentación el ejemplo que propuso Viladrich en *Mis funerales* es interesante porque su autor supo reunir, en una misma representación sincrética, las diferentes posibilidades de plasmar dicha iconografía.

Finalmente, a toda esta recuperación del pasado relacionado con las *vanitas* y *memento mori*, habría que añadir otro tipo de representaciones que, si bien no habían sido tan habituales a la hora de acometer un retrato, sí lo habían sido en otro tipo de géneros. Ante el carácter narrativo o simbólico que gozó gran parte de la retratística finisecular, muchos pintores se vieron en la necesidad de enriquecer sus propuestas, tomando prestados elementos ambientales (noche, lechos mortuorios, puertas, ciudades muertas...) o típicos de rituales funerarios (cementeros, ataúdes, entierros y funerales..., como *En la profundidad de mi jardín*, antes de 1897, Colección particular, de Harald Sohlberg). Otros símbolos, ambivalentes en su significado de vida o muerte, como la sangre, también son perceptibles en

¹⁶²⁵ Es sintomática y coincidente la revolución que, en el ámbito de la escultura funeraria en Cataluña, llevó a cabo Josep Llimona, caracterizando precisamente así a estos ángeles de la muerte, esto es, como muchachas lánguidas típicamente simbolistas.

obras de Thoma –*Autorretrato con el amor y la muerte*- o Munch –*Autorretrato (Paráfrasis de Salomé)*-.

La revisión y adaptación de todo este programa iconográfico a la sensibilidad mórbida finisecular se manifestó de variadas formas, algunas ya insinuadas en líneas anteriores. Si por un lado se llevó a cabo un proceso de depuración y/o concentración de motivos, dando lugar a imágenes eclécticas al combinarlos según los intereses de cada uno, por otro lado es frecuente ver que, pese al origen sacro de muchos de ellos, acabaron siendo despojados de esa aura o si no, llevados al ámbito de lo personal o secular. En otras ocasiones, los motivos tradicionales se convertían en puntos de partida para ser reinterpretados según el nuevo sentir, bajo el estímulo de ofrecer un punto de vista novedoso, e incluso teniendo en cuenta las aportaciones de la ciencia.

Igualmente, nos encontramos que muchos de estos artistas soñaron con difuminar los límites entre la vida y la muerte, y de ahí que quisieran potenciar sus similitudes. Ello motivó el auge de ciertos artefactos, cuya apariencia de vida podía conducir a engaño, de manera que en ocasiones se tenía la sensación de que éstos parecían estar más despiertos que los retratados (“*el alma de las cosas*”, de Xavier Mellery), asemejándose los últimos a figuras de cera. Era una manera de reflejar en cierto modo la continuidad entre ambos mundos, así como subrayar la existencia de un componente común que unía al ser humano con todo lo que poblaba el universo y del que formaba parte¹⁶²⁶. Quizás fueran los maniqués, muñecas o marionetas¹⁶²⁷ los más inquietantes de todos estos objetos y los que, gracias a su aspecto humano, podían convertirse en el nuevo *memento mori* de una modernidad siniestra¹⁶²⁸: en su simulacro de vida, podían ocultar el vacío cuando no la muerte, como podemos comprobarlo en la producción de pintores como Degas, Ensor o Gutiérrez Solana. Una condición siniestra,

¹⁶²⁶ En época barroca, pintores como Rubens o Rembrandt habían realizado retratos en los que, mediante la reunión de modelos vivos y difuntos en una misma composición –*Cuatro filósofos con un busto de Séneca* (1611-1612) (Palazzo Pitti, Florencia), y *Aristóteles contemplando un busto de Homero* (1653) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), respectivamente-, se llevaba a cabo una meditación sobre el sentido de la vida y la eternidad a través de la muerte, su legado y continuidad. Vid. BRILLIANT, R., *op. cit.*, pp. 79 y 81.

¹⁶²⁷ Recientemente, tuvo lugar una exposición que analizaba el maniquí, sus usos e interpretaciones a lo largo de la historia del arte. Vid. MUNRO, J., *Silent Partners. Artist and mannequin from function to fetish*, Cambridge-New Haven-Londres, Fitzwilliam Museum-Yale University Press, 2014.

¹⁶²⁸ De hecho, en su libro *Lo siniestro* (1919), Freud señala que “[Se ha presentado] como caso por excelencia de lo siniestro ‘la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado’, aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas ‘sabias’ y los autómatas. [...]”. Vid. STOICHITA, V. I. (1999), *op. cit.*, p. 137.

la de la modernidad, que acabó por contagiar la visión de otros elementos como el espejo, la máscara o la sombra¹⁶²⁹, tal como hemos sugerido anteriormente al explicar cada uno de ellos.

La nostalgia inherente al Simbolismo llevó al restablecimiento de toda una imaginaria procedente de la historia del arte, aunque siempre según sus intereses, de modo que en muchas ocasiones éstos fueron adaptados a la sensibilidad e imaginación de cada uno de ellos.

XI. 2. 2 El retrato como naturaleza muerta o la naturaleza muerta como retrato

A la hora de abordar la muerte a través del autorretrato, básicamente hubo dos maneras. Una ya la hemos insinuado en el capítulo anterior al tratar el paso del tiempo cuyo desenlace acababa en la muerte, razón por la cual ahora se ofrece la ocasión de profundizar en ello (como veremos en un apartado posterior). La otra modalidad, en cambio, se inspiraba en el legado explicado y se basaba en la representación clásica de la muerte mediante un esqueleto, o si no simplemente con su sinécdoque, la calavera. Este ha sido el modo tradicional en que el autorretrato se ha asociado con el concepto de *memento mori*: el modelo recordaba su condición mortal y la fugacidad de la vida sosteniendo entre sus manos una calavera, es decir, el aspecto que luciría una vez ya fallecido.

Puestos a precisar, nos encontramos que el término *memento mori* se ha ligado más con el género del retrato, mientras que el de *vanitas* con la naturaleza muerta. La principal diferencia entre ambas radicaba en un orden de jerarquización o priorización de entre todo el repertorio anterior, de modo que “*la calavera es un elemento siempre presente en el género de la vanitas pero en el retrato se comporta como “la otra” efigie del retrato*”¹⁶³⁰. Más allá de este tipo de matices, lo cierto es que la existencia de ese rasgo común de temporalidad fue meditado por algunos pintores finiseculares para atravesar los límites académicos entre géneros y acercarse así, entre otros objetivos, a la obra de arte total gobernada por la subjetividad e individualidad del *fin-de-siglo*.

Si hemos de ser sinceros, la unión entre ambos temas ya pudo ser vista en obras de épocas anteriores. Así, una vez más debemos retroceder al Barroco, concretamente al *Autorretrato con símbolos de vanitas* (1651) (Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden) de David Bailly, donde podemos apreciar esa fusión de géneros, así como otros rasgos: a través de la manipulación del tiempo y rodeado de toda una naturaleza muerta, el pintor enfatizaba la ambigüedad de lo que vemos y realmente es, de manera que el retrato actual del pintor era el

¹⁶²⁹ Dicha línea sombría se inició con el Romanticismo y se mantuvo durante todo el siglo XX. STOICHITA, V. I. (2009), *op. cit.*, p. 11.

¹⁶³⁰ MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 85.

pequeño ovalado, mientras que el joven que sostenía ese óvalo era también su imagen también pero de unos años atrás, evocada desde la memoria¹⁶³¹. Estas características fueron retomadas posteriormente durante el Simbolismo.

Saltando al siglo XIX, nos encontramos con otro ejemplo curioso de conjunción de ambos temas en el cuadro titulado *Reminiscencias de 1865* (c. 1900) (Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis) de John Frederick Peto, donde hallamos detalles propios de las naturalezas muertas en trampantojo –relieve de la puerta, clavos, papeles desgarrados-, junto con la inclusión de un retrato de Abraham Lincoln, así como su fecha de nacimiento y muerte y apodo, “Abe”. A pesar de todos estos elementos que invitaban a pensar en un *memento mori* elegiaco respecto al presidente de los Estados Unidos, en el fondo parece que obedecía a la impotencia de Peto de pintar el físico de su padre, que había fallecido en 1895: de este modo, bajo los rasgos más honorables de Lincoln, podía evocarlo en una obra de difícil clasificación¹⁶³².

Ya en época simbolista, podemos destacar dos obras que reflexionaron en torno a los límites genéricos de ambos temas, revirtiendo su poder simbólico y transitorio sobre la naturaleza humana, más específicamente sobre los avatares personales de cada uno de ellos, con un cierto sentido del humor. *Camelias* (Colección particular) del portugués Artur Loureiro se trataba de una pintura que, a primera vista, pasaría desapercibida como un bodegón más, si no fuera porque en el fondo nos percatamos de la presencia de un medallón con la efigie del pintor. Su autor parecía querer indicarnos que, a pesar de la belleza de esas camelias, éstas un día se marchitarían, mientras que él, retratado en esa medalla de bronce –y de perfil, como si fuera un emperador romano-, se jactaba de la inmortalidad que le concedía el arte, celebrándolo fumándose un cigarrillo.

Mucho más interesante resultaba el hallazgo del mexicano Ocaranza, visible en la manera en que bautizó su tela, *Naturaleza muerta*¹⁶³³. Efectivamente, la elección de este título encerraba una declaración de intenciones, en un cuadro en que su autor subvertía la jerarquía académica, lo envolvía todo de un espíritu crepuscular y bohemio, y también, en última instancia, recurría a la causticidad, para hablar de su situación personal. Para lograr su meta, entreveró rasgos de estos dos géneros a través de su única característica común, su naturaleza

¹⁶³¹ REBEL, E., *op. cit.*, p. 46.

¹⁶³² De hecho, R. BRILLIANT considera que a pesar de la inclusión del retrato esta pintura no podría clasificarse como tal. *Vid.* BRILLIANT, R., *op. cit.*, pp. 27-29.

¹⁶³³ GÁMEZ, T., *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841-1882*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2009, pp. 133-134; y VELÁZQUEZ, A., “Pláticame una obra. Manuel Ocaranza. Naturaleza muerta, s. XIX”: <https://www.youtube.com/watch?v=Lu7doKq0H-A>. Consultado el 28 diciembre 2012.

temporal. Gracias a ello, el pintor se permitía abordar con humor el tema del alcoholismo –presunta adicción del mexicano durante su estancia parisina-, al plasmar el instante en que un joven, embriagado, caía postrado ante su copa y perdía todo contacto con la realidad. Con la excusa de la bebida, Ocaranza nos pintaba un bodegón que podríamos calificar “de la vida moderna”, bohemio, con la mesa de un café parisino de la época, con su botella, su jarra de cerveza y un par de copas; con todo, ello no era obstáculo para que rindiera homenaje a algunos símbolos clásicos de las *vanitas* barrocas, como las moscas sobre el bastón o la copa partida y con el líquido derramado, para recordarnos el objetivo de esta pintura.

Llegados a este punto, no advertimos diferencia entre el hombre embriagado, muerto anímicamente, y los objetos plasmados con tanto detalle, sin llegar a discernir claramente de qué bodegón hablaba su autor: ¿se refería simplemente a los objetos inertes anteriormente enumerados...o tal vez, y probablemente, al único ser vivo, esto es, al borracho, imagen o *alter ego* del pintor que, bajo los efectos del alcohol, acababa convertido en un elemento más de esa naturaleza muerta, o en la naturaleza muerta propiamente dicha? La ambigüedad del título quedaba reforzada por detalles como la copa volcada y quebrada, símil del espíritu roto de Ocaranza que, poco después, encontraría la muerte, erigiéndose este último autorretrato en su epitafio. De hecho, este cuadro postrero de Ocaranza se ha considerado como uno de los que marcan el inicio del Simbolismo en su país.

Sin embargo, la interacción entre ambos géneros, la naturaleza muerta y el retrato, se produjo allende el Simbolismo, aunque con artistas formados en dicha época. Es el caso de un Picasso ya mayor, que acababa de conocer a Françoise Gilot, cuya juventud parecía contagiársele y como reacción se vía con el valor de atreverse a subvertir –una vez más- las tradiciones de la historia del arte, ahora desde el amor pero también desde el humor. Su pareja de entonces acabó confesando que “*la mayoría de las cosas que estaba haciendo [Picasso], en una u otra forma, eran retratos míos. Una de las litografías era una naturaleza muerta y otra –detalle que me divirtió-, al parecer, un retrato suyo de cuando era muchacho*”¹⁶³⁴. Precisamente, de este “retrato evocativo” ya hablamos en el capítulo anterior, en las alteraciones que Picasso llevó a cabo en el autorretrato al acercarse a las causas y efectos del paso del tiempo.

¹⁶³⁴ Cit. en VALLÈS, E. (2013e), *op. cit.*, p. 126, nota nº 22.

XI. 2. 3 Un *memento mori* para el *fin-de-siglo*: la muerte según Böcklin

Como señalábamos antes, a la hora de acercarse al autorretrato desde la muerte lo habitual fue retomar la variante de *memento mori*, es decir, con la presencia de un esqueleto o una calavera a modo de recordatorio. Es cierto que se había cultivado en épocas pretéritas, especialmente durante el Barroco, pudiendo mencionar los que se pintaron Thomas Smith (c. 1690) (Worcester Art Museum, Worcester) o Johann Zoffany (1776) (Galleria degli Uffizi, Florencia). Fue precisamente en esta variante de autorretrato lúgubre donde el Simbolismo halló su creación más importante e influyente: nos referimos al *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, que Böcklin pintó en Múnich en 1872¹⁶³⁵.

Tema mayor dentro de su producción¹⁶³⁶, el artista partió de la tradición de las danzas de la muerte que pudo observar en su ciudad natal de Basilea, así como de otras representaciones tanáticas clásicas –(auto) retratos con la muerte¹⁶³⁷, el pintor con la muerte, etc.–, para llevar a cabo una puesta al día. De este modo, Böcklin se nos presentaba en el acto de pintar, pero en lugar de mostrarse asustado ante la aparición súbita de la muerte por su espalda, más bien se mostraba intrigado. Sin dejar de mirarse ante el espejo, el pintor se giraba levemente, intentando comprobar con sus propios ojos aquello que acababa de ver reflejado: era la muerte, que le susurraba al oído la música de un viejo violín, cuya única cuerda simbolizaba la fragilidad de nuestra vida, o la esperanza¹⁶³⁸. Fuera cual fuera el significado de este detalle, lo que sí es cierto es que se establecía una especial relación de convivencia entre ambos.

Los análisis que el lienzo ha suscitado han sido diversos; y si algunos lo han visto como una demostración diáfana del pesimismo schopenhaueriano, en cambio otros han apostado por la visión de la muerte como motor de vida y de creatividad¹⁶³⁹. De ahí el verde que empapa la punta del pincel, quizás no sólo una referencia a su faceta como paisajista, sino

¹⁶³⁵ El principal estudio sobre esta pintura lo sigue constituyendo el artículo de HIRSH, S. L., “Arnold Böcklin: Death talks to the painter”, en *Arts Magazine*, vol. LV, nº 6, febrero 1981, pp. 84-89.

¹⁶³⁶ Tanto este cuadro como *La isla de los muertos* (diferentes versiones, la primera de 1880, Kunstmuseum, Basilea) están consideradas sus obras maestras.

¹⁶³⁷ En este sentido, nos interesa destacar el *Retrato de Sir Bryan Tuke* (1528) (Alte Pinakothek, Múnich) –de un anónimo que lo realizó a partir de un original de Holbein, no conservado–, que Böcklin conocía. HIRSH, S. L. (1981), *op. cit.*, p. 84.

¹⁶³⁸ Al respecto, podemos señalar las diferentes variantes que sobre la *Esperanza* realizó Watts, una de ellas conservada en la Tate Britain de Londres (1886). En ella se representaba a una figura con los ojos vendados, tañendo una lira de la que pendía una única cuerda.

¹⁶³⁹ Esta visión en positivo de la muerte, influenciada o no por Nietzsche, estuvo presente en otras iconografías o acercamientos por parte de diversos pintores simbolistas, como Jean Delville y el tema de la cabeza de Orfeo. Vid. FRONGIA, M^a L., *op. cit.*, pp. 71-86.

también símbolo de los ciclos regeneradores de la naturaleza¹⁶⁴⁰. Al respecto, se ha solido traer a colación la admiración que Böcklin sentía hacia los escritos de Jean Paul, su autor favorito, con los que esta composición guardaba evidentes paralelismos: “*Mais le génie est comme une corde de harpe éolienne, une seule et même corde produit les sons les plus divers sous les souffles les plus divers. [...] Peu importe comment on appelle cet ange supraterrestre on décompte ses signes; il suffit de ne pas se laisser abuser par ses déguisements*”¹⁶⁴¹. Inspirándose probablemente en estas lecturas, Böcklin consiguió en su pintura darle la vuelta al tradicional *memento mori* y transformarlo en un “*memento vivere*”¹⁶⁴², alejándose de la visión de la muerte como algo metafórico e inerte –un cráneo en sus manos- y dotarla de vida propia, convertida en una especie de musa espectral finisecular, que incitaba a la inspiración.

Desde entonces, gracias a él esta tipología de autorretratos experimentó una recuperación¹⁶⁴³: hacia 1893, Böcklin gozaba de tanto éxito que se ha hablado de un auténtico culto internacional en torno a su figura¹⁶⁴⁴. Los primeros síntomas se dieron evidentemente en el área de influencia germánica¹⁶⁴⁵. Es así como debemos entender el *Autorretrato con el amor y la muerte* (1875) (Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe) de Hans Thoma, pintor que conoció a Böcklin en 1870. De composición prácticamente idéntica, Thoma añadió la figura de Cupido, que atemperaba un poco la presencia fúnebre. Incluso su autor tomó prestado de Böcklin la idea del pincel mojado en pintura, en este caso no de color verde, sino rojo, posible alusión al amor o a la sangre, símbolo de vida. En cualquier caso, una representación sobre la clásica pareja *eros* y *thánatos*.

También bajo el hechizo del pintor de Basilea hay que entender el *Autorretrato con la muerte* (1897) (Kunstsammlungen Chemnitz) de Oskar Zwintscher, donde la muerte irrumpía en escena con una clepsidra, para recordarle la fugacidad de la vida. No obstante, como en el caso anterior el pintor contraponía este punto sombrío con el amor, en este caso desplegado en otro cuadro con el que formaba díptico, el retrato que hizo de su novia Adele (misma fecha y museo). En él, Zwintscher la concebía como una especie de ninfa en una pradera primaveral, llena de flores y mariposas, que recordaba al universo particular de los cuadros de Böcklin,

¹⁶⁴⁰ RECHT, R., “‘La beauté du mort’. Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte”, en CLAIR, J. (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, París, Edition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard, p. 365.

¹⁶⁴¹ Cit. en BEYER, A., *op. cit.*, p. 308.

¹⁶⁴² *Arnold Böcklin*, París, Musée d’Orsay-Edition de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 224.

¹⁶⁴³ DORGERLOH, A., *op. cit.*, p. 264; y PIENKOS, A., *op. cit.*, p. 167.

¹⁶⁴⁴ FACOS, M., *op. cit.*, p. 58

¹⁶⁴⁵ A veces se ha querido ver un precedente en el *Autorretrato con Franz von Lenbach* (1863) (Neue Pinakothek, Múnich) de Hans von Marées –ya comentado en el capítulo dedicado al doble-, pintado casi diez años antes, de tal manera que se ha querido ver en Lenbach la personificación de la muerte, mediante los atributos del sombrero y las gafas. Vid. BEYER, A., *op. cit.*, p. 301.

pero a su vez le servía para ofrecer una visión de los ciclos de la vida a través del binomio *eros y thánatos*.

Diferente pero con concomitancias con los ejemplos anteriores es el *Autorretrato con esqueleto* (1896-1897) (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich) de Lovis Corinth, el primer autorretrato importante de los muchos que su autor se hizo en vida¹⁶⁴⁶. Sin embargo, más que simbolista, se trataba de una pintura de sensibilidad naturalista, ya que su ejecución obedecía al ingreso de este pintor dentro de la logia masónica de Múnich y, por lo tanto, el único objetivo era documentar tal efeméride, importante en su vida¹⁶⁴⁷. La presencia del esqueleto se debía, pues, a la puesta en escena de estas ceremonias, donde dicho artefacto desempeñaba una simbología determinada¹⁶⁴⁸. A pesar de ello, debido a las coincidencias iconográficas y consciente de la popularidad de la tela de Böcklin, su autor no pudo evitar lanzarle un guiño, recurriendo a una composición similar; con todo, observamos alguna diferencia importante, como la contextualización real en su taller o que, en lugar de un cráneo, Corinth nos representara un esqueleto entero, colocado a su lado y a la misma altura, como si fuera su *alter ego*. Hay que esperar unos años más tarde para encontrar su equivalente decadente, el *Retrato del pintor Domenico Baccarini* (c. 1901-1903) (Colección particular), o *Yo sigo a la muerte*, tal como lo tituló su autor, Giovanni Costetti, efigie que, por otra parte, se avenía idealmente con el universo del modelo¹⁶⁴⁹.

En todo taller de artista había esqueletos, porque era un modelo para el trabajo de observación anatómico. Algunos de los pintores influidos por el Simbolismo quisieron ir más allá y los dotaron de un aura de misterio: es el caso de Gutiérrez Solana o Ensor que, fascinados, no sólo los pintaron una y otra vez, sino que poblaron sus estudios de dichos artefactos. En el *Interior de estudio (Lo bello y lo feo son convenciones)* (1882) (Musée d'Ixelles, Bruselas), Léon Frédéric fue un paso más lejos y lo engalanó como una especie de musa distópica o invertida, afín al espíritu finisecular, y fusionando el *eros y thánatos* allá donde en Thoma o Zwitscher aparecían aún por separado. De este modo, Frédéric

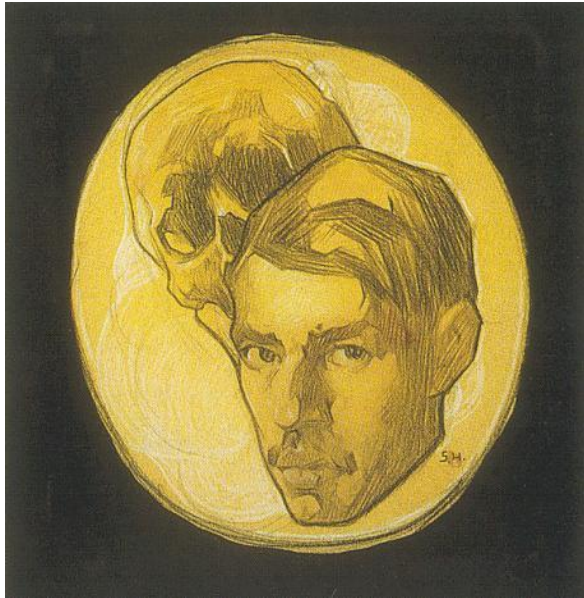
¹⁶⁴⁶ Es en su obra grabada donde podemos apreciar más paralelismos o una mayor deuda simbolista con el cuadro de Böcklin. Así, en su aguafuerte *La muerte y el artista*, de su portafolio *Danza macabra* (1922) (The Museum of Modern Art, Nueva York), ofrece una visión moderna de la metáfora tradicional de la danza macabra, con la inclusión de un reloj de pulsera mostrando el paso del tiempo.

¹⁶⁴⁷ A pesar de estar datada en 1896, fecha de su ingreso en la logia, en realidad fue pintada un año después.

¹⁶⁴⁸ En el mundo simbólico de la francmasonería, el esqueleto es la confirmación del carácter ineluctable de la muerte, accesorio en los rituales de iniciación. Es una especie de materialización del “*conócete a ti mismo*”, que predicaban los masones. BEYER, A., *op. cit.*, p. 341. Así mismo, también “*representa una muerte dinámica anunciadora de una nueva vida*”. Vid. DAZA, J. C., *Francmasonería*, Madrid, Akal, 1997, p. 138. Agradecemos la ayuda prestada por David Martín, uno de los principales expertos en arquitectura, arte y masonería en España.

¹⁶⁴⁹ Aunque no se trate de un artista el modelo representado, el *Retrato de Mieczysław Gąsecki (Młoda Polska)* (1917) (Muzeum Narodowe, Cracovia) de Malczewski es igualmente deudor de la pintura de Böcklin –y, en cierta manera, de la de Corinth–, donde otro esqueleto se insinúa en el fondo de la habitación.

demostraba haber aprendido la lección de Böcklin, al hacer de la muerte fuente de inspiración, y vestirla como si fuera un ser vivo¹⁶⁵⁰.



Saturnino HERRÁN, *Autorretrato con calavera*, c. 1918. Colección particular

El influjo de Böcklin se manifestó más allá de Alemania, como ya hemos ido dejando caer. Así, podemos encontrar seguidores en Serbia, como Stevan Aleksić, quien lo reinterpretó en el mundo de la bohemia a lo largo de su vida en diferentes autorretratos - *Autorretrato en un café* (c. 1904) (The Gallery of Matica srpska, Novi Sad)-, cada vez más decadentes, macabros y grotescos; hasta allende los mares, pues el mexicano Saturnino Herrán dejó uno de características similares, *Autorretrato con calavera* (c. 1918) (Colección particular)¹⁶⁵¹, perturbador en el

detalle del solapamiento del cráneo a la cabeza del artista, prácticamente inseparables, como si la particular musa estuviera a punto de darle un beso mortal en forma de mordisco, a la manera de un vampiro¹⁶⁵².

Respecto a España, su influencia fue más bien escasa, si exceptuamos la tardía figura de Daniel Sabater, “el pintor de las brujas”, como se le ha solido llamar¹⁶⁵³, y a quien le debemos más de un autorretrato bajo el recuerdo de Böcklin: es el caso de *Cuando estamos*

¹⁶⁵⁰ Esta sexualización de la muerte (el artista desnudo, la muerte dotada de género gracias al fetichismo de la ropa) ha sido también señalada por KOSINSKI, D., “Symbolist Profusion. Léon Frédéric’s *Nature or Abundance*”, en MacDONALD, H. (ed.), *Impressionism and Post-Impressionism at the Dallas Museum of Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2013, pp. 142-143: a pesar de lo inquietante de esta escena por Frédéric, pudo haber encerrado un componente humorístico en su concepción, puesto que parece que participó en una exposición de carácter burlesco, tal como recoge D. KOSINSKI.

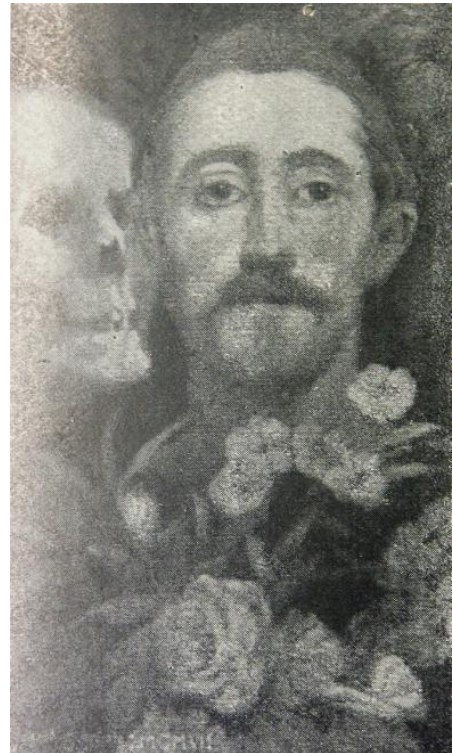
¹⁶⁵¹ Se ha señalado que, pese al recuerdo evidente, está “*más cerca de Ruelas que de Arnold Böcklin*”. RAMÍREZ, F., *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 381.

¹⁶⁵² Esta visión adherida, casi intrínseca e inseparable de la condición humana, es perceptible en otro dibujo de Herrán, conocido como *Soñando* (Paradero desconocido). Vid. *Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, s. p., ilustración n° 27.

¹⁶⁵³ Precisamente así se subtítulo la principal monografía escrita en vida sobre el pintor por M. DAIREAUX, *Sabater, peintre des sorcières*, mencionada anteriormente. Parece que cuando expuso por primera vez en Barcelona sus cuadros de temática lúgubre y mórbida, llenos de demonios, monstruos y calaveras, provocó un gran escándalo, habiendo algún crítico que lo bautizó de este modo, apelativo que fascinó a Sabater hasta el punto de apropiárselo (p. 57).

*solos*¹⁶⁵⁴ o, sobre todo, a uno de los últimos que se pintó (ambos en paradero desconocido), ya fuera de nuestra época de estudio, pero donde se evidenciaba el impulso vital de esta visión de la muerte, al proveerla de un par de óculos en unas órbitas que en principio debieran estar vacías¹⁶⁵⁵.

Fue fundamentalmente en Cataluña –donde Sabater realizó precisamente su giro hacia lo macabro, en una sensibilidad afín a la finisecular-, donde la huella del pintor suizo se evidenció más, también con cierto retraso. A pesar de que no tenemos mucha constancia del peso de pintores germanos, de Böcklin sí que sabemos que, al menos, algunas de sus creaciones más conocidas se reprodujeron en revistas de la época como *Juventut*, *La Ilustración Ibérica* o *Pèl i Ploma*¹⁶⁵⁶: de hecho, con motivo del fallecimiento del pintor suizo, algunas de estas revistas ilustraron la necrológica con sus cuadros, entre ellos especialmente el famoso autorretrato¹⁶⁵⁷. Seguramente, Josep Guardiola lo tuvo en mente cuando decidió participar en la *Exposició de Auto-retrats de Artistes Espanyols* de 1907 en Barcelona, con una efigie de composición casi calcada (1907) (Paradero desconocido). En ella se nos presentaba de forma fiel, físicamente hablando, si nos atenemos a fotografías de la época así como a descripciones que nos han dejado personas que lo conocieron¹⁶⁵⁸. Mirándonos, mirándose, descubre que la muerte se le acercaba por un lado. Sin atrever a girarse, la yuxtaposición de los dos rostros resultaba doblemente perturbadora:



Josep GUARDIOLA, *Autorretrato*, 1907. Paradero desconocido

¹⁶⁵⁴ Dado a conocer por R. PÉREZ en su comunicación “Entre Eros y Thanatos: Reflexiones simbólicas en la obra de Daniel Sabater”, con motivo del *Simposio Reflexiones sobre el Gusto III “Eros y Thanatos”* (Universidad de Zaragoza, 16-18 abril 2015), aún pendiente de publicación.

¹⁶⁵⁵ “Daniel Sabater Salabert”: <https://elpintordanielsabatersalabert.wordpress.com/>. Consultado el 12 diciembre 2014.

¹⁶⁵⁶ Sobre la recepción de los pintores germanos en la Cataluña modernista, *vid.* GRAS, I., *op. cit.*, p. 552, nº nota 1431. De hecho, a veces se ha relacionado la pintura de Modest Urgell, paisajista, con la de Böcklin.

¹⁶⁵⁷ Podemos recordar aquí, por ejemplo, los artículos ilustrados de BRULL, J., “Arnold Böcklin”, en *Juventut*, año II, nº 53, Barcelona, 14 febrero 1901, p. 129; y *Pèl i Ploma*, nº 69, Barcelona, 1 febrero 1901, portada.

¹⁶⁵⁸ “*Capell negre, xafat, d’ala ampla; cabell blanc-grisenc; un rostre de faccions menudes: els ulls expressius, els pòmuls rosadets i el bigoti ponderat, d’un encis indefinible. Més avall un coll fort recer de la xalina; de cap a peus, una roba fosca –ja tenim la física apareença d’un home baixet i pulcre però amb un tremp com per a només abjurar anys i anys de la seva vocació per lliurar els pares de la misèria [...]*”. Así nos lo describió ROSICH, A., “Enyorança de l’amic. El meu Josep-Jordi Guardiola i Bonet. In memoriam”, en *Tramontane*, Año XXXVI, nº 342, febrero 1952, p. 55, en este número dedicado “a la memoria de Josep Guardiola”.

más que susurrarle algo al oído, parecía estar a punto de besarlo, como en la imagen ya comentada de Herrán.

Por otra parte, las flores que recorrían la parte inferior de la composición, símbolo habitual de las *vanitas*, pasaban a ser una macabra corona de difuntos ofrecida por la misma muerte. Aún más: si observamos su disposición en el cuadro, si por una parte trepaban sobre Guardiola a modo de hiedra o enredadora, representando el triunfo del tiempo, por otra se asemejaba a un brazo que la naturaleza mortal tendía hacia el sujeto¹⁶⁵⁹. A pesar de este importante referente y de las aportaciones personales y sutiles que Guardiola efectuó en su obra, parece que no acabó de gustar en la época. Desde *La Publicidad*, el crítico César Tripet escribía lo siguiente:

*“En el catálogo leemos los lemas de sus dos obras: “De broma” olé...o! y “neurasténico” óleo. Contemplamos sus dos producciones artísticas y nos regocijamos, convenciéndonos de que el Sr. Guardiola Bonet, no es neurasténico ni hace broma alguna, solo vemos que es un aprovechado señor que ha visto alguna reproducción de Alberto Durero y de Böcklin [sic], parodiándolos maravillosamente. Llamemos la atención sobre el cráneo de color de café con leche. Hay que reírse”*¹⁶⁶⁰.

La consecuencia de estas duras palabras es que posteriormente Gaurdiola se reconvirtió en ceramista, donde cosechó grandes éxitos, dedicándose a la pintura de manera más puntual.

Además de esta modalidad de *memento mori*, mediatizada por la interpretación de Böcklin, es cierto que a finales de siglo XIX y principios del XX muchos artistas ligados con el Simbolismo lo retomaron, pero desde otros puntos de vista y variantes iconográficas¹⁶⁶¹. Evidentemente, se erigió como el artefacto más perturbador de los que poblaban los talleres de artista de finales del siglo XIX -*En mi taller* de Bordalo Pinheiro-, aunque triunfó especialmente la manera clásica sosteniendo un cráneo entre sus manos, que aparece en un número considerable de obras, como las del mexicano Juan Téllez (1907) (Paradero desconocido), el gallego Roberto González del Blanco (1913) (Colección particular), o el

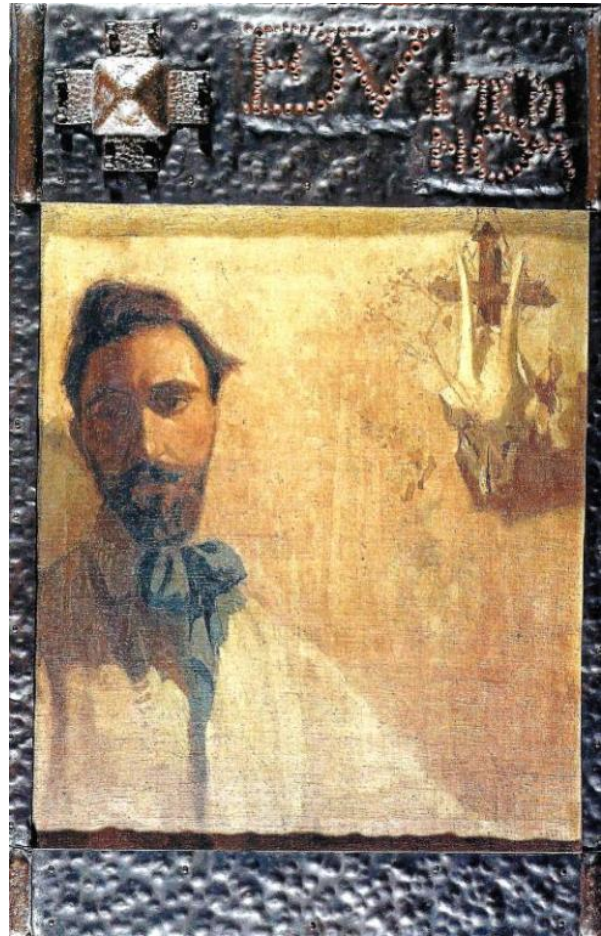
¹⁶⁵⁹ Parece que Guardiola brilló especialmente como pintor de naturalezas muertas. No sabemos si éstas consistían en flores, pero si así fuera, la presencia en su autorretrato no sería más que el deseo de pasar a la posteridad con lo mejor que habría creado. Vid. SAPERAS, M., “Josep Guardiola”, en *Tramontane*, Año XXXVI, nº 342, febrero 1952, p. 48.

¹⁶⁶⁰ TRIPET, C., *op. cit.*, p. 2.

¹⁶⁶¹ Con todo, no estamos de acuerdo con Philippe Jullian cuando dice que “*Death, the great obsession of the pessimistic fin de siècle, was rarely depicted by the artists of the period in the familiar and doubtless over-precise form of the skeleton, although that is the usual theological symbol*”. Como estamos viendo, lo más usual fue plasmar el esqueleto o la calavera como siempre se había representado, aunque en composiciones de enfoque diverso. Vid. JULLIAN, P. (1971), *op. cit.*, pp. 97-98.

catalán Federico Beltrán Masses (1906) (Paradero desconocido). Además de estas manifestaciones más recurrentes, hallamos desviaciones, cada cual particular y adaptada a las necesidades de los diferentes artistas. Mencionaremos algunas de ellas.

El pintor y ceramista Joan Baptista Coromina retrató a su amigo íntimo, el arquitecto *Rafael Masó* (1908) (Colección particular), de la manera más inesperada posible. Enmarcado en un diseño que hubiera podido surgir de las manos de Josep Maria Jujol, en metal repujado, Coromina dispuso casi a la misma altura que la cabeza de su modelo no el cráneo de un ser humano, sino el de un animal, probablemente de un antílope o buey, asemejándose en cierta manera a un bucráneo, ornamento típico de la arquitectura clasicista, quizás un guiño a la profesión de su amigo. Sin embargo, la falta de información que rodea a este cuadro permite aventurarnos en otras interpretaciones, puesto que la anterior nos parece escasa. Si nos fijamos, el cráneo



Joan Baptista COROMINA, *Rafael Masó*,
1908. Colección particular

que aparece en el extraño marco y al lado de una inscripción religiosa. El significado final, pues, queda pendiente de ser aclarado¹⁶⁶², sumido en un mar difuso de signos, donde llama la atención esa algarabía arquitectónica,

¹⁶⁶² A pesar de cierta alusión religiosa, ni el mismo Masó nos lo llega a aclarar del todo en el comentario que hizo desde el *Avenç de l'Empordà*, con motivo de la exposición de éste y otros retratos de Coromina en la galería "Arte Moderno" de Girona (febrero 1909): "*Que continui En Coromina y que fassi més Montsalvatjes, testes y enters— com fortificats per un bany de excepticisme— entre un ambient tot or, de relativa fredor; y més Raholes ensombrits dins d'un ambient de dupte y de sentimental caritat; y més Palols que diguin romanticismes y coses esborrades, com els seus mateixos ulls, els aires clàssichs que l'envoltin, y més Masós que s'inclinin y mirin ab una fèrvida y religiosa visió, totes les coses! Endevant!*". Cit. en UNLAND, A., *Una amistat generosa i noble. Cartes de Joan Baptista Coromina a Rafael Masó (1908-1919)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, p. 19, nota nº 16.

religiosa, de *vanitas*, e incluso una posible alusión melancólica al carácter saturniano que todo artista había de poseer¹⁶⁶³.

Si en la obra anterior el cráneo representado era el de un animal y no el esperado de un



Juan NÚÑEZ, *Autorretrato*, 1908
Colección particular

hombre, con las interpretaciones que ello podía ocasionar, en el ya visto *Autorretrato con el esqueleto de un brazo* de Munch, observamos que su autor había evitado representar las partes anatómicas habituales –la cabeza, el cuerpo entero–, para centrarse en otra más inusual. Munch quiso explotar todas las connotaciones luctuosas posibles de esta iconografía, y de ahí que las referencias se multiplicasen por doquier para enrarecer la atmósfera fúnebre: gracias a las tintas, el negro se hacía omnipresente y denso, sumergiendo el cuerpo del pintor en la oscuridad, de modo que parecía haber sido decapitado, reducida la cabeza a un elemento flotante; una inscripción en la parte superior, que podía recordar el epitafio de una lápida (no falta el nombre del “difunto” y una fecha, en este caso de realización del grabado); y la localización de la osamenta debajo, como si fuera el fallecido a punto de recibir sepultura y que recordaba también a las predelas de los retablos, donde

habitualmente se representaba el santo entierro de Cristo. De este modo, se articulaba un diálogo entre el artista –la cabeza– y el objeto –brazo–, entre la vida y la muerte¹⁶⁶⁴.

Conociera o no este importante grabado de Munch, lo cierto es que algunos años después el malagueño Juan Nuñez ejecutó un carboncillo sobre papel de características similares (1908) (Colección particular), aunque mucho más convencional: así, se nos mostraba más académico, al preferir insinuar correctamente claroscuros y volúmenes y no

¹⁶⁶³ Recordemos aquí el *Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798) (Museo del Prado, Madrid) por Francisco de Goya, donde se indica que el cráneo animal podría ser una “posible alusión a Capricornio y, con ella, al carácter saturniano, que se relacionaba con la introspección reflexiva y con la vida intelectual”. PORTÚS, J., *op. cit.*, p. 54. No obstante, Masó nació un 16 de agosto y no era capricornio como el ilustrado, aunque por otro lado podría referirse a su manera de ser.

¹⁶⁶⁴ Coincidencia profética o no, y como ya indicamos anteriormente al hablar de la fotografía, pocos años después Munch estuvo a punto de perder una mano al dispararse accidentalmente una pistola, como consecuencia de una acalorada trifulca con su amante Tulla Larsen. Al ir al hospital y antes de entrar en quirófano, se le realizó una radiografía que le permitió ver el esqueleto de su mano y que recordaba inquietantemente lo que tan sólo había llegado a imaginar en este grabado.

apostar por la ambigüedad plana de negros y blancos, mientras que en la parte inferior, en lugar de situar un brazo, colocó un cráneo, que nos hacía pensar así mismo en otra de las obras populares de Munch, la *Madonna* (versión litográfica) (1895-1902) (Ohara Museum of Art, Kurashiki), en una de cuyas esquinas aparecía una especie de feto-calavera. Realizado durante una estancia en París, se desconocen las circunstancias que llevaron a Nuñez a hacer una obra de estas características¹⁶⁶⁵.

La calavera es el símbolo por antonomasia de estos *memento mori*, pero solía asociarse una por persona. De este modo, lo habitual era pintar, en el caso de un autorretrato y al ser sólo una persona la representada, su número correspondiente, una. Sin embargo, en el afán de llevar al límite los símbolos heredados de la tradición nos encontramos que a veces se rompía dicha asociación. Así lo hizo Luigi Russolo con su *Autorretrato con calaveras*, donde el paroxismo lo llevó a pintarla hasta siete veces, con la particularidad de situarlas en torno a su cabeza, recreando una especie de aura fatal, en una asociación extraña y ambivalente de lo sacro con lo fúnebre, de interpretación aún difusa y múltiple¹⁶⁶⁶. Fuera como fuera, el recurso del nimbo formado por cabezas en lugar de estrellas fue habitual en el Barroco, como podemos verlo en bastantes composiciones de Juan Simón Gutiérrez (*La Sagrada Familia*, 1680, Colección particular; *La Virgen Niña hilando* y *El Niño Jesús de la espina*, Museo del Prado, Madrid); ahora sin embargo se ofrecía su negativo y en lugar de *putti* aparecía toda una hilera de cráneos...

Como ya hemos visto anteriormente con Corinth y otros artistas, en lugar de pintar sólo la calavera a veces gustaba de representar a la muerte de cuerpo entero, esto es, un esqueleto. Las interpretaciones que suscitó esta iconografía en el *fin-de-siglo* fueron diversas, y si en algunos casos nos encontramos en que se plasmó tal cual (Corinth, Malczewski, Munch, Ruelas), en ocasiones se relacionó con otras simbologías sobre *thánatos*, heredadas del pasado. También se procedió a mezclarlas con otras visiones coetáneas, como la de la *femme fatale* como portadora de la muerte (Rops). Relacionado en parte con el procedimiento de Rops, quizás el ejemplo de Viladrich sea uno de los más representativos en el autorretrato, dada la acumulación de diferentes referencias, a veces incluso contradictorias, cuando decidió convertirla en el centro de su obra maestra, *Mis funerales*.

¹⁶⁶⁵ SEGURANYES, M., *La mirada persistente. Història de la pintura a Figueres 1892-1960*, Figueras, Ajuntament de Figueres, 2013, pp. 64-65.

¹⁶⁶⁶ H. JURKOVIĆ ha sido el primer autor en destacar dicha relación, aunque su significado quede aún lejos de estar claro. Broma macabra sobre la condición indispensable de la santidad previo paso por la muerte, o contradicción entre la eternidad de la santidad y la condición mortal del ser humano anunciada por septuplicado, seguramente la repetición hasta siete de los cráneos debe obedecer a interpretaciones ligadas con la numerología y el ocultismo, como comentaremos más adelante. JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, pp. 95 (nota nº 73) y 97.

Frente al acostumbrado cráneo con que se aludía en los autorretratos, su autor apostó por plasmarla de cuerpo entero y, como en Böcklin, la dotó de vida. Para ello, partió de fuentes diversas. Según la mitología griega, *thánatos* era la personificación de la muerte, habitualmente un joven con alas de mariposa¹⁶⁶⁷ –materialización del alma-, que llevaba en sus manos una antorcha invertida, una corona o una espada, y que lo convertían en una especie de ángel de la muerte. De todos estos símbolos, Viladrich se quedó sólo con algunos de los más vistosos, esto es, las alas y la corona, introduciendo modificaciones importantes, tales como la decisión de pintarla no como un bello muchacho¹⁶⁶⁸, sino como un esqueleto pero femenino¹⁶⁶⁹.

En este sentido, la caracterización para dotar de sexo¹⁶⁷⁰ a ese cuerpo descarnado era primordial, y aquí jugaba un papel fundamental la moda, por otra parte en sintonía con la tendencia a lo decorativo propio del *Art Nouveau*¹⁶⁷¹. A primera vista, parece que Viladrich hubiera querido vestirla de luto, como una concurrente más a su propio funeral, distanciándose por eso de la ropa seductora con que Frédéric había engalanado al esqueleto de su taller: un precedente hispánico lo podemos hallar en *El caballero y la muerte* (Hospital de la Caridad, Sevilla) de Pedro de Campobón. Sin embargo, quizás precisamente lo que estuviera haciendo aquí Viladrich fuera presentarla como su novia y, en consecuencia, ataviarla de manera elegante y de riguroso negro. Esta asociación *eros-thánatos* se hacía evidente en la sensualidad en cómo asomaba el piecico calzado en un zapato rojo, o en la presencia del escote, rasgos insinuantes que nos recordaba a las imágenes que Rops había dejado sobre la mujer fatal portadora de la muerte¹⁶⁷².

¹⁶⁶⁷ Al hacer presente el esqueleto y combinarlo con las alas de un lepidóptero, de entonaciones amarillas y negras, viene a la cabeza una clase concreta de mariposa, la *acherontia atropos*, llamada popularmente “mariposa de la muerte” o “mariposa calavera”, por el dibujo que aparece en su dorsal que recuerda la forma de un cráneo.

¹⁶⁶⁸ Así es como se había representado en la Antigüedad, aunque posteriormente fue raro de ver: podemos recordar la *Vanitas* (1535-1540) (Palais des Beaux-Arts, Lille) de Jan Sanders van Hemessen.

¹⁶⁶⁹ “La personificación de la muerte se ha basado tradicionalmente en una identificación de la misma con rasgos o caracteres femeninos, sobre todo en los países latinos, donde la palabra tiene, además, ese género gramatical, por lo que es difícil no ver alguna dosis de misoginia feminidad en tantas representaciones de la misma realizadas a lo largo de la historia del arte”. REYERO, C. (1996), *op. cit.*, p. 102.

¹⁶⁷⁰ En el siglo XIX, y precisamente en época simbolista, se recuperó la imaginería del ángel de la muerte, ya asociada con el sexo femenino. Podemos recordar diversas obras de Evelyn de Morgan o Malczewski.

¹⁶⁷¹ Diferentes historiadores han remarcado precisamente esa tendencia a representar a la muerte de una forma refinada y decadente, despojándola de su sentido tradicional para presentarla como algo bello en su horror: “[...] unlike the Death of the Baroque artists, the Death of the Decadents is bejewelled, by Ensor and Rops, in a manner Baudelaire would have approved” (JULLIAN, P. (1971), *op. cit.*, p. 98); y “Vers la fin du siècle, la figuration de la mort, toujours plus raffinée voire hypertrophique, aboutit à une autonomisation décorative de la forme par rapport à son contenu mortuaire” (PIENKOS, A., *op. cit.*, p. 166).

¹⁶⁷² Al respecto, podemos destacar especialmente la acuarela y el grabado que realizó como frontispicios para *La iniciación sentimental* de Péladan (Musée d’Orsay, París) y *Los besos muertos* de Paul Vérola, respectivamente: aquí se explicitaba claramente esta asociación, al presentarla medio esqueleto media encarnación femenina, así

De la misma manera, y en una lectura muy personal de algunas ideas presentes en el cuadro de Böcklin, la idea de la muerte como fuente de vida o creencia metafísica de continuidad, podía observarse en diferentes elementos. En primer lugar, la corona de flores y el ramito que sostenía entre sus manos enguantadas podrían deberse a la imagen de novia con que se la presentaba; otra interpretación, empero, correspondería a que, pese a la aparente contradicción plasmada, la muerte sería símbolo de vida o resurrección, según los ciclos de la naturaleza. Al respecto, la idea de la muerte como musa inspiradora, como hemos visto con algunos autorretratos anteriores, se haría evidente, aquí convertida en una especie de novia distópica, o incluso en Virgen a la que adorar. Al respecto, Viladrich eligió concebir su pintura en una composición de evidentes guiños a los retablos góticos, época en que las danzas macabras y otras representaciones colaterales gozaron de fortuna, aunque más en el ámbito germánico o flamenco que en el hispánico. Para ello, en el centro de la composición, donde hubiera tenido que pintar a la Virgen, nos encontramos a la muerte¹⁶⁷³, convertida así en la nueva figura a la que adorar, afín al espíritu pesimista de entonces, cuando ya la religión tradicional agonizaba. De este modo, el pintor de Lleida habría conseguido fundir en su representación el dualismo femenino finisecular, a través de la religión, del erotismo y de la muerte, mezclando iconografías históricas y contemporáneas, en una ambigua celebración de lo fúnebre cercano al modo de vida bohemio. En consecuencia, en el ideal subversivo típico de estos artistas malditos, la muerte se convertía en novia, y los funerales se transformaban en una ceremonia nupcial negra, el negativo de la que vimos en Néstor.

Así como Viladrich, hubo otros pintores que quisieron recuperar una personificación de la muerte de cuerpo entero. Pero a diferencia del leridano, se prefirió representarla no de un modo descarnado, sino siguiendo la tradición del ángel de la muerte, aunque con rasgos claramente femeninos; una variante de *memento mori* más inusual, con todo, dentro de esta tradición retratística. Es así como lo podemos ver en Malczewski, autor de numerosos autorretratos, terreno proceloso donde podemos encontrar multitud de interpretaciones, fieles o no, a las iconografías tradicionales. Si bien en algunas ocasiones tuvo en cuenta la pintura de Böcklin¹⁶⁷⁴ -con el *memento mori* en forma de calavera-, en otras gustó de pintar *thánatos* como una joven bella alada, a veces apropiándose de la guadaña de *chronos* (confusión

como con dos alas –en el segundo caso, de color negro-, en una extraña mixtificación entre *eros* y el ángel de la muerte.

¹⁶⁷³ LOMBA, C., *op. cit.*, p. 143: señala precisamente esta suplantación mórbida.

¹⁶⁷⁴ Conocemos una copia abocetada de *La isla de los muertos*, pintada por Malczewski en 1885 y conservada en colección particular.

habitual), recurriendo inquietantemente a la misma modelo que, en otras obras suyas, y con diferente caracterización, aparecía identificada como musa.

Si Malczewski nos permitiría diferentes y variadas lecturas sobre el tema, sin lugar a dudas, al menos por popularidad el verdadero rey fue James Ensor, quien profundizó en él de manera continua, en multitud de autorretratos donde logró superar e ir más allá de lo propuesto por Böcklin, como ahora comentaremos. Conocido como “el pintor de las máscaras”, no sólo se dedicó a pintar tales objetos, puesto que acostumbró a representarlas conjuntamente con calaveras, captadas de una forma tan similar, con unas órbitas vacías y carentes de vida, que podían ser casi intercambiables, jugando al desconcierto; de ahí que, como ya explicamos anteriormente, y según su intención, podrían ser calificadas de “máscaras de la muerte”. De hecho, esta ambientación se veía complementada igualmente con la presencia de esqueletos¹⁶⁷⁵.

La obsesión de Ensor por un universo macabro hundía sus raíces en diferentes direcciones. Por una parte, era el último artista heredero de una larga tradición en Flandes y en los Países Bajos, tierras abonadas a una estética macabra. Ya de una forma más concreta, de pequeño se crió en el ambiente de la tienda familiar, que vendía objetos de fantasía, especialmente máscaras, así como su participación en los tradicionales carnavales de Ostende, donde caretas y antifaces cumplían un papel destacado. Fue a partir de la década de 1880 en que las máscaras empezaron a cobrar importancia en su *corpus*. O podríamos decir... vida, porque una de las grandes aportaciones de Ensor fue la de dotar de vida a objetos aparentemente inertes. Así, en ocasiones nos encontramos que sus máscaras, esqueletos o calaveras parecían tener más sangre que la gente plasmada en sus creaciones. Entre otras lecturas, Ensor pretendía criticar de este modo los valores dominantes de la sociedad de su tiempo, materialistas e hipócritas. Si en esta concepción vital de la muerte coincidía con Böcklin, mediante el recurso de la metamorfosis¹⁶⁷⁶ acabó de superar la visión tradicional de la muerte como *memento mori* en el autorretrato.

A veces, las lecturas que se podían deducir de este recurso se podían solapar, como en *Pequeñas figuras bizarras (Mis amigos animalizados. Los Rousseau y Ensor)*, que ya comentamos en el capítulo VII bajo un análisis degenerativo de la fisonomía. Ensor retrató a gente de su círculo como insectos. Así, la señora Rousseau aparecía rematada por una mariposa con una calavera, que recordaba a la *acherontia atropos*, “la mariposa de la muerte”

¹⁶⁷⁵ “Le masque, bouclier du vivant contre le mort, est l’alter-ego du vivant comme l’squelette est celui de la mort. La complémentarité mort/vivant se traduit picturalement par squelette/masque”. TRICOT, X., *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁷⁶ TODTS, H., *op. cit.*, p. 104.

que ya nos había evocado Viladrich. Como ya indicamos, los Rousseau era un matrimonio muy amigo de Ensor, quienes compartían con el pintor varias aficiones, como los insectos, pero también por lo macabro: así, tenían un esqueleto al que llamaban Áglae, en honor a una de las Tres Gracias. Junto a los Rousseau, Ensor también decidió incluirse en el grupo, pero a diferencia del resto, no aparecía medio transformado en insecto, sino en esqueleto andante¹⁶⁷⁷. De este modo, y a diferencia de los *memento mori* que hemos ido viendo, el belga dejaba claro que no hacía falta representar la muerte como algo externo, sino como algo intrínseco.

Esta reflexión lo llevó a realizar otra serie de grabados similares, erigidos como una especie de “auto *memento mori*”, y donde el recordatorio de la brevedad de la vida era una amenaza que llevábamos dentro, de ineludible cita. El proceso gradual y finalmente completado de esta transmutación lo explicitó en un par de grabados titulados *Mi retrato esqueletizado* (1889) (Colección particular). Realizados a partir de una fotografía, en el primero de ellos se nos presentaba apuesto, convencional diríamos. Pero la gracia era el segundo, donde Ensor acometía idéntica composición, si bien el cráneo del *memento mori* resultaba ser su propio autorretrato, esto es: ni complemento sustentado en sus manos, ni compañera inspiradora. Idéntica idea la podemos percibir en *Mi retrato en 1960* (1888) (Colección particular), donde Ensor se captaba en su supuesto centenario, imagen convertida en una celebración no de la vida –como sería lo habitual en un aniversario–, sino de la muerte, que en el fondo es lo que se recordaría. Así mismo, tanto en este grabado como en la pareja anterior subyacía un tema, que era el del paso del tiempo –y del que ya hablamos en el capítulo anterior–: de esta forma, Ensor alteraba su curso natural, manipulándolo y acelerándolo, situando el futuro en el lugar del presente¹⁶⁷⁸, materializando la paradoja de “*el imposible autorretrato póstumo*”¹⁶⁷⁹.

Estas aportaciones culminantes en la variante tradicional del *memento mori* han sido reconocidas por especialistas en el pintor, como Xavier Tricot, quien concluía que

“*Ensor ne se représentera pas avec la Mort à ses côtés, comme l’a fait Arnold Böcklin dans son Autoportrait avec la Mort jouant du violon de 1872, mais sera lui-même la Mort dans Le peintre squelette (1896) ou Mon portrait squelettisé (1889). Ensor croit à sa propre métempsychose et à travers ses autoportraits apochryphes, il a vécu et vivra,*

¹⁶⁷⁷ En “El rey peste”, Poe daba vida a unos personajes medio esqueletos-medio muertos vivientes, parecidos a los de Ensor. CORTÉS, J. M. G. (1998), *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁷⁸ Una manipulación del tiempo también presente en la literatura de la época, por ejemplo en *Un sentido del pasado* de Henry James, donde “*el presente (o futuro) puede aparecer en el pasado (o presente)*”, tal como indica T. ZIOLKOWSKI. *Vid.* ZIOLKOWSKI, T., *op. cit.*, p. 174.

¹⁶⁷⁹ MARTÍN, C.-SAAVEDRA, S. F., “La pintura autobiográfica”, en *Autorretrato. El pintor ante su imagen*, Ourense-Lugo-Vigo-La Coruña, Fundación CaixaGalicia, 1997, p. 35.

*métamorphosé, dans chacun d'eux, sonnait le glass et annonçant l'apogée d'une nouvelle subjectivité. Sous son pinceau et sa plume, l'art devient convulsif et apocalyptique*¹⁶⁸⁰.

El equivalente pictórico de estos grabados sería el cuadro *El esqueleto pintor* (1896) (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes), en realidad una autorrepresentación del mismo Ensor, realizada a partir de otra fotografía y donde se recreaba en su taller, rodeado de sus creaciones y artefactos siniestros y vivientes, fuente de su inspiración¹⁶⁸¹.

En resumen, la presencia obsesiva de la muerte en el *corpus* de Ensor puede deberse a diversos motivos. Por un lado, bebía de la tradición flamenca sobre el tema así como su atracción por todo lo macabro y grotesco. Sin embargo, tal como ha sugerido el psicoanalista Herman Piron, quizás esta concentración se debiera a la inseguridad que le embargaba a menudo sobre su propio arte, como consecuencia de la incomprensión y desprecio que tanto familiares como la crítica y el público de la época mostraban hacia sus creaciones¹⁶⁸². Ello le condujo a pintar una y otra vez la muerte para conjurar el miedo que su obra fuera olvidada tras su fallecimiento, consecuencia de lo cual fue que se convirtiera en el artista que mejor expresara en este *fin-de-siglo* una muerte interiorizada (incluso literalmente) mediante un trabajo de introspección.

XI. 2. 4 Tránsitos: las mudanzas del tiempo y la metamorfosis última

Frente a esta iconografía heredada del pasado, con el Romanticismo y el nacimiento del individuo moderno comenzó a hacerse más habitual reproducir la muerte de un modo más realista, pero también subjetivo y cercano. De este modo, en contra del estereotipo común del esqueleto y del cráneo, la mayoría de los artistas se decantaron por intentar mostrar primero los estragos del tiempo y de la enfermedad en su figura, para finalmente intentar inferir cuál sería su última efigie, con la que decir adiós a la vida y saludar a la muerte. Es verdad que algunos pintores prefirieron pintarse siendo jóvenes, como modo de ejercitarse con la figura humana y autoexploración. Sin embargo, resultaba mucho más frecuente aumentar el número de autorrepresentaciones en los últimos años, donde el manejo de los diferentes tiempos (pasado, presente y futuro) a menudo acababan mezclándose: el recuerdo se alternaba con el olvido, y la nostalgia distorsionaba el primero, cuando no se pensaba en lo que habría más allá... Ello condujo finalmente a que se naturalizara y personalizara el antiguo motivo de la calavera, que no hacía falta situar fuera sino dentro de uno.

¹⁶⁸⁰ TRICOT, X., *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁸¹ Esta composición retoma otra anterior, su dibujo *Esqueleto dibujando puerilidades finas* (1889) (Musée du Louvre, París).

¹⁶⁸² TODTS, H., *op. cit.*, pp. 119 y 140.

Para marcar ese tránsito, la idea de secuencia a través de distintos autorretratos ejecutados en diferentes momentos de la vida resultaba fundamental, ya que permitía trazar esa evolución. De ello, ya hablamos extensamente en el capítulo anterior, si bien ahora queremos centrarnos precisamente en aquéllos que desembocaban inevitablemente en la muerte. No necesariamente tenían que concentrarse exclusivamente en la vejez, pues a veces se producían en situaciones muy específicas, en unas fechas muy determinadas, como por ejemplo el presentimiento de hallarse ante los umbrales de la muerte a causa de una grave enfermedad. Se ha solido decir que la enfermedad invitaba al autoconocimiento (“*el conocimiento es dolor*”, decía Byron¹⁶⁸³), al romper con el ritmo rutinario de la vida y, por lo tanto, a detenerse y a pensar sobre la fragilidad de nuestra condición. Pintándose bajo estas circunstancias se realizaba esta reflexión, en la que se podía entrever el valor terapéutico, o directamente catártico, del arte: “*La forma suprema del ‘contraveneno’ es el trabajo artístico, y pocas obras resultan en este sentido más significativas que los autorretratos*”¹⁶⁸⁴. El autorretrato se podía prestar, pues, como inmejorable vía para la autoobservación, para trasladar visualmente el estado en que se encontraba el artista enfermo. Además, la fiebre y las enfermedades tradicionalmente se han considerado momentos inspiradores¹⁶⁸⁵, habiendo incluso artistas que casi se limitaron a tales circunstancias¹⁶⁸⁶.

Realizados en ocasiones durante la juventud, existen visiones idealizadas de ese final, lo que ocasionaba que sus autores aparecieran envueltos en un halo romántico de inmortalidad: en el área germánica es usual recordar como precedente el *Autorretrato ante el caballete* de Janssen. En cambio, frente a este tono más apacible era frecuente hallarnos en el otro extremo, como en el titulado *Autorretrato macabro* (1899) (Collezione Poscio) de Carlo Fornara, donde el pintor aparecía en su lecho (¿mortuorio?), con rostro demacrado y ojos cerrados, en una caracterización propia de los retratos póstumos que hemos comentado al principio de este capítulo. Para ello, y como producto de su fe a la que aferrarse en los últimos momentos, brillaba el crucifijo que pendía de su cuello, mientras que la mano izquierda se agarraba a las sábanas como símil de este mundo, o tal vez de su mundo pictórico: si nos fijamos detenidamente, es como si la composición estuviera inacabada, como si esa mano más que asir el tejido pareciera estar pintando con su pincel un cuadro que, como la vida, quedaría a medio hacer, disuelto en una serie de manchas de colores. De este modo expresivo, Fornara

¹⁶⁸³ Cit. en GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 248.

¹⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 263.

¹⁶⁸⁵ JIMÉNEZ, J., “Las obras del crepúsculo”, en *Aún aprendo. Últimas obras de Tiziano a Tàpies*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2007, p. 22.

¹⁶⁸⁶ AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 353.

nos dejó una de sus escasas incursiones en las poéticas simbolistas, ya que en su caso y a diferencia de Janssen sí que pudo escapar de ese momento crítico.

Si las anteriores autorrepresentaciones constituían muestras aisladas del motivo de la enfermedad, esto también se llevó a cabo mediante el formato de secuencia. A medio camino de Janssen y Fornara, la idea de decrepitud entre la belleza y el horror, fue potenciada, por ejemplo, por Wyspiański, al recurrir a esta idea de serie y mostrar los dolorosos cambios que su semblante padecía ante los estragos provocados por la sífilis.

A pesar de que no lo vehiculó en torno a su figura, no podemos dejar de mencionar un caso excepcional: cuando Ferdinand Hodler se propuso pintar a su amada Valentine Godé-Darel en su lecho de muerte una y otra vez. De repente, entre 1914 y 1915 se vio sumergido en una marea de lienzos cuyo movimiento incesante reflejaba el proceso de degradación al que se vio sometida su amante por culpa del cáncer. De esta manera, las composiciones se fueron simplificando, la gama cromática reduciéndose y el esquematismo imponiéndose. Podría recordar en cierta manera a Monet cuando pintó a su mujer en idénticas circunstancias, pero ciertos detalles nos hablan de una voluntad de trascender la impresión formalista. En el último de todos ellos, ejecutado el 26 de enero de 1915, un día después de su defunción,

“[...] *Hodler symbolically transforms the image. It is dominated by many horizontal lines. The blue stripes at the top appear to symbolize heaven, where the soul will disappear. The dark base of the bed points to an underground world. The header and the footer of the bed do not seem to be made of wood. Rather, the two brushstrokes may symbolize the measures of time, the beginning and the end*”¹⁶⁸⁷.

El motivo que sucedió a la muerte de su amada fueron las vistas del lago Lemán, que se podían contemplar desde la ventana del cuarto donde pasó sus últimos días. *Atardecer en el lago Lemán* (1915) (Kunsthaus, Zúrich) destaca precisamente por el valor altamente simbólico de su entonación pero sobre todo a nivel estructural, que a la manera de un eco parecía evocar la postrer efigie que Hodler tomó de Valentine, a base de líneas horizontales que incidían especialmente en el cielo y la tierra: “*Le genre du portrait et celui du paysage se rejoignent ici: [...] L'être humain retourne au cosmos et la peinture confine à l'abstraction*”¹⁶⁸⁸.

¹⁶⁸⁷ PESTALOZZI, B. C., “Looking at the Dying Patient: The Ferdinand Hodler Paintings of Valentine Godé-Darel”, en *Journal of Clinical Oncology*, vol. XX, nº 7, 1 abril 2002, p. 1950. También disponible en: <http://jco.ascopubs.org/content/20/7/1948.full>. Consultado el 30 julio 2008.

¹⁶⁸⁸ HÉRAN, E., “Le dernier portrait ou la belle morte”, en *Le Dernier Portrait*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 77.

Sin llegar a estos extremos líricos, también podemos observar cómo el autorretrato se convirtió en una vía para expulsar esos demonios interiores provocados por una afección irresoluble. Es el caso del escultor Jean-Baptiste Carpeaux, quien recurrió preferentemente al medio pictórico para plasmar sus facciones y hablar de sí mismo –de los 21 autorretratos que llegó a ejecutar, catorce los hizo al óleo, seis sobre papel y sólo uno es escultórico-, en unas obras completamente personales, que sólo dio a conocer en su ámbito privado, y que lo aproximan interesantemente a planteamientos más propios del Simbolismo que del Realismo, movimiento del que era uno de sus principales adalides en la escultura. Si bien el primer autorretrato es de antes de 1860, éstos se multiplicaron especialmente cuando se le diagnosticó cáncer de vejiga, realizando el último poco antes de fallecer en 1875. Con el denominador común de la sinceridad y del tormento del genio, sabemos que gustó de representarse en momentos significativos, tal como atestiguan inscripciones escritas en su reverso por sus familiares, lo que ha permitido titularlos entre sí para diferenciarlos. De entre todos ellos, algunos de los más interesantes son aquéllos que incidían en sus estados de ánimo provocados por los sufrimientos ocasionados por el cáncer. Es el caso del *Busto de Carpeaux enfermo* (1875) (Musée des Beaux-Arts, Valenciennes), donde con la ayuda de su colaborador Victor Bernard, y casi sin fuerzas, quiso presentarse cabizbajo, indefenso, con una mirada que rehuía el contacto con el espectador, mientras que en un extremo opuesto, y en un expresionismo cercano ya a ciertos planteamientos del Simbolismo, debemos mencionar el *Autorretrato conocido como gritando de dolor* (1875) (Musée des Beaux-Arts, Valenciennes): sin lugar a dudas su autorrepresentación más impresionante, en ella su rostro parecía desencajarse en una nube de pinceladas negras, con un ojo completamente oscurecido y una cabeza que parecía escapar de un cuerpo que sólo le proporcionaba dolor, con un cuello casi quebrado. De hecho, él mismo acabó confesando en una carta “*Je ne suis plus qu’un brute, par l’effet des douleurs. La maison de Chérier ressemble au Jardin des Plantes. On y entend des cris sauvages la nuit*”¹⁶⁸⁹. Poco después, toda agonía llegaba a su fin.

Sin embargo, no siempre la enfermedad tenía que acabar trágicamente, sino que algunos pudieron sobrepasarla, de manera que la serie de autorretratos quedaba reducida prácticamente a estos momentos de convalecencia: así sucedió con Léon Spilliaert, quien aprovechó la inspiración que le despertaba esta situación febril para revertirla en su propia figura, logrando así algunas de sus mejores creaciones. Su etapa de autorretratos más

¹⁶⁸⁹ Cit. en DELAPIERRE, E., “Je suis comme ça. Les autoportraits de Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes, 1827 – Courbevoie, 1875)”, en *L’artiste en représentation. Images des artistes dans l’art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012, p. 62. Nos hemos basado en este artículo para confeccionar este parágrafo.

fructífera e interesante parece que tuvo su origen también en un hecho concreto –un desengaño sentimental en 1907-, pero sobre todo como consecuencia de un período de indisposición que lo retuvo en casa durante mucho tiempo al año siguiente¹⁶⁹⁰. Reducida su existencia a sí mismo entre las cuatro paredes de su hogar, la autorreferencialidad de aquellos días en su obra resultaba consecuente. Ello dio pie a una serie de imágenes enfebrecidas y obsesivas, en las que su cuerpo y rostro se deshacían, debatiéndose entre este mundo y el más allá. En este sentido, y tal y como ya señalamos al referirnos a ellos en el capítulo del doble, se valió de su dominio de la tinta china, donde se aliaba la técnica con el cromatismo, para explorar sus posibilidades dramáticas: así, nos hablaba del inconsciente, de su otro yo, pero también de una existencia efímera y frágil, dominada por la sombra del tiempo y de la muerte.

Aparte de estos cuadros surgidos de una necesidad acuciante e imprevista provocada por la enfermedad, en general las secuencias de autorretratos que hablaban de la muerte se situaban en la vejez, al final de todo una trayectoria vital y creativa. Como ha señalado Jiménez Lozano,

*“un artista en sus últimos años a veces considera todo lo que ha hecho como inútil, al no poder haber vencido al tiempo, y seguro de que él también morirá, aparte de la conciencia de cuánto aún le ha quedado por hacer y que ya no podrá por falta de tiempo. El artista hace su resumen que puede ir desde la actitud infantil de terquedad y resistencia, hasta la postura del derrotado, pasando por la mirada tranquila de resignación y aceptación de lo que se avecina”*¹⁶⁹¹.

Con todo, por norma general los autorretratos se volvían cada vez más sinceros y profundos a medida que el individuo crecía y maduraba, con un poso de sabiduría. En consecuencia, uno se volvía mucho más condescendiente y comprensivo, con el deseo de conocerse incluso un poco más en estos últimos momentos.

Como hemos visto, cada artista reinventó su estilo para así hacer más palpable la cercanía de la muerte. Especialmente se podía constatar, como explicamos en el capítulo anterior, en la sucesión de cuadros como metáfora de ese paso del tiempo, en los que se hacía más perceptible su evolución como artistas y su meditación sobre su estilo al acercarse a la vejez. Si algunos como Carrière o Corinth optaron por hacer su pincelada más etérea y deshecha, a la par que su vida se iba descomponiendo, otros en cambio prefirieron llevar a cabo un proceso de síntesis y esquematización del propio rostro, foco de su interés. En ocasiones, presentaba cierta rigidez hierática o se llegaba a su desestructuración, como

¹⁶⁹⁰ THOMSON, H. B., *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁹¹ JIMÉNEZ, J. (2007), *op. cit.*, p. 25.

metáfora de la autodestrucción que conllevaba la vida al llegar a su fin. Así pues, aparecía una nueva imagen reconstruida, no sustituyendo una forma por otra, sino anteponiendo lo oculto (el enigma interno, el despojo cadavérico) a lo dado (la cara): en definitiva, hacer que prevaleciera el hueso, el cadáver, en detrimento de la carne, de la parte viva, con la preeminencia de la nada, de la ausencia. Es por ello que, más que autorretratos, parecían máscaras. Esto ya podía intuirse en los autorretratos que hemos visto de Spilliaert, pero también –y de un modo progresivo– con los autorretratos sucesivos de Helene Schjerfbeck, desde la flor de la juventud hasta sus postrimerías.

Ya señalamos antes que su *Autorretrato inacabado* anunciaba los rasgos generales de las autorrepresentaciones de sus últimos años, que se multiplicaron exponencialmente entre 1944 y 1945, regidos por la enfermedad y con el presentimiento de una muerte próxima más palpable que nunca. Así, en ellos observamos la concepción de un rostro medio máscara medio calavera, medio sumido en sombras medio iluminado aún por la vida. Del mismo modo, la gama cromática se restringió cada vez más así como las líneas que insinuaban la presencia de un rostro, acentuando un proceso tendente hacia la abstracción, en el que se procedía a superar la fisonomía tradicional¹⁶⁹². A veces, la misma Schjerfbeck acentuó ese proceso y la curiosidad de inferir su propio rostro *post mortem*, tal como reconoció: “*My portrait will have a dead expression, thus the painter reveals the soul, and I can’t help it. I’m searching for an expression, something gloomier, stronger*”¹⁶⁹³. De ahí la insistencia de ese rostro-calavera, cuya mandíbula se desencajaba en una mueca de horror, acompañado por dos ojos que se convertían prácticamente casi en los únicos signos de vida. Esto lo podemos apreciar en el que tituló *Una vieja pintora* (1945) (Colección particular), que si bien no resultó su postrera autorrepresentación, resultaba de las más terroríficas, transformada su faz casi en una medusa ante el espejo¹⁶⁹⁴.

Su *Autorretrato último* (1945) (Signe & Ane Gyllenberg Säätiö, Helsinki), realizado poco antes de su deceso, se trata de un pequeño carboncillo en el que parecía prever su final inminente, mediante la supresión casi total de los rasgos faciales que se desintegraban con su entorno. Para ello, hizo uso de un ligero *sfumato* que desvanecía ese rostro, tal como había hecho Carrière y en sintonía con el pensamiento de Stephan Strasser, quien llegó a decir que

¹⁶⁹² Se ha relacionado esta ambivalencia entre el físico, la pertenencia a este mundo, y la abstracción, la nada, con el ensayo *El ser y la nada* (1943) de Jean-Paul Sartre. Vid. TAMS, M. C., *op. cit.*, p. 172.

¹⁶⁹³ *Ibidem*, p. 170.

¹⁶⁹⁴ Si bien se trataba de un autorretrato femenino, la referencia a la medusa difería aquí de la interpretación vista anteriormente en el capítulo dedicado a la religión, en el apartado sobre el autorretrato femenino. AHTOLA-MOORHOUSE, L. (1992), *op. cit.*, p. 65.

“the boundaries of the I blur and vanish in a peculiar way. I and the world are embedded in an undivided experience of totality”¹⁶⁹⁵, palabras que demostraban a su vez el conocimiento del pensamiento de Ernst Mach. De este modo, asistíamos al triunfo del blanco del papel, entendido como la nada, como la muerte, con la que acababa fundiéndose la artista. Tanto Schjerfbeck como Spilliaert es como si llegaran a poner en práctica lo que años después diría Jean Cocteau, “todos los días veo en el espejo trabajar a la muerte”¹⁶⁹⁶.

Junto a esta actitud de entre curiosidad, pavor y expectación morbosa, el otro posicionamiento más frecuente fue el de la aceptación resignada. Así nos topamos con que algunos de estos últimos autorretratos solían ser más reposados y sabios, actuando a modo de recapitulación o conclusión de su ser¹⁶⁹⁷. Podemos mencionar algunos ejemplos aislados. Ya bien entrados en el siglo XX, el tardío Gutiérrez Solana nos ofrecía en su *Autorretrato con muñecas* (1943) (Colección particular) otra visión más de su particular mundo, donde los maniquís casi tenían más vida que el pintor, quien falleció dos años después. En otras ocasiones, la asunción de un final cercano y anunciado se reproducía con insondable melancolía, como fue el caso de Wojtkiewicz, autor de un *Autorretrato (Pierrot en un sillón, Composición simbólica)* (1909) (Muzeum Narodowe, Varsovia) en el que, efectivamente, aparecía caracterizado como este personaje. Al hacerlo así, adoptaba uno de los habitantes característicos de su universo, *alter ego* clásico del artista bufón que decía la verdad pero incomprendido por la sociedad, como ya había realizado años antes su compatriota Matejko y por las mismas fechas Ensor¹⁶⁹⁸. De este modo, el humor inherente a este arquetipo se trastocaba ante lo que veíamos a sus pies, una bomba en forma de corazón a punto de estallar. De hecho, al enviar este dibujo a su hermana Aleksandra, lo hizo acompañado de los siguientes versos:

“*Le coeur souffre
le coeur aime
le coeur ne veut pas vivre*”¹⁶⁹⁹

Poco después, Wojtkiewicz moría de un paro cardíaco.

¹⁶⁹⁵ Cit. en TAMS, M. C., *op. cit.*, p. 161.

¹⁶⁹⁶ Cit. en AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁹⁷ El sentido circular de algunos de estos últimos autorretratos lo hemos podido ver anteriormente en Picasso o Redon, lo que ayudaría a entender la autosuficiencia solipsista de estos artistas.

¹⁶⁹⁸ Ensor consideraba la figura de Pierrot como el símbolo por excelencia de la melancolía y la soledad. CORTÉS, J. M. G. (1998), *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁹⁹ Witold Wojtkiewicz. *Une fable polonaise*, Grenoble, Actes Sud-Musée du Grenoble, 2004, p. 181.

XI. 2. 4. a Los ojos cerrados: la representación de la mirada interiorizada

Quizás una de las fórmulas que más fortuna tuvieron en la época simbolista a la hora de representar la aceptación calma de ese final fue la de los ojos cerrados. Es así precisamente como ya se entendía en la Antigüedad, pues como ha sostenido el filósofo Régis Debray, para los griegos, vivir “no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos su ‘último suspiro’, pero ellos decían su ‘última mirada’”¹⁷⁰⁰. Al identificar la muerte con esta disposición de los ojos, fue inevitable la confusión con el sueño; de ahí la relación incierta entre *hypnos* y *thánatos*, que venía de lejos. De hecho, debido a que la muerte en la antigua Grecia se consideraba como algo desagradable, se solía decir de una manera eufemística que la persona en cuestión dormía¹⁷⁰¹.

Esta imagen fue recuperada con cierta insistencia a finales del siglo XIX, siendo definitivamente popularizada por Redon con sus *Ojos cerrados*, pintura que ejemplificaba muy bien el estado de ánimo del Simbolismo, que se diluía entre la contemplación interior y el mundo de los sueños¹⁷⁰². No ha de sorprender, pues, que fuera del gusto de estos pintores, quienes disfrutaban de la ambigüedad de dicha fórmula. El mismo Redon realizó variantes sobre este mismo tema, a veces con la excusa mitológica de Orfeo, otras no.

Dentro de la tradición del retrato póstumo, captar al difunto con los ojos sellados resultaba un rasgo casi inevitable, para mostrar en cierta manera su despedida de este mundo; sin embargo, no se presentaba como muy natural el autorrepresentarse de esta guisa aún en vida, sobre todo por las dificultades técnicas que conllevaba su ejecución. No obstante, aunque no fue muy frecuente, también acabó por ser finalmente aplicada en el terreno del autorretrato último. Un precedente lo podemos encontrar en *El hombre herido* (1844-1854) (Musée d’Orsay, París) de Courbet, donde con la excusa de una lesión –parece que motivada por un mal de amores-, no sabemos a ciencia cierta si el artista quiso representarse ya moribundo o tal vez simplemente en reposo. Ésta fue la constante de su aplicación en el (auto) retrato simbolista, donde se subrayaba el antinaturalismo de la postura –de pie, no yacente, pero con los ojos cerrados- y, por otra parte, se movía ambiguamente entre el reflejo de un mundo interior, la somnolencia o la muerte.

Como ya vimos, en el campo de la retratística aparecieron algunas imágenes excepcionales pero que se adecuaban a lo mencionado, aunque más relacionadas con la vida interior de sus modelos que con algo luctuoso, esto último simplemente insinuado. Esta

¹⁷⁰⁰ Cit. en MARTÍNEZ-ARTERO, R., *op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁷⁰² “Los simbolistas intentan buscar su liberación en los sueños, en la meditación y, finalmente, en la muerte”. HOFSTÄTTER, H. H., *op. cit.*, p. 114.

lectura resultó ser la más habitual, ya que esta caracterización invitaba al recogimiento y a la comunión interior¹⁷⁰³. Nos encontramos con la misma situación a la hora de abordar las escasas muestras producidas en el autorretrato, justificadas no sólo por lo inverosímil de la caracterización, sino también por los obstáculos para su realización (obstáculos que fueron aligerados, empero, gracias a la aparición de la fotografía). No obstante, podemos mencionar algunos ejemplos.

El danés Ejnar Nielsen nos ofreció en su *Autorretrato* (1899) (Colección particular) una rareza de esta variante, representándose de perfil y probablemente con los ojos cerrados. Hallamos aquí un cierto vínculo con la muerte, aunque no se trate de una autorrepresentación premonitoriamente póstuma. Al fondo del cuadro, encontramos insinuado un rostro habitual en algunas de las obras más importantes que creó entonces, y que tenían que ver con dicho tema: se trata de la figura de un joven tuberculoso, al que pintó en *Y en sus ojos he visto la muerte* y en *Danza de la muerte*. La insistencia sobre lo mortuorio se podría explicar debido a que un número elevado de gente joven que conocía en el pueblo donde por entonces vivía, resultó ser víctima de la tuberculosis, hecho que le marcó especialmente y que lo llevó a hacer reflexiones existenciales¹⁷⁰⁴. Entre ellos, había el muchacho al que nos hemos referido anteriormente, y que el pintor convirtió en su particular *alter ego*. Es por esta razón que lo incluyó una vez más en su autorretrato, ya que le permitía hablar más fácilmente de su concepción de la muerte, entendida como un hecho natural y que tenía que aceptarse con resignación. De ahí que para acentuar ese estado de limbo, entre el sueño y la muerte, optase por representarse ensimismado, con los ojos bajados.

Quizás el mejor ejemplo mediante esta caracterización con este significado lúgubre sea el último *Autorretrato* (1904) (Watts Gallery, Compton) de Watts, cuadro que, según su mujer, quedó inacabado debido a que pocas semanas después, el 4 de junio de 1904, fallecería a causa de una enfermedad. A diferencia de otros colegas suyos británicos, Watts trabajó a menudo a partir de su propia figura, pues como él mismo reconoció “*I paint myself constantly, that is to say whenever I want to make an experiment in method or color and am not in the humour to make a design*”¹⁷⁰⁵. De hecho, en esta imagen que comentamos estaba experimentando con la témpera. Pero el resultado fue mucho más allá. Como en gran parte de

¹⁷⁰³ Así, por ejemplo, durante esta investigación no se ha hallado ningún (auto) retrato según esta modalidad y con carácter tanático en Cataluña, a excepción de efigies propiamente mortuorias, como las que Picasso hizo de Casagemas.

¹⁷⁰⁴ LARSEN, P. N., *op. cit.*, pp. 45-46.

¹⁷⁰⁵ *Cit.* en BILLS, M.-BRYANT, B., *op. cit.*, p. 206, n° cat. 51. Tanto esta entrada para un autorretrato similar de 1879 y conservado también en la Watts Gallery, como la del que estamos hablando propiamente dicho (p. 282, n° cat. 83), nos han servido para redactar este comentario.

su producción, se basó en la pintura de los maestros del pasado, en concreto de Tiziano y su autorretrato de perfil conservado en el Prado. Aquí como en otras de sus numerosas autoimágenes se vistió como un senador veneciano, fruto de su admiración por los pintores de esta ciudad: es el caso del que envió para formar parte de la colección de la Galleria degli Uffizzi de autorretratos –por otra parte, “*the most interesting gallery I know*”¹⁷⁰⁶, según propias palabras-, muy similar al que ahora comentamos. Con todo, junto al peso del pasado, esta postrera autorrepresentación se diferenciaba de la anterior y otras porque en él se evidenciaba su uso de la fotografía (conservada también en la Watts Gallery), método que le permitió captar ese perfil orgulloso y con los ojos cerrados, detalles que de otra forma hubieran sido difíciles de hacer. De este modo, uniendo tradición y modernidad, Watts proyectaba de forma diáfana y extática la asunción de su anunciado fin, en una imagen perturbadora al presentarse con los ojos cerrados y de pie¹⁷⁰⁷. Porque, como dijera el mismo Redon, ya son “*¡ojos que no saben abrirse si no es en las tinieblas!*”¹⁷⁰⁸.

Para el final, hemos dejado un par de autorretratos últimos que, si bien jugaban también con la ambigüedad habitual entre *hypnos* y *thánatos*, no seguían este modo de representación. A sus autores, Ocaranza –la *Naturaleza muerta* que ya hemos explicado anteriormente- y Sousa –*En el taller* (c. 1916) (Museu do Chiado, Lisboa), no les hacía falta presentarse con los ojos cerrados, sino que coincidían en negar directamente la mirada al espectador¹⁷⁰⁹, ocultando su rostro en el seno de sus brazos, como si estuvieran sumidos en un sueño profundo..., tal vez ya eterno. Una vez más, los pintores simbolistas se aprovechaban de la ambigüedad entre estos dos estados, como si fueran conscientes de su próximo final y quisieran acometer sus últimos autorretratos de la manera más ensoñadora y plácida posible¹⁷¹⁰.

XI. 2. 5 La muerte anticipada en el espejo y otros presagios fatales

Hemos visto que muchos artistas pintaron de manera insistente su rostro ante la proximidad de la muerte, a modo de exorcismo, a medio camino entre el miedo y la

¹⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 206.

¹⁷⁰⁷ BROOKE, X., *op. cit.*, p. 108.

¹⁷⁰⁸ *Cit.* en FERNÁNDEZ, A., *op. cit.*, p. 46.

¹⁷⁰⁹ Es curioso el caso de la portuguesa, famosa por sus autorretratos frontales y rotundos, mientras que aquí llevaba a cabo el camino inverso. *Vid. Museo do Chiado. Art portugais 1850-1950*, Lisboa, Instituto Português de Museus-Museu do Chiado, 1994, p. 174, n° cat. 105.

¹⁷¹⁰ Curiosamente, ambas imágenes han sido relacionadas con el famoso grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) (Museo del Prado, Madrid), sin llegar a acertar el por qué, más allá del motivo del sueño y la fama del aguafuerte. *Vid. GÁMEZ, T., op. cit.*, p. 135, nota n° 246; y LAPA, P.-SILVEIRA, M^a de A. (orgs.), *op. cit.*, p. 324.

curiosidad. De estas dos reacciones, aunque la primera fue la más repetida como inmediata medida instintiva de protección, era probable encontrar a menudo la irreprimita fascinación morbosa de querer verse desde lo imposible, esto es, a sí mismos ya fallecidos, así como saber qué pasaba desde el otro lado, en el momento en que nuestro periplo en la tierra tocaba a su fin.

Anticiparse a ese final resultaba consustancial al ser humano, convertido en una reflexión sobre el sentido de la existencia, pero también, en ese morir antes de morir, en una especie de preparación para lo inevitable, domesticando los propios miedos. Anteriormente hemos visto que pintores como Schjerveck o Ensor parecían inferir en algunos de sus autorretratos, especialmente los últimos, la calavera incipiente, asomando de entre los pliegues de la carne, como si el tiempo empezara a ganar su particular victoria sobre la vida. La intuición los lanzó a imaginarse su propia muerte, como adivinos dispuestos a predecir su futuro, dada la imposibilidad de pintarse una vez ya fallecidos. Sin embargo, junto a esta anunciación macabra, los pintores recurrieron a otras fórmulas para poder provocar la aparición de la muerte y así contemplarla. En este sentido, el espejo se convirtió en un aliado fundamental. Hemos visto que era una herramienta clásica para el conocimiento del mundo y, más concretamente, de uno mismo. Frente a una concepción del espejo que devolvía siempre una imagen duplicada de la realidad, en el Simbolismo se insistieron en otras interpretaciones afines a su sensibilidad trascendental, de manera que fue visto como símil o puerta hacia una dimensión superior.

El espejo presente en el *Último autorretrato* (1925) (Kunsthaus, Zúrich) pintado por Corinth nos puede servir para abordar ese desprendimiento de la realidad más inmediata por parte de los pintores simbolistas. Su importancia en la composición quedaba subrayada al ocupar casi la mitad de la tela, probablemente porque fue concebido como particular *memento mori*: así, del mismo modo que la sombra, todo ser humano debía proyectar su reflejo sobre cualquier superficie reflectante, convertido en símbolo del alma y condición inequívoca de pertenecer al mundo de los vivos. Sin embargo, sabiendo que se trataba de su último autorretrato, este espejo podría presentarse asimismo como una especie de puerta o antesala al reino de *thánatos*: Corinth se debatía en la difícil postura de reafirmar una vida a punto de apagarse y la presencia de una muerte amenazadora a la vuelta de la esquina¹⁷¹¹.

¹⁷¹¹ Se ha defendido que, en realidad, Corinth casi no refleja su imagen, como si estuviera a punto de desaparecer y, por tanto, desvanecerse él también de este mundo. Con todo, en el cuadro es bastante evidente su presencia, ocupando casi toda la superficie del cristal. THEWELEIT, K., *op. cit.*, p. 302.

Estos significados diferentes pero complementarios, presentes en la pintura de Corinth, nos permiten ver las posibilidades que el espejo podía ofrecer a los artistas finiseculares, más allá de reproducir la realidad más evidente –y de lo que ya hablamos en el capítulo VIII, al referirnos al doble en el espejo-. Así, desde la Antigüedad se había asociado con el alma humana, una interpretación que fue transferida al cristianismo, llegando así hasta la época moderna: es por ello que Santa Teresa de Jesús, por ejemplo, ya apreció sus cualidades mágicas, que permitían la comunicación del alma con Dios¹⁷¹². En el Simbolismo, se mantuvo en cierta manera esta misma relación –aunque despojada en general de esta aura sacra- y de ahí que el espejo fuera visto como un instrumento muy útil para indagar no sólo en la imagen externa, sino también en el interior de las personas.

Además de esta visión, el espejo podía tener otros poderes fantásticos, perceptible cuando su reflejo no provenía exactamente de lo que había frente al cristal, sino desde detrás, actuando de vínculo entre dos universos que tenían nexos en común. Como ya había anticipado la Alicia de Lewis Carroll -actitud que sostendría Mallarmé ya en la época finisecular¹⁷¹³-, había que atravesarlo para así acceder y ver qué se ocultaba en el otro lado, pues un espejo tenía el poder de revelar lo oculto. Fue así como este objeto multiplicó su presencia en multitud de obras en el Simbolismo, del mismo modo que los reflejos que devolvía ostentaron una importancia nunca vista hasta entonces, pues eran considerados revelaciones de otra dimensión, lectura motivada a veces por influencia del neoplatonismo¹⁷¹⁴.

Sin embargo, forzar estos poderes latentes que poseía un espejo podía acarrear consecuencias funestas. Las creencias populares y supersticiones coincidían en subrayar precisamente esos peligros, que podían llevar incluso a la muerte. Así, en el siglo XIX aún era corriente que cuando falleciera alguien, se ocultasen todos los espejos con telas, pues se creía que en esos momentos estos utensilios se volvían más sensibles, al desestabilizarse el equilibrio entre nuestro mundo y el más allá y, por tanto, podían atrapar el alma de cualquiera¹⁷¹⁵. Por otro lado, la contemplación prolongada podía deparar visiones inauditas,

¹⁷¹² GÁLLEGO, J., *op. cit.*, p. 108.

¹⁷¹³ SEGADE, M., *op. cit.*, p. 153.

¹⁷¹⁴ Se ha analizado e indicado que en muchos paisajes simbolistas con presencia de agua, la superficie reflejada ocupa significativamente un espacio mayor que el paisaje propiamente dicho, que quedaba desplazado. *Vid.* por ejemplo, HOFSTÄTTER, H. H., *op. cit.*, pp. 113-114.

¹⁷¹⁵ ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 399.

de entre las cuales la más fatídica era la de la muerte, tal como temió Rossetti y manifestó en su poema “The Portrait”¹⁷¹⁶.

La idea del espejo como objeto maldito explica la fascinación que personajes como Gutiérrez Solana sentían por dicho objeto. Resultado de estas supercherías fue un cuadro suyo como *El espejo de la muerte* (c. 1929) (Colección Santander). En él, convirtió en motivo principal de la tela el espejo que había adquirido en el Rastro madrileño aquel año, con un viejo y sombrío marco, procedente de una antigua iglesia y en cuyo interior había un cartón que albergaba los nombres de algunas personas ya fallecidas: “según la leyenda, quien se contemplara en él moriría de inmediato. Así sucedió con la joven hija del chamarilero propietario del espejo”¹⁷¹⁷. Si bien Gutiérrez Solana no atrevió a autorretratarse en este cuadro, sí que se hizo fotografiar con el espejo entre sus manos –imagen actualmente conservada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid-, contemplándolo de manera hipnótica, como si la superficie bruñida del cristal lo imantara desde otra dimensión.

A finales del siglo XIX, observamos que algunos pintores simbolistas no dudaron en tentar a la suerte y atreverse a observar su propio rostro desde las tinieblas. Aparte de Gutiérrez Solana, parece que Witkacy estuviera a la espera de una transformación mágica en su *Autorretrato en el espejo* (1922) (Muzeum Narodowe, Cracovia), mientras que el portugués Cristiano Cruz se autorretrató abatido tras contemplarse en un espejo de mano (1916) (Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa), como si fuera consciente de los efectos de su acto, con un fondo cuya superficie, cual cristal, parecía hacerse añicos a través de los motivos decorativos escogidos por su autor, y cuyo estilo se debatía entre el Simbolismo y un incipiente Expresionismo. Una vez más fue Ensor, sin embargo, quien se atrevió a hacerlo explícito en su *Espejo con esqueleto* (1890) (Colección particular). Este pintor no dudó en basarse en estas creencias populares para plasmar otro de sus “automemento mori”, entre la evidencia y la fantasía, puesto que la colocación frontal del espejo tendría que habernos devuelto su fisonomía, esto es, un autorretrato convencional, y lo que nos hallamos es otra de sus autorrepresentaciones cadavéricas.

Sin embargo, no todas las imágenes resultaban tan diáfanas, pues en muchas se respiraba la ambigüedad inherente al Simbolismo. Es lo que podemos intuir en algunos de los autorretratos pintados por Spilliaert, de los que ahora sólo insistiremos en el uso que se hacía del espejo como particular *memento mori*. Así, su autor transformaba este instrumento no

¹⁷¹⁶ WILTON, A., “Symbolism in Britain”, en WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997, p. 20.

¹⁷¹⁷ José Gutiérrez Solana, Madrid, Turner-MNCARS, 2004, p. 352.

como fuente de la realidad exterior, sino que pretendía ir más allá, basándose igualmente en las supersticiones populares. De esta manera, valiéndose de las posibilidades dramáticas que le ofrecía el juego entre la superficie de cristal y el reflejo, éste devolvía la fisonomía de un Spilliaert demacrado, en proceso de descomposición, como si más que un enfermo, nos encontráramos casi con un cadáver. La culpa final de esa imagen expresionista y reveladora se debía, pues, a una especie de espejo de la verdad, que en el fondo lo era de la muerte. No obstante, tal vez sólo fuera una alucinación febril de su convalecencia, que acabara materializándose en estos autorretratos, y no tuviera que tomarse como una premonición de su futuro más inmediato. Spilliaert sabía jugar muy bien sus cartas para provocar en el espectador la duda continua de si lo que contemplaba era realmente un reflejo imposible o, aún más, una visión macabra desde el otro lado. La ambigüedad quedaba reforzada gracias a la ubicación de su figura ante el espejo, la transcripción de los objetos que poblaban la composición, y la relación establecida entre la superficie del dibujo y la del espejo, así como la posición entre el pintor y el que contemplaba la obra. De esta forma, apreciamos una tensión entre el artista y el cristal, entre la fascinación de su magia y la repulsión de su verdad macabra, metáfora de la relación que Spilliaert mantenía en ese momento de enfermedad consigo mismo y con el mundo, consumido entre la subjetividad y la objetividad¹⁷¹⁸.

Tanto en estas imágenes de Spilliaert como en algunas de Ensor era habitual confundir la imagen de la muerte con la del doble. Ya nos referimos a ello en el capítulo correspondiente, y ahora lo volvemos a traer a colación por lo que estamos hablando. No sólo la imagen que el espejo podía dar era la de la muerte convencional del *memento mori*, sino la aparición de un doble idéntico, lo cual, según algunas tradiciones, era prácticamente decir lo mismo, ya que era signo de mal presagio. En este *fin-de-siglo*, el especialista supremo en la reduplicación de sus propios rasgos fue Schiele. Si generalmente se han solido interpretar sus autorretratos multiplicados como una metáfora de la fragmentación del yo en la era moderna, es evidente que, por otro lado, para su ejecución tuvo que recurrir al espejo.

Dentro de este conjunto, destacan las tres versiones conocidas como *Los autovidentes*, que empezó a tratar desde 1910¹⁷¹⁹ y en las que, más que atenerse a cualquier enfoque psicológico, antepuso una lectura fantástica: es como si hubiera pretendido mostrar los efectos de una autocontemplación continuada, con la consiguiente aparición fantasmagórica de un ser

¹⁷¹⁸ THOMSON, H. B. (dir.), *op. cit.*, pp. 44-50.

¹⁷¹⁹ De hecho, su primer autorretrato basándose en el *doppelgänger* fue la primera versión de *Los autovidentes* (Paradero desconocido), pintura que nunca quiso vender y que precisamente, más que el tema de la fragmentación del yo, incidía en una visión de la propia muerte. HUSSLEIN-ARCO, A.-WEIDINGER, A., *op. cit.*, p. 21.

idéntico a él, un doble en negativo, su yo procedente del reino de las sombras, que parece anunciarle la visión de su futuro fatal, hecho realidad en ese instante fugaz. Tal imagen nos recuerda a estas palabras de Rainer Maria Rilke, procedentes de sus *Elegías* (1925), “*la muerte es el lado de nuestra vida vuelto hacia la otra parte, el lado de nuestra vida no iluminado*”¹⁷²⁰. De hecho, como demostró a través de estos cuadros, para Schiele vida y muerte resultaban inseparables, ya que convivían muy cerca la una de la otra, en una especie de lucha a perpetuidad. En la pintura, esto quedaba plasmado mediante el juego de manos y cuerpos entrelazados de las dos figuras, prácticamente idénticas, que por otro lado reforzaba aún más su vínculo. Como decíamos, se trataba de un detalle significativo, ya que tradicionalmente el encuentro con el doble conllevaba la amenaza de su usurpación, algo que en Ensor o Spilliaert ya se habría producido, de modo que la muerte sería el triunfo final de ese proceso de suplantación¹⁷²¹. Una vez más, recordemos que Freud estaba formulando por entonces la nueva categoría de lo siniestro, ligada a menudo con el doble.

El deseo de penetrar más allá de esta realidad, de entrar en contacto con otros seres, o la posibilidad de prever el futuro, provocó que el ocultismo estuviera en boga en círculos muy diversos en este *fin-de-siglo*, tal como ya apuntamos. A veces incluso se aplicaron algunas de estas experiencias en el género del retrato, como en la *Mysteriosa* de Delville, el *Simposio* de Gallen-Kallela, aunque quizás fuera el *Retrato de Sarah Bernhardt con su hijo difunto* (Paradero desconocido) de Mucha el más interesante en esa interrelación entre ocultismo y muerte¹⁷²². En tales sesiones, a veces el espejo podía desempeñar un papel relevante: había unos de formas redondas y convexas, llamados uxorios o ardientes, apreciados precisamente por sus cualidades mágicas y que, en determinados ángulos y gracias a su deformidad, podían mostrar signos cabalísticos¹⁷²³. El uso premonitorio o capacidad visionaria de este tipo de espejos ya fue abordada en el Barroco por Lukas Furtenagel, precisamente al realizar un retrato, el de *Hans Burgkmair y su esposa Anna* (c. 1529-153) (Kunsthistorisches Museum, Viena), donde se subrayaba su naturaleza de *vanitas* mediante el uxorio en el que se contemplaban los modelos, cuyo reflejo les devolvía sus dos rostros cadavéricos.

El *Autorretrato con calaveras* de Russolo es, quizás, el ejemplo más destacado en el uso espiritista del espejo a la hora de autorrepresentarse durante el Simbolismo. Parece que,

¹⁷²⁰ CASALS, J. (2003), *op. cit.*, p. 436.

¹⁷²¹ CORTÉS, J. M. G. (1997), *op. cit.*, p. 100.

¹⁷²² Como si se tratase de una visión mística, en dicha imagen aparecían los dos juntos, como si el ocultismo hubiera permitido momentáneamente su reunión. Desgraciadamente, sólo se conoce por una fotografía que perteneció en su momento a Robert de Montesquiou, conservada actualmente en la Bibliothèque Nationale de París. JULLIAN, P. (1971), *op. cit.*, p. 185.

¹⁷²³ GÁLLEGO, J., *op. cit.*, p. 104.

para su realización, el pintor italiano hizo uso del llamado “espejo negro”, que proporcionaba a quien lo mirase fijamente durante un tiempo, la posibilidad de contemplar la propia muerte¹⁷²⁴. De ahí su expresión de alucinación ante la aparición de esa macabra aura de mortalidad que rodeaba su rostro, formada por siete calaveras. No obstante, lo curioso es que, a pesar del uso de esa herramienta, el artista no la introdujo en el plano pictórico, pasando la superficie del cuadro a ser el símil del espejo. Curiosamente, muchos años después y pocos antes de morir, Russolo aclaró el significado de esta obra, al dibujarse de nuevo ante *El espejo de la verdad* (1944) (Colección particular).

En relación a las prácticas del ocultismo, aquí podemos citar una serie de autorretratos realizados de una manera evanescente, como si no fueran sus pintores personas de carne y hueso, sino más bien espectros aparecidos en alguna de estas sesiones. Así lo podemos observar en Casas, Ensor o Khnopff. Respecto al segundo, muy a menudo pintaba máscaras y otros objetos de una manera detallada y con mayor volumetría que las personas reales, que aparecían por tanto más planas, como una especie de crítica a una sociedad que confundía identidad con apariencia. Pero en realidad, y como ha observado Linda Nochlin, en el siglo XIX fue habitual intentar diferenciar este mundo material de otro superior o trascendente mediante técnicas pictóricas opuestas, de manera que el primero se plasmaba con contornos bien definidos y formas sólidas, mientras que el segundo se recreaba de un modo más vaporoso. Nochlin cree que esto se debía al proceso de secularización de este siglo, pues durante el Antiguo Régimen se acostumbraba a representar lo sobrenatural y lo real de la misma manera, situado en un mismo nivel, inseparables¹⁷²⁵. Evidentemente, el pintarse de este modo incorpóreo trazaba interesantes paralelismos –cuando no probable influencia- de los modos de representación de lo escatológico en la fotografía ocultista de la época.

Por otra parte, un hecho común que hemos visto en los autorretratos de Schiele, Spilliaert o Russolo era la importancia dada a la mirada, convertida en el primer medio de contacto con el más allá. De hecho, Antonin Artaud ya dijo que los ojos eran las puertas de la muerte¹⁷²⁶, una puerta tanto de entrada como de salida, pues esa mirada podía ser tanto

¹⁷²⁴ JURKOVIĆ, H., *op. cit.*, p. 95, nota nº 73.

¹⁷²⁵ NOCHLIN, L., *op. cit.*, pp. 68-70. Con todo, tendríamos que matizar estas palabras de esta historiadora, puesto que en el Simbolismo sí que percibimos en ocasiones una cierta tendencia a pintar tanto lo real como lo soñado o imaginado con la misma técnica, como si todo perteneciera a una misma dimensión. Así mismo, señalemos que, muy frecuentemente en el Barroco, las glorias y apariciones solían bañarse en una luz brillante y rodeadas de nubes, que otorgaban unos tonos desvaídos a los santos o ángeles en cuestión.

¹⁷²⁶ Es lo que se ha dicho, precisamente, en relación a los autorretratos de Witkacy, conectándolo a su vez con una leyenda polaca sobre un espíritu maligno de Varsovia, Bazylyszek, el cual, como si fuera la medusa, poseía una mirada que mataba a quien lo contemplara, y cuya única manera de vencerlo era haciendo que se mirase a sí mismo a través de un espejo. CZARTORYSKA, U., *op. cit.*, p. 18.

emisora¹⁷²⁷ como receptora fatídica. Las pinturas de Schiele, al representar al doble, son un perfecto ejemplo que plasmaba ambas posiciones. Acostumbraba a ser, pues, una mirada llena de pánico, alucinada por haber traspasado el umbral. Pero a la vez, nos podemos encontrar otra igual de inquietante, aunque por inexpresiva. Ésta a veces recordaba un poco a algunas representaciones de la fórmula de los ojos cerrados, sobre todo cuando hacía referencia a la vida interior: una mirada entelada, vuelta hacia dentro, como la del *Autorretrato con los ojos cerrados* de Giovanni Costetti. No obstante, la referencia a la introspección parecía quedarse corta para poder explicar esta obra, envuelta de una atmósfera lúgubre, no sólo por lo inquietante de la expresión y una iluminación que procedía desde la parte inferior –como en el *Inferno* de Munch–, sino también por la columna de humo negro que se elevaba detrás de él, como si estuviera ya en el Averno y estuviera a punto de encontrarse con su doble muerto.

Para el final, hemos querido comprobar si en Cataluña hubo algún ejemplo de retrato mortuario ejecutado desde esta curiosidad morbosa: la respuesta es no, como a veces acostumbraba a pasar al llegar a representaciones más extremas de ciertos temas, probablemente por el convencionalismo reinante. No obstante, si tuviéramos que matizarlo, no sería exactamente cierto. Hortensi Güell y Carles Casagemas fueron dos pintores de vidas paralelas que, aparte de sus creaciones plásticas también se atrevieron a enfrentarse a la literatura. Sus escritos se caracterizaron por una tendencia a lo fúnebre, como premonición del suicidio que truncaría pronto sus carreras. A colación de lo que estamos explicando, son curiosas sus concomitancias en la manera fantástica de enfrentarse a la muerte a través de una imagen siniestra del doble, ya fuera mediante el uso del espejo, ya fuera mediante alusiones al ocultismo. Así, de Güell podemos mencionar el libro póstumo que publicó su padre en 1902, *Florescència: col·lecció d'ensaigs literaris* que, como indica su nombre, era una recopilación de textos de toda índole. De esta forma, de entre ellos podíamos encontrarnos esta referencia a la contemplación de la propia muerte en un espejo, “[...] *en aquell vidre, al costarme, la llum no hi era... y com si guaytés a la finestra d'un ataüt vaig veure una cara esblaymada, un cap de difunt... Era'l meu...*”¹⁷²⁸. Más o menos por aquellos años, Casagemas nos dejó en la revista *Juventut* uno de sus principales escritos, una narración corta titulada *Somni*, donde en un ambiente completamente onírico se imaginaba conversando con diferentes espectros de gente conocida y de familiares, hasta que de repente

“*De dintre la sala, d'allà a la vora meu, s'alsá un altre espectre. Diferent dels demás, m'era extranyament desconegut. No li vaig veure cap taca; instintivament el trobava bonich,*

¹⁷²⁷ Al respecto, *vid.* las implicaciones de la mirada de la medusa en el cap. IX.

¹⁷²⁸ GÜELL, H., *op. cit.*, p. 169.

y crech que vaig sentir simpatia per ell. Estava silenciós, y tan arrapat á mi, que ab certa por li vaig preguntar:

- *Digas, ¿qui ets? ¿qui ets tu que semblas pur?-*

Y una veu fond y burleta 'm respongué:

- *Soch tu mateix!...-*

Y'ls espectres, reyam de molt bona gana, repetint:

- *Pur!... Pur!...-*¹⁷²⁹

Por lo tanto, una vez más tuvo que ser a través de la literatura y no de las artes plásticas en que las imágenes autorreferenciales más potentes del Simbolismo, gráficamente hablando, hallaran allá el canal más idóneo para su expresión. Y curiosamente tuvieron que hacerlo dos artistas, quienes prefirieron exponerlo así y no mediante sus cuadros o dibujos.

Con todo, al menos sí nos encontramos con algunos autorretratos fantasmagóricos, pintados de una manera etérea, como unos poco conocidos de juventud de Ramon Casas – referidos en líneas anteriores-, así como uno que Picasso hizo de su padre, *Rostro de don José surgiendo de la oscuridad* (1896) (Museu Picasso, Barcelona), en el que “[...] *la cabeza emerge de la oscuridad casi a la manera de un espectro, evidenciando una intensidad rembrandtiana*”¹⁷³⁰, en el que el carácter luctuoso se reforzaba mediante una técnica vaporosa y porque parecían decapitados, al concentrarse específicamente en el rostro y restarle importancia al cuerpo.

Como conclusión a todo lo que acabamos de ver, queremos hacerlo con unas palabras de Ziolkowski que, si bien se refería al uso que se había hecho del espejo en la literatura, nos ofrece empero una buena síntesis de algunas de las interpretaciones y funciones que desempeñó este objeto, de acuerdo a las obsesiones de los artistas simbolistas: “*Al ser el alma la imagen-espejo, el espejo representa el reino de las almas, los espíritus y los muertos. El espejo, pues, habla con la autoridad propia del mundo espiritual sobre cosas del pasado, el presente y el futuro, lo que explica las facultades de clarividencia temporal y espacial características del espejo*”¹⁷³¹. De este modo, la posibilidad de alterar el curso del tiempo, combinada con el acceso a otra realidad, fue aprovechada por algunos pintores para satisfacer esta curiosidad de ver su rostro *post mortem*. Aun siendo cierto que este objeto podía documentar el paso del tiempo, su registro se ejecutaba desde el presente, por lo que se trataba de una cuestión puramente humana reflexionar sobre ese devenir, en el que el espejo pasaba a

¹⁷²⁹ CASAGEMAS, C., “Somni”, en *Juventut*, año I, nº 24, Barcelona, 26 julio 1900, p. 374.

¹⁷³⁰ PALAU, J., *op. cit.*, p. 130.

¹⁷³¹ ZIOLKOWSKI, T., *op. cit.*, pp. 141-142.

ser un intermediario. En cambio, si se lograba trascender su función meramente reflectante de la realidad circundante, era posible acceder a visiones inauditas, de entre las cuales, la contemplación del yo en un futuro extremo, era una de las curiosidades más soñadas y temidas.

XI. 2. 6 Usos, abusos y simulacros de lo mortuorio entre lo sacro y lo profano

Más allá de la certeza real de morir y de las actitudes que uno podía adoptar para enfrentarse ante tal hecho inevitable –desde el terror hasta la aceptación, pasando por la expectación curiosa y fascinada-, lo cierto es que la muerte podía ofrecer una gama de lecturas más amplia y ser interpretada no necesariamente de manera literal. Así es como lo entendieron muchos pintores del Simbolismo, quienes se arrimaron a las posibilidades dramáticas que les brindaba para proponer una visión metafórica de su existencia o sentir. Pues como reconociera Bonafaux, no fue hasta finales del siglo XIX en que se generalizó en cierta manera una visión torturada o sufriente del autorretrato¹⁷³².

Es por ello que en general los *dandies* rehuyeron el tema de la muerte a la hora de pintarse, ya que les desagradaba y constituía la enemiga principal de su más importante obra de arte, esto es, su propia vida. Sin embargo, podemos hallar alguna excepción, que no hacía sino confirmar la concepción exaltada e idealizada que se reservaban a ellos mismos: de este modo, no había lugar para lo fúnebre o la decadencia, a lo sumo más bien su superación, esto es, el sueño de la eternidad que triunfaba sobre la muerte. Así sucedió con Néstor:

*“La ceremonia procesional que imaginó para su entierro, con un grupo de pajes que abrían el cortejo portando en un cojín de terciopelo la caja con sus pinceles, proclama hasta qué punto él creyó que la vida, para el artista consagrado al culto a la belleza era un deslumbrante escenario en el que entraba en escena gloriosamente, como un actor aclamado por su público: y cuando cayera el telón la salida habría de ser también gloriosa”*¹⁷³³.

Una escena fastuosa más propia de un príncipe que de un actor, tal como se había pintado en su juventud.

Frente a esta identificación aristocrática llevada a cabo por Néstor, la mayoría de pintores que se acercaron al tema de la muerte para explorar sus posibilidades metafóricas de cara a sus vidas se circunscribían en general a un entorno bohemio. Sus propias condiciones vitales, donde sus compañeros de viaje eran el infortunio, la pobreza, el hambre, la soledad, el frío, el desamor, las drogas, la enfermedad y/o la locura, con el escenario de sus

¹⁷³² BONAF AUX, P., *op. cit.*, p. 122.

¹⁷³³ CASTRO, F., *op. cit.*, p. 76.

viviendas/estudios destartalados, no hacían sino potenciar una “*poética del sufrimiento*”, como así la calificó Esperanza Guillén y que llegó a ser característica en el siglo XIX. Para ello, esta historiadora del arte tuvo en cuenta la opinión de otros estudiosos como Mario Praz o Tobin Siebers, del que cita el siguiente fragmento:

*“los románticos subrayaron el sufrimiento del individuo como medio de establecer el derecho del individualismo a existir. Pero al identificarse con la víctima, allanaron el camino a una poesía del sufrimiento en que el aspirante a artista creía que el dolor y la marginalidad eran los requisitos del genio y del heroísmo. La usurpación del Romanticismo y la glorificación de la posición de la víctima definieron su verdad, pero ésa fue una sabiduría fatal, autodevoradora. Generó una forma extraña de masoquismo; no un tipo psicológico, sino un tipo estético o literario, que sí tuvo devastadoras implicaciones psicológicas si se le llevaba a los extremos y se le daba rienda libre”*¹⁷³⁴.

De ahí que las biografías de los bohemios estuvieran plagadas de momentos dramáticos, una serie de padecimientos (en los que a veces se regocijaban) cuyo resultado más fatídico podía ser la muerte, que devenía así una perfecta rúbrica negra a este tipo de existencia. Si bien algunos llevaron una vida de apariencias bohemias o con fecha de caducidad, hubo otros que se vieron prácticamente abocados a ella por su decisión de dedicarse al arte, con la consecuencia de vivirla sin ningún tipo de escapatoria y con todos sus sinsabores pertinentes, así como con el acecho omnipresente de la muerte. En Cataluña¹⁷³⁵, podemos hallar ejemplos de ambas vertientes en las figuras de Rusiñol y Casas por un lado, y de Ramon Canudas por el otro. Si la bohemia que vivieron Rusiñol y Casas, amparada por su holgada situación económica y que eligieron por *motu* propio, se ha llegado a conocer como “dorada”, ésta otra, más auténtica, podríamos bautizarla como “bohemia cenicienta”: de este modo recordamos la manera en que Casas, Rusiñol, Utrillo, Clarasó y el mismo Canudas se llamaban entre ellos los “leones” y los “cenicientos”, según hubieran nacido en la parte derecha de las Ramblas –los tres primeros, de origen burgués-, o si lo hubieran hecho en la parte izquierda, mucho más modesta y obrera –los dos últimos¹⁷³⁶-.

¹⁷³⁴ Cit. en GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 244.

¹⁷³⁵ Sobre el fenómeno de la bohemia entre los artistas catalanes afines al Simbolismo y su trasposición en torno a la imagen del artista, presentamos una comunicación, “Retratos para una vida bohemia. La imagen del artista bohemio en Cataluña bajo el movimiento simbolista”, en el marco del XVIII CEHA “*Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*”, en este caso sí publicada (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012 (2010) (formato digital), pp. 679-694).

¹⁷³⁶ Esta información, y la mayor parte de la empleada aquí, se ha extraído de SIERRA, R., “La peça del mes: ‘Ramon Canudas malalt’, de Santiago Rusiñol”, en *Col·lecció La peça del mes*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2007, s.p.

Procedente de una familia humilde, Canudas fue un grabador amigo de Rusiñol, que malvivía como podía en París, lo que le llevó a contraer tuberculosis, enfermedad de la que falleció en 1892. Fruto de esa amistad fueron varias descripciones de su persona recogidas en el libro de Rusiñol titulado *Fulls de la vida* (1898), donde se refería a él como un “*bohemi reconegut*”¹⁷³⁷; pero también un par de retratos muy sentidos, realizados justo en esos últimos meses en los que pasaron más tiempo juntos.

En el primero de estos lienzos lo mostró en su pequeño piso, en una pintura que cuando se expuso por entonces lo hizo con el título de *Convaleciente*, si bien luego se generalizó como *Retrato de Ramon Canudas enfermo*¹⁷³⁸ (1892) (Museu del Cau Ferrat, Sitges). El pintor captaba a su amigo cabizbajo, como ensimismado en sus pensamientos pero a la vez abatido por su deterioro físico. Como acostumbraba Rusiñol, concedía bastante importancia al ambiente que lo rodeaba, inseparable de las circunstancias que lo habían conducido hasta allá: mediante su típica paleta apagada de tonos grises, el pintor conseguía transmitirnos tanto el estado psicológico de Canudas como el rabioso frío de aquel invierno, que servían para enfatizar lo que ya vemos, es decir, la manta que lo cubría hasta el regazo, así como la estufa¹⁷³⁹ a la que se encontraba casi adosado.

Cuando dicho cuadro se expuso por primera vez en Barcelona, el crítico Raimon Casellas exclamó al contemplarlo: “*asistimos al prólogo de su muerte*”¹⁷⁴⁰. Pero aún no había visto la que sería la última imagen de Canudas, pues estas palabras hubieran resultado más adecuadas para la representación yacente que Rusiñol realizó del grabador pocos meses después (1892) (Museu del Cau Ferrat, Sitges). Obra de pequeñas dimensiones que revelaba su carácter privado y cumplía los rasgos de los retratos póstumos, en ella Rusiñol no pudo reprimirse en intentar mostrar un paso más la decadencia física de su amigo –como hicieran Monet o Hodler cuando retrataron a sus mujeres en el lecho de muerte-, pasando del formato vertical al apaisado. En este sentido, el primer plano del rostro enfrentaba de manera asfixiante al espectador ante un Canudas ya casi inexpresivo ante la inminencia de la muerte, de manera que podríamos ver casi simbólicamente su representación en la almohada, que llegaba a ganarle terreno a la cara del moribundo, casi ocupando la mitad de la composición. Sin embargo, se trataba de una pintura de raíces inequívocamente naturalistas, como en el

¹⁷³⁷ *Ibidem*, s.p.

¹⁷³⁸ LAPLANA, J. de C.- PALAU-RIBES, M., *op. cit.*, vol. III, p. 37.

¹⁷³⁹ Hacemos el inciso aquí para recordar que la inclusión de la caldera en un interior bohemio era ya un tópico de dicha iconografía. En este sentido, *vid. Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Londres, The National Gallery, 2006, pp. 92, 102 y 112, donde además se comentan ejemplos por Paul Cézanne y Jan Toorop.

¹⁷⁴⁰ *Cit.* en LAPLANA, J. de C.- PALAU-RIBES, M., *op. cit.*, vol. III, p. 37.

anterior retrato, donde Rusiñol no pudo escapar a manifestar su sensibilidad y dotó de cierta languidez emotiva a su tela, anuncio de su estilo inminente.

La inevitable y última escena tuvo lugar en septiembre de 1892, con el fallecimiento de Ramon Canudas. En este caso no hubo cuadro por parte de Rusiñol, pero sí la cruz alsaciana de hierro que había comprado en París, y que había colocado en el patio de su apartamento en la rue d’Orient, siendo una de las piezas integrantes de su colección de hierros viejos y de la que ahora se desprendía para ser colocada en la sepultura de su amigo. Rusiñol explicó el porqué de esa decisión:

*“Allí, en jardín tan solitario, plantó la Cruz Canudas, y cuidóla como un enfermo y encariñose con ella, como por triste y secreto presentimiento. Acabóse el invierno en aquel pais del frio y vino al pais del sol nuestro amigo moribundo y vino la cruz tambien. Y sirvió para dar sombra á su tumba. Es el único amigo de verdad que he visto marcharse del mundo, y la cruz el único hierro separado de mi colección querida”*¹⁷⁴¹.

Recordemos que la colección de hierros representaba para Rusiñol la materialización de su obsesión respecto a la idea del paso del tiempo, de la decadencia y, finalmente, de la muerte.

El fallecimiento de Canudas sirvió de recordatorio a sus conocidos, entre otras cosas, de que la bohemia no era tan dorada como habían creído en un principio. Así lo expresó Utrillo con total clarividencia: *“Qui sap com haurien acabat alguns de nosaltres si lo més seriós de la vida no ens hagués ferit a traïció; l’avis fou la mort den Canudas... Al perdre’l, vegérem ben clara la mort de la nostra joventut; la primera, l’única, la forta, aquella que corre quasi furiosa la vida, cap als cels rosats, perdent-se en un verd-tendre d’esperances”*¹⁷⁴².

Su deceso representó uno de los golpes más fuertes que sufrió por entonces el joven Rusiñol, si bien, como ya indicamos al inicio de este capítulo, la muerte siempre estuvo presente a lo largo de su biografía, especialmente durante estos años¹⁷⁴³. Lo que sí es cierto es que el encuentro con este personaje sirvió para que Rusiñol y Casas conocieran la otra cara de la bohemia, la que no relataba Murger en su novela y que les había impelido a su aventura

¹⁷⁴¹ Cit. en *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona-Madrid, MNAC-Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 176.

¹⁷⁴² Cit. en LAPLANA, J. de C. (1995), *op. cit.*, p. 124.

¹⁷⁴³ El interés por dichos temas parece que lo inició dos años antes con *Enfermo y enfermero* (1890), pero tras la muerte de Canudas insistió y profundizó, prolongándose hasta su última etapa parisina en 1894. *Ibidem*, p. 162, nota nº 109.

parisina. Y así mismo sirvió de prólogo para su acercamiento a las poéticas simbolistas, a las que abrazaría pronto de acuerdo a una sensibilidad cada vez más proclive a la melancolía.

Si esta amenaza real sobrevolaba con su manto negro sus existencias –algunos acabaron en suicidio, como veremos en el próximo apartado-, ahora podemos entender mejor la obsesión o inclinación de estos artistas a representarla en sus obras. Representar el propio traspaso *avant la lettre* podía convertirse en una auténtica declaración de principios, donde las circunstancias autobiográficas se acababan entremezclando con la posición del artista en la sociedad de la época. Así, autorretratarse moribundo o ya fenecido era para muchos una bella forma de expresar el sufrimiento padecido a causa de la incompreensión que soportaban en torno a su figura y obra, reforzando así su papel de víctimas, puesto que “*el victimismo se convierte en una señal de diferenciación, de afirmación de la individualidad*”¹⁷⁴⁴. Por lo tanto, estos bohemios no se proyectaron en príncipes o aristócratas como hacían sus colegas *dandies*, sino más bien preferían buscarse unos *alter egos* que pudieran ejemplificar su dolor: aparte de mendigos y otras figuras marginales, es por este motivo que acabaron recurriendo casi siempre a la iconografía religiosa (cristiana), autoerigiéndose en consecuencia, y sin ningún tipo de rubor, como los santos o dioses de los nuevos tiempos, en esta interpretación mística de la figura del genio. Se trataba, pues, de una postura claramente ambigua, ya que por una parte se hacía explícita la idea del dolor por la defensa de una causa –en este caso el arte, transformado (casi) en religión- a través del martirologio, mientras que por otra se convertía en un tipo de salvoconducto hacia la inmortalidad, resultado de un proceso previo de idealización de ese tránsito. Así pues, ya fueran *dandies* o bohemios, se trataba de modos distintos de acceso a la eternidad, a través de la religión y de actitudes vitales opuestas.

Gracias a este particular *via crucis*, algunos de estos pintores bohemios influidos por el Simbolismo lograron que la desacralización que la muerte había experimentado en el arte a lo largo del siglo XIX se cargara de nuevo de un aura mística, aunque ahora a través de la figura del artista moderno y no de la fe de antaño, como efecto colateral de ese proceso de santificación/divinización que ya comentamos en el capítulo dedicado a la religión, con los ejemplos de Munch, Ensor o Malczewski, entre otros.

Sin intención de insistir más allá de lo fundamental y con el ánimo de incidir en otros aspectos, simplemente recordar que la figura de Cristo fue el gran referente, en especial sus episodios de la Pasión, esto es, los que se referían a su incompreensión, dolor y sacrificio, como metáfora del artista moderno. Para ello, la verónica podía ser el modelo de base para

¹⁷⁴⁴ GUILLÉN, E., *op. cit.*, p. 249.

caracterizarse, considerada como la verdadera imagen del Salvador, pero también premonición de su último retrato... Aparte de los ya comentados en el capítulo IX, queremos recordar ahora *La muerte de Gauguin* (1903) (Colección particular) de Carrière, también conocido como *Dolor*, pintado el año del fallecimiento del pintor de Tahití y donde se nos mostraba de una forma sacralizada, pues aparecía caracterizado como un Cristo en la Piedad¹⁷⁴⁵. Ya vimos que

Gauguin gustó de equipararse con la figura suprema del cristianismo, y tanto fue así que incluso quienes quisieron retratarlo estuvieron condicionados por el aura con la que él mismo había revestido su figura. Pero no siempre la proyección en Cristo obedecía a una lectura victimista, a veces podía ser valorado como vía de acceso a la inmortalidad. Así se ha acostumbrado a analizar el



Julio RUELAS, *Autorretrato con Fernando Servín y Alejandro Ruelas* (o *El ahorcado*), 1890. Colección particular

Ecce Homo (1925) (Kunstmuseum, Basilea) de Corinth. Consciente de su muerte venidera, el pintor alemán parece que quiso realizar una especie de autorretrato ausente último, proyectándose en la figura de Leo Michelson, colega suyo que hizo de Cristo de los Dolores en esta composición. Lo cierto es que poco después de pintar este cuadro, partió en compañía de su *alter ego* con destino a Holanda, para ver las obras de su querido Rembrandt por última vez y despedirse, si bien en el camino cogió una neumonía que lo llevó a la muerte¹⁷⁴⁶.

Aparte de Jesús, el santoral ofrecía un rico repertorio de muertes crueles de aquéllos que habían defendido sus ideales, lo que motivó que se convirtiera en foco de atención de estos artistas. De los mil y un tipo de martirios existentes, ligados con los avatares particulares

¹⁷⁴⁵ De hecho, existe al menos un par de composiciones prácticamente idénticas a esta pintura, probablemente estudios, conocidas simplemente con el título de *Piedad* (1903) (Colección particular, y Musée d'Orsay, París), que confirman la ascendencia religiosa de este retrato-homenaje a Gauguin por Carrière. Vid. RAPETTI, R. (dir.), *Eugène Carrière 1849-1906 catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, París, Gallimard, 2008, p. 346, n° cat. 1183 y 1184.

¹⁷⁴⁶ THEWELEIT, K., *op. cit.*, p. 306.

de cada uno de estos santos, los pintores prefirieron centrarse en muertes diferentes a la crucifixión, puesto que se asociaba automáticamente con Cristo: el ahorcamiento y la decapitación fueron de las modalidades favoritas, seguramente por su potencia gráfica y visual¹⁷⁴⁷, y porque subrayaban el papel de la cabeza que, como ya vimos, se valoraba entonces como el red ucto más espiritual de nuestro cuerpo. Desde un punto de vista sociológico, podríamos conectarlo con el hecho de que ambas fueron las formas más típicas de ejecución pública durante el siglo XIX¹⁷⁴⁸, de modo que los artistas no se resistieron a establecer paralelismos entre su época y la del pasado. De hecho, a pesar de estas raíces religiosas en muchos casos estos martirios fueron secularizados, liberados de ese contexto y reducidos a simple motivo, ya que interesaba a veces remarcar la idea subyacente de que ambas muertes eran provocadas no por causas naturales, sino por un tercero o terceros: de esta manera, mediante su representación se insistía en el papel asumido por los artistas de víctimas de la sociedad.

De la primera variante, podemos recordar alguna que otra autorrepresentación de Ensor¹⁷⁴⁹, pero sobre todo dos de Julio Ruelas. En el *Autorretrato con Fernando Servín y Alejandro Ruelas (o El ahorcado)* (1890) (Colección particular), el mexicano concibió una imagen macabra del *memento mori*, donde la muerte iba ahorcando a sus amigos, familiares y, finalmente, a él mismo. En cambio, en *La entrada de don Jesús Luján en La Revista Moderna* aparecía algo más difuminada, puesto que lo hacía bajo los rasgos de un fauno. En el siglo XIX, la muerte por horca se veía como una afrenta y era de las más infames a las que se podía someter a una persona –tanto fue así que en España durante la primera mitad de siglo no estaba permitido aplicarlo a nadie perteneciente a la nobleza-. Tan baja estima tenía que, en 1832, el rey Fernando VII abolió la pena de muerte por horca y la sustituyó por el método del garrote vil¹⁷⁵⁰. De este modo, Ruelas exploraba, ya fuera desde la consideración en su época o en el santoral, ya fuera por la tradición tanática de México, las múltiples interpretaciones que conllevaba este tipo de deceso.

La decapitación fue, empero, mucho más popular y clásica, tal y como ya hemos explicado en diferentes puntos de esta tesis. En ocasiones vemos que el uso metafórico de

¹⁷⁴⁷ En este sentido, las muertes indoloras que a veces se realizaron en el Barroco, visiones atarácicas ligadas a cierto *decorum*, no fueron tan frecuentes en el Simbolismo cuando se perseguían estos objetivos de mártires del arte.

¹⁷⁴⁸ GIL, R., “La representación del dolor y la muerte en la pintura española del siglo XIX”, ponencia ofrecida en el marco del *Simposio Reflexiones sobre el Gusto III “Eros y Thanatos”* (16 abril 2015) (pendiente de publicación). En dicha conferencia, se insistía en la muerte por ejecución pública y su plasmación en el arte del período.

¹⁷⁴⁹ TODTS, H., *op. cit.*, p. 132.

¹⁷⁵⁰ Nos volvemos a remitir a la ponencia de R. GIL.

estas muertes quedaba reforzado por matices que nos hablaban del carácter casi onírico de lo presenciado, en una ambigüedad típica del *fin-de-siglo*. Así, por ejemplo, algunas de estas autorrepresentaciones por Ensor, Viladrich o Bukovac no venían acompañadas de la consecuente iconografía de ojos cerrados: se nos presentaban con la mirada bien abierta, subrayando así su condición de que en el fondo seguían vivos, aunque el entorno quisiera acabar con ellos y matar su espíritu. Quizás una de las representaciones más arquetípicas fuera la de *Mis funerales* de Viladrich, que ya explicamos ampliamente en diferentes capítulos.

Si Viladrich disparó aquí un ataque furibundo a la estrechez de miras de la sociedad su tiempo, en otros casos la muerte de la creatividad artística podía obedecer al poder maligno de las mujeres -como concibió Munch en su *Autorretrato (Paráfrasis de Salomé)*, donde *thánatos* se aliaba con *eros*-, pero también al papel de la crítica. Ya hemos visto anteriormente que Ensor se mostró obsesionado hacia este tema. Podemos recordar ahora *Los cocineros peligrosos*, donde a pesar del humor sarcástico y de un contexto profano, existía un origen iconográfico sacro, si bien reducido a lo mínimo. Así, situaba su cabeza en una bandeja – como la de San Juan Bautista- junto con la de otros colegas¹⁷⁵¹, mientras que una cartela dispuesta sobre ella a la manera de un halo nos recordaba que era el poder de su arte y no el de la religión el que realmente le haría alcanzar la inmortalidad. De esta forma, presentándose como manjar para el voraz apetito de la crítica, se efectuaba una denuncia hacia estos personajes, pero también a la visión capitalista del arte como un bien que se podía consumir como cualquier otro. Años antes, y de una manera diametralmente opuesta, el academicista Jean-Léon Gérôme había pintado su cuadro *Cabezas de los rebeldes Beys en la mezquita El-Hasanein* (1866) (Orientalist Museum, Doha), donde con la excusa de una composición típicamente orientalista en la que se mostraba la ferocidad del mundo árabe a la hora de aplicar justicia, parece que quiso vengarse a su manera de aquellos críticos que lo atacaban, plasmando sus rostros en los decapitados del cuadro¹⁷⁵². Como podemos ver, era aquí Gérôme el que hacía de verdugo y no de víctima, invirtiendo los papeles y la actitud vital del artista. En oposición a esto, en Ensor asistíamos a que el protagonismo cayera en los mismos artistas y no en los críticos, a causa del pesimismo y el narcisismo finiseculares –valga la paradoja-: lo importante era autorrepresentarse.

¹⁷⁵¹ BONAFAX, P., *op. cit.*, p. 123: se identifican aquí todos los sujetos representados.

¹⁷⁵² MARIOT, P., “Chronology”, en *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, Los Angeles-París, Skira-Paul Getty Museum-Musée d’Orsay, 2010, p. 344.



Vlaho BUKOVAC, *El gabinete de la gloria futura*, 1906. Paradero desconocido

Esta misma actitud es la que podemos contemplar en *El gabinete de la gloria futura* de Bukovac, quien también recurrió a la imagen de la cabeza cortada para hablar del miedo al olvido y la incomprensión hacia su arte. Considerada como la creación más radical y simbolista de este pintor croata, fue pintada en 1906 cuando era profesor asociado en la Akademie výtvarných umení de Praga durante aquel curso. Tras haber sufrido el rechazo de su obra en Viena y percibir que la pintura evolucionaba hacia direcciones opuestas a las que él se había acercado durante toda su vida, quiso realizar una reflexión sobre su situación dentro del panorama del arte de su época. Para ello, se autorretrató acompañado de sus alumnos de aquel año..., pero con la particularidad de representar a todos (incluido él mismo) como decapitados, aunque con los ojos bien abiertos —exactamente, él aparece de perfil en la fila inferior, llevando una gorra¹⁷⁵³. A pesar de reforzar así la irrealidad y el carácter metafórico del cuadro, no dejaba de haber un planteamiento sarcástico y desolador hacia la figura del pintor académico, una lucidez que le hacía percibir que el arte, tal como él siempre lo había entendido, ya era cosa del pasado y tomaba rumbos impredecibles. En realidad, ese armario

¹⁷⁵³ Sabemos de esta identificación gracias a una fotografía de época de este cuadro, donde el mismo Bukovac escribió “*memory on my students from the year 1905-6*”. ZIDIĆ, I., *op. cit.*, p. 188.

no encarnaba la gloria, sino más bien el olvido, tal como insinuaban esas puertas medio cerradas, un olvido consecuencia de los críticos y de la historia del arte que, con la ayuda del tiempo, acabarían por situar a cada uno en su sitio, siendo angustiosamente el suyo el del ostracismo de la memoria.

El pesimismo reinante en esta composición en realidad era plasmación de su estado de ánimo, sumergido desde hacía unos años en la más absoluta depresión, a causa de todo un cúmulo de desgracias: pérdida de sus padres, incompreensión reciente a su obra, mal estado de salud (úlceras estomacal, problemas de vista, ciertos desequilibrios mentales...), etc. Probablemente ello le estimuló a acercarse al Simbolismo como búsqueda de una estética afín a su sensibilidad melancólica, siendo aquel 1906 el año en que más inmerso estaba y cuando más pinturas hizo según unos parámetros simbolistas, puesto que fue cuando empezó a recuperarse lentamente de todo ello y decidió volcarlo en sus pinturas: “*Influenced in some way by his illness and by morbid thoughts about death, reality and life itself (the human being was presented as a leaf that clung to the bough of its survival on a thin stalk which could still easily be broken), Bukovac painted the Cabinet of Future Fame (once in the collection of the king of Bulgaria) and Fantasy: [...]*”¹⁷⁵⁴.

Efectivamente, la otra pintura que debemos destacar aquí es *Fantasia (Cabezas de familia)* (Kuća Bukovac, Cavtat) que, como indica su título, resultaba otra imaginativa composición en la que se volvió a autorretratar, ahora acompañado de su mujer e hijos, de manera mucho más inquietante si cabe. Para reforzar el halo perturbador, Bukovac no dudó en añadir la presencia de componentes inertes que parecían dotados de vida, como las flores o sobre todo las muñecas. De esta forma, pintándose de esta manera tan truculenta, esperaba que actuara de exorcismo y catarsis de su situación actual, para sí mismo, pero también para los que quería. Si nos fijamos, es curioso que decidiera pintarse de este modo tan macabro aquel mismo año y en dos obras tan meditadas, probablemente en su consideración terapéutica del arte.

XI. 2. 7 “¡Oh Muerte! Qué bella eres...”¹⁷⁵⁵: el suicidio

La culminación de este proceso de alienación que experimentaba el artista moderno (el *mal-du-siècle*, como se bautizó entonces) podía ser esta autoinmolación, concebida como un alivio al que conducían los caminos oscuros de la existencia. Si en las anteriores representaciones hemos visto que la muerte aparecía como una plasmación metafórica de su

¹⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 187.

¹⁷⁵⁵ VEGA, C. de la, *Devoción a María*, Valencia, Ierono. Vilagrassa, 1666, p. 31.

situación anímica (hasta el punto de que para algunos se convirtió en una obsesión mórbida, el “*ser para la muerte*” que diría posteriormente el escritor Jean Améry¹⁷⁵⁶), hubo algunos pintores que quisieron ir más allá y llevarlo a la práctica, idealizando el traspaso como forma

de acabar con sus males, a la vez que podía proporcionarles la llave para alcanzar la inmortalidad: “*prefieren en lugar de vivir muertos, morir viviendo, [...] solicitando la ‘tragedia de la mirada’ del espectador*”¹⁷⁵⁷. De este modo, la muerte podía convertirse en la “nueva vida”, una superación escatológica y metafísica, más plácida e indolora, que la que habían tenido terrenalmente. Porque, tal y como ha apuntado el pedagogo y sociólogo José Ruiz, alias Max Bembo en su clásico *La mala vida en Barcelona. Anormalidad, miseria, vicio* (1912), en realidad el suicida ama la vida tanto, que no puede soportar vivirla tal y como le obligaban las circunstancias de esa época y sociedad: “*el suicida es un ser que ama vivir y no quiere vivir; que amó hasta las puertas de la muerte, y que quiere olvidar; que disfrutó y no puede resignarse a sufrir. Es un héroe y es un loco; es un santo y es un bruto*”¹⁷⁵⁸.

Ciertamente, en el siglo XIX el suicidio experimentó un auge sin precedentes, especialmente entre jóvenes y artistas, siendo visto por primera vez no como un acto heroico –si se trataba de personajes históricos se aceptaba como ejemplo moral-, o sobre todo pecaminoso o criminal, sino como resultado de un desorden social¹⁷⁵⁹. Si en el Romanticismo se envolvió de un hálito idealista por parte de quien lo cometía, como forma heroica e introspectiva de trascender las limitaciones de la existencia terrenal, sin embargo desde fuera se percibía como un fracaso en la no-asimilación de las transformaciones acaecidas en los nuevos tiempos. Un proceso que fue *in crescendo* a lo largo del siglo, pues “*en el fin-de-siècle se vivió un importante colapso cultural y, con la crisis cultural de la década de 1890, la deshumanización que conducía a la muerte por suicidio se representó como fruto del mundo racional/técnico*”; ello explica la proliferación de imágenes sobre este tema en la encrucijada finisecular¹⁷⁶⁰. Así mismo, en el caso del artista que finalmente lo llevaba a la práctica, se asistía a un proceso de inversión de valores, de manera que aquello que era repudiado por la sociedad, como la muerte, era visto como una solución luminosa a su sombrío devenir –“*el infierno es el cielo hundido...*”, escribió Jean Lorrain en *Monsieur de Bougreton* (1897)¹⁷⁶¹–.

¹⁷⁵⁶ Cit. en AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 18.

¹⁷⁵⁸ Cit. en FUENTE, V, de la, *Samarra. 100 anys després*, Canet de Mar, Casa museu Lluís Domènech i Montaner, 2012, p. 15.

¹⁷⁵⁹ ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, pp. 165 y 556.

¹⁷⁶⁰ BROWN, R. M., *El Arte del Suicidio*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002 (2001), p. 202.

¹⁷⁶¹ Cit. en PRAZ, M. (1999), *op. cit.*, p. 709, nota nº 164.

A diferencia de la decapitación, se trataba de un acto autoinducido –aunque provocado por toda una serie de condicionantes-, una decisión en la que su artífice mostraba el poder absoluto que suponía esta autodestrucción, cuando lo único que aún parecía quedar en sus manos era su propia vida. “*Este mundo puede quitarnos todo, puede prohibirnos todo, pero no está en el poder de nadie impedir nuestra autoabolición*”, escribió E. M. Cioran¹⁷⁶², quien quería subrayar así la facultad de arrebatarse la vida como un acto superior, en que su ejecutante pretendía verse como un pequeño dios en la decisión de elegir el punto final a su propio destino.

Más allá de un contexto histórico o mitológico –que justificara tal decisión por una causa moral-, en el mundo del arte han sido inusuales las imágenes de autolisis al ser visto como un tema tabú. De ahí que sus alusiones comportaran rodeos, mediante eufemismos o elipsis. Con todo, el suicidio no se trataba de un acto repentino, sino que obedecía a todo un proceso, de manera que lo más corriente era asistir a la plasmación de toda una sintomatología que, como una amenaza, sobrevolaba intermitentemente en estas representaciones. En relación a la figura del artista en el *fin-de-siglo*, vemos que, una vez más, este tipo de muerte estuvo a menudo vinculada con el *modus vivendi* bohemio. De esta forma, en alguna ocasión aparecía insinuada su presencia mediante el objeto que podía poner fin a sus vidas (siempre con la inquietante ambigüedad de no saber si finalmente se llevaría a cabo o no), como la soga casi imperceptible que colgaba en una esquina del *Ave de trastero* (1898) (MNAC, Barcelona) de Lluís Masriera; o la pistola en mano en la melodramática composición de Blin *¡Arte, miseria, desesperación, locura!*, cuya exasperación parecía hacerlo más que probable.

En el terreno del (auto) retrato del artista, nos encontramos que las referencias existentes eran aún más escasas. Y eso a pesar de que el suicidio se planteó como una tentación para muchos de los artistas del período¹⁷⁶³. Así, podemos recordar que Alfred Kubin lo intentó siendo muy joven, a los 19 años de edad y como resultado del desarraigo familiar. Para ello, se trasladó hasta la tumba de su madre con una pistola, pero tras un primer intento fallido, “*I lacked the moral strength to try again. I became wretchedly sick*”¹⁷⁶⁴. De cualquier forma, en gran parte de su producción la muerte fue una de sus grandes preocupaciones, como ya pudimos ver en *Autocontemplación*, donde no dudó en autorrepresentarse como un

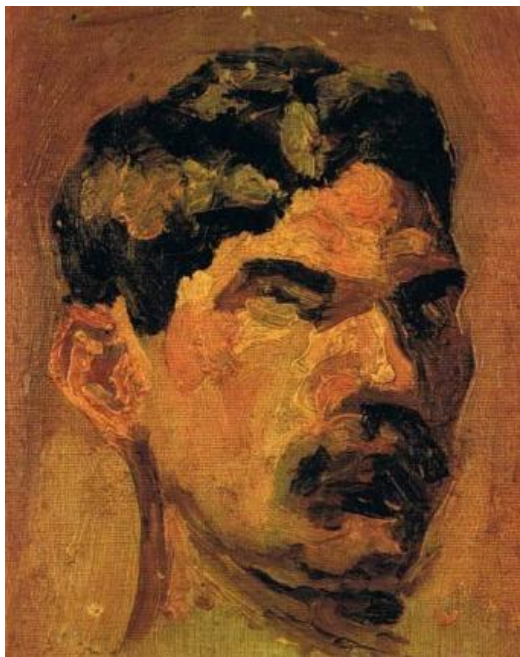
¹⁷⁶² Cit. en AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 301.

¹⁷⁶³ Un precedente romántico, con alusiones alegóricas aún deudoras de una visión clásica y heroica del suicidio, la encontramos en *Gros lanzándose a la eternidad (El suicidio de Gros tras la mala acogida en el Salón de su Hércules y Diomedes)* (1835-1847) (Musée des Augustins, Toulouse), de Jacques-Charles Bordier du Bignon.

¹⁷⁶⁴ Cit. en HOBERG, A., “Alfred Kubin. The Early Work up to 1909”, en HOBERG, A. (ed.), *Alfred Kubin. Drawings 1897-1909*, Nueva York, Neue Galerie-Prestel, 2008, p. 14.

decapitado. Sí en cambio lo consiguió el ucraniano Maksimovich hacia esa misma edad. Portador de una vida bohemia en la que abusó de los excesos de la noche, del alcohol y las drogas, la mala acogida que tuvo una exposición monográfica en Moscú en 1914 junto con un probable desengaño amoroso hizo que el camino previo hacia la autodestrucción llegara a su destino¹⁷⁶⁵.

Mucho más conocido es el caso de van Gogh, convertido casi en el paradigma de la situación del artista incomprendido a finales del siglo XIX, hasta el punto de que el poeta Antonin Artaud -quien se identificaba con el pintor holandés-, le dedicó en 1947 un ensayo en que lo calificaba de “*suicidio por la sociedad*”, y que contribuyó sobremanera al mito del genio moderno¹⁷⁶⁶. De hecho, el mismo van Gogh parecía prever su destino¹⁷⁶⁷, como cuando escribió que “*desde mi juventud siempre me conmovió la idea de que en cada generación hay dos o tres que se sacrifican por los otros, descubriendo entre horribles dolores lo que favorece a los otros; y con la tristeza descubrí la clave de mi propio ser, descubrí que ese era mi destino*”¹⁷⁶⁸.



Antoni SAMARRA, *Autorretrato*, c. 1914
Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

A pesar de que se dedicó un buen número de autorretratos, el suicidio no parecía asomarse en ellos... o quizá sí. En algunos podemos observar esa sintomatología anuncio del terrible desenlace: no se trataba tanto del arma utilizada para acabar con su vida, sino más bien de automutilaciones parciales convertidas en indicios. Recordemos, por ejemplo, el icónico *Autorretrato con la oreja vendada* (1889) (The Courtauld Gallery, Londres). De la misma manera que en la iconografía tradicional aparecían los santos caracterizados de acuerdo a cómo fueron martirizados, van Gogh quiso dejar muestras de su particular *via crucis*, signos de que su situación tenía que

¹⁷⁶⁵ BOWLT, J. E., *Moscow and St. Petersburg in Russia's Silver Age 1900-1920*, Londres, Thames & Hudson, 2008, pp. 217-219.

¹⁷⁶⁶ De hecho, poco después Artaud acabaría también suicidándose.

¹⁷⁶⁷ Su compatriota el pintor Matthijs Maris, quien también pasó penurias económicas, parece que llegó a aconsejar al joven Vincent “*Go take a rope and hang yourself*”, lo que nos sirve para entender que el suicidio era una idea asumida entre los artistas bohemios. Cit. en GROEN, L. A., “A Dutch Lady of Shalott”, en TOBIN, T. J. (ed.), *Worldwide Pre-Raphaelitism*, Nueva York, State University of New York Press, 2005, p. 82.

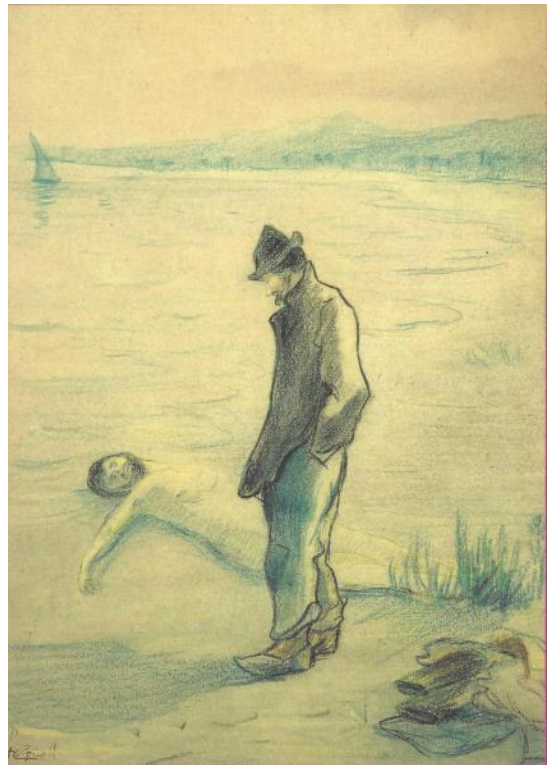
¹⁷⁶⁸ Cit. en AMORÓS, L., *op. cit.* p. 29.

contextualizarse en una sociedad en particular. Y así lo reconoció su protector y amigo el doctor Gachet, en la carta de pésame que envió a su hermano Theo:

“Cuanto más lo pienso, más considero a Vincent como un gigante. Un coloso. Que, además, fue un filósofo de la talla de Séneca. El soberano desprecio que sintió por la vida... fue seguramente el resultado de su amor desbordado por el arte... Aunque sea más correcto hablar de fe que de amor. Sí, tal era su fe en el arte, que le llevó al martirio”¹⁷⁶⁹.

A diferencia de van Gogh, hubo otros artistas como Munch que no acabaron sucumbiendo a los tentáculos de ese pozo negro, a pesar de que de joven también tanteó la idea del suicidio y sufrió accidentes en su cuerpo –recordemos el disparo en la mano tras una acalorada discusión con su amante-.

Con todo, no hace falta irse muy lejos para encontrar en la época finisecular excelentes ejemplos de estos seres erráticos en pos de la autoinmolación. Así, en Cataluña podemos recordar los pensamientos suicidas de Mani –que al final no lo llevó a la práctica-, mientras que el pintor Antoni Samarra sí que lo consiguió en 1914 con los disparos de una pistola en el castillo de Burriac en el Maresme, cuyas causas aún no han quedado clarificadas, apuntándose múltiples motivos¹⁷⁷⁰. Quizás el foco más fascinante en relación al tema que ahora estamos tratando lo constituye el llamado grupo modernista de Reus,



Hortensi GÜELL, *Hombre ahogado*
Centre de Lectura de Reus

conocido también como la banda de cal Aladern. Años después, uno de sus miembros que aún seguía vivo, Miquel Ventura, con la distancia que proporcionaba el tiempo reconocía la atmósfera decadente que se palpaba en este grupo: “*Tots els de la colla érem tristos i pessimistes: tot ho vèiem del color pitjor. Els temes predilectes dels nostres versos i articles eren les noies tísiques, les flors marcides, les caixes de morts, els jorns grisos, les galtes*

¹⁷⁶⁹ Cit. en THOMSON, B., *op. cit.*, p. 163.

¹⁷⁷⁰ VIDAL i SORDÉ, J., *Antoni Samarra i Tugues, l'home i l'artista 1886-1914*, [Ponts], Portaveu, 1982, p. 17 y ss; VIDAL i SORDÉ, J., “Apunts per a una biografia”, en *Antoni Samarra i Tugues: 1886-1914*, Lleida-Ponts, Museu d'Art Jaume Morera-Ajuntament de Ponts, 2004, pp. 64-67; y FUENTE, V. de la, *op. cit.*, s. p.

esblaimades, les dones malaltes. Tots rendíem culte a la mort i ens sentíem atrets pel suïcidi”¹⁷⁷¹.

Efectivamente, el ambiente creado entre ellos propició un ambiente decadentista y pesimista, en el que se contemplaba la idea de la muerte con total naturalidad. Algunos de sus integrantes, de hecho, acabaron suicidándose, como el poeta Antoni Isern¹⁷⁷², pero también el pintor Hortensi Güell, que es precisamente el que nos interesa reseñar ahora aquí. Atraído desde siempre por lo fúnebre, en su caso los síntomas de su malestar se manifestaban en su producción artística, desde cuadros monotemáticos sobre cementerios hasta textos de contenido claramente lúgubre y macabro –que ya mencionamos en un anterior epígrafe-. La culminación plástica de esa fascinación hacia la muerte la encontramos en su *Hombre ahogado* (Centre de Lectura de Reus), donde podíamos ver a un joven desnudo ahogado y que había sido arrastrado hasta las orillas del mar, contemplado de manera hipnotizada por un transeúnte que, sorprendentemente, no le prestaba ayuda. En realidad, Güell podía ser cualquiera de ambos, pintados en momentos diferentes, en una especie de elegía reflexiva sobre el suicidio. Lo cierto es que poco después de ejecutar este dibujo, insatisfecho de una vida que no lo llenaba, una noche de agosto decidió acabar con todo, lanzándose desnudo contra las rocas desde un acantilado en Salou: cuando el poder del escapismo y de los sueños se acababa, sólo quedaba morir, sin necesidad de revestirlo con excusas sacadas del santoral¹⁷⁷³. El escultor Mani, que ya había barajado esa posibilidad en momentos de crisis, entendió totalmente la decisión que lo había impelido a suicidarse, y cuando se acercó a la madre de Güell para darle el pésame, la consoló a su manera diciéndole “*No plori, no, que per haver de viure en aquest món de misèries, més val suïcidar-se! El fill de vostè ja sabia què feia!*”¹⁷⁷⁴.

Sin embargo, a pesar de lo terrible de estos autosacrificios, a veces podían excitar la creatividad ajena. Para ello, nos centraremos en el binomio Casagemas-Picasso, que ya apuntamos anteriormente en el capítulo VIII. Ya vimos que la relación íntima entre ambos provocó que el malagueño le dedicara cuantiosos retratos; sin embargo, cuando tuvo lugar el conocido episodio del suicidio de Casagemas, los sentimientos profundos que Picasso sentía

¹⁷⁷¹ Cit. en GRAS, I., *op. cit.*, p. 481.

¹⁷⁷² El suicidio de este poeta fue un referente para algunos de ellos, como el ya mencionado Samarra, quien se quitó la vida en el mismo sitio. De hecho, el pintor de Ponts llegó a conocer personalmente al llamado “*poeta camperol*”, al que idealizó probablemente por mediación de quien los presentó, Joaquim Biosca. Vid. VIDAL i SORDÉ, J. (1982), *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁷³ Vid. *Hortensi Güell*, Reus-Barcelona, Museu Comarcal Salvador Vilaseca-Fundació “la Caixa”, 1993.

¹⁷⁷⁴ Cit. en VIDAL, J. (2004), *op. cit.* p. 67, nota nº 93.

hacia su amigo provocaron que su imaginación tomase un impulso aún mayor, abriéndose así su período azul.

El final de Casagemas parecía algo ya prometido en una personalidad lánguida y soñadora. Embargado por el ambiente modernista de la Barcelona finisecular, había intentado convertirse al Decadentismo, y esto a pesar de proceder de una familia de buena posición: su sueño era ir a contracorriente, ser escandaloso y autodestructivo. Y es que Casagemas se debatió entre sus orígenes familiares, su don para ser seductor y brillante, de intentar ser único y excepcional –recordemos su texto “Somni”, donde se veía como un espectro/ser “puro” frente a un mundo corrupto-, aunque por otro lado era “una de esas personas débiles y exigentes que no pueden sobrevivir sin un amigo que los sostenga [...], adicto al alcohol y a la morfina”¹⁷⁷⁵. Picasso por tanto se convirtió en su alma gemela, en ese pilar en el que se apoyaba en los momentos difíciles, hasta que un día no fue suficiente para proseguir. Y es entonces cuando Casagemas pasó a ser su sombra:

*“A partir de ahora, la sombra de Casagemas perseguirá a Picasso durante tres o cuatro años, y, si hasta entonces, en los retratos que éste le había hecho (exceptuando el retrato, casi premonitorio, de 1899), Casagemas aparece prácticamente siempre caricaturizado y mostrando sobre todo su perfil izquierdo, a partir de ahora aparecerá con el perfil derecho, o sea, por el lado de su suicidio”*¹⁷⁷⁶.

A través de los retratos mortuorios y homenajes que Picasso le rindió a su gran amigo en aquellos años, el malagueño consiguió unir el retrato del artista y el suicidio como nunca se había logrado. Así, observamos diferentes soluciones que conseguían superar el retrato póstumo tradicional, ya fuera mediante la inversión de la pose habitual horizontal en vertical¹⁷⁷⁷, como si Picasso no pudiera asumir su fallecimiento (1901, Colección particular, ejecutado poco después del incidente); hasta el tratamiento vívido de los colores, como en uno que recordaba a van Gogh, otro pintor que se había suicidado (1901, Musée Picasso, París). De hecho, los cuadros más importantes de este período azul tuvieron a Casagemas como protagonista indiscutible, destacando al respecto un par de composiciones en las que Picasso desarrolló unas escenas alegóricas sobre la vida y la muerte, la cara y cruz de la existencia humana, y que sirven para enmarcar esos años de color zafiro: la *Evocación. El entierro de Casagemas* (1901) (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París) y *La vida*, ya comentada.

¹⁷⁷⁵ RICHARDSON, J., *op. cit.*, p. 118.

¹⁷⁷⁶ PALAU, J., *op. cit.*, p. 213.

¹⁷⁷⁷ VALLÈS, E. (2010b), *op. cit.*, p. 247.

Para cerrar este apartado, quizás el suicidio más simbólico de todos ellos no se debiera curiosamente a un pintor, sino al principal crítico que defendió el Modernismo –y, en consecuencia, al Simbolismo-, es decir, el de Raimon Casellas en 1910, quien de esta manera no sólo sellaba su vida sino también la manera de entender toda una época.

XI. 2. 8 Risas de ultratumba: el humor, la muerte y el autorretrato transgredido

Para cerrar esta tesis, y para contrarrestar toda la seriedad, tristeza y melancolía que parecen inherentes al tema de la muerte, también es verdad que, para aligerar tanto dramatismo, muchos intentaron reírse un poco de todo esto. De hecho, no tenía que haber ningún porqué para que las risas estuvieran proscritas de este tema considerado tabú, puesto que como sostiene María Bolaños,

“el melancólico coquetea con el fracaso, lo corteja, se divierte con él (divertir en el sentido etimológico más puro, esto es, el de vertere, girar, dar vueltas, chocar, derribar, convertir), y lo que su conciencia entiende por ironía no es más que la forma de sobrellevar su situación crítica, de divertirse con su carácter negativo, de aplazar y atemperar la tensión entre ella y el mundo”¹⁷⁷⁸.

Algo que, evidentemente, se podría extrapolar a este motivo fúnebre. Mediante el uso de un humor macabro y una actitud entre desenfadada y sin pretensiones, se favoreció la aparición de algunos de los autorretratos más transgresores del Simbolismo, sin importar ningún tipo de convenciones. Los recursos empleados al respecto fueron variados, desde la influencia de la caricatura o el uso sarcástico de un título, hasta la reunión hiperbólica de todos los tópicos posibles o la manipulación del paso del tiempo.

Respecto al uso del título que permitía inferir una lectura irónica, podemos recordar la *Naturaleza muerta* de Ocaranza, pero también *Mis funerales* de Viladrich, que pasaba a ser así una llamada de auxilio en un momento crítico en la vida de este artista bohemio. Además, a su vez se remarcaba lo insólito del tema: se asiste al entierro de los otros... ¿pero al propio?¹⁷⁷⁹ El pintor no dudó en bañar todos los componentes de la pintura de un humor muy negro, desde la idea de representar su propio velatorio al que él asistía en primera fila –con los ojos bien abiertos, eso sí... a pesar de estar ya difunto-, hasta plasmar todo un fresco de la

¹⁷⁷⁸ BOLAÑOS, M^a, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁷⁷⁹ Malczewski nos ha dejado obras en las que representó también su propio entierro, aunque sin el componente sarcástico presente en el cuadro de Viladrich: es el caso del tríptico *Mi entierro* (1923) (Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom), pintado cinco años antes de su muerte y cuyas dos alas laterales describían su ceremonia fúnebre con un cortejo formado por figuras mitológicas, típicas de su universo. *Vid. El mundo simbólico de Jacek Malczewski..Cuadros del Museo Nacional de Cracovia*, Salamanca, Caja Duero, 2003, p. 190, n° cat. 71.

escena rural, cuya gente no podía dejar de reír a mandíbula batiente, a pesar de lo trágico del suceso. En medio, presidiendo la escena una bella dama, la muerte, entre Virgen María, reina y amante. El sarcasmo se convertía en un fármaco que podía aliviar la situación dramática del artista que se sentía acorralado e incomprendido, y es por ello que muchos recurrieron al poder terapéutico del arte, especialmente del autorretrato, en el que se conjuraba su propia figura. De hecho, su amigo el escritor Ramón Gómez de la Serna llegó a decir que “*para darse ánimos en aquellos momentos en que yo sólo creía en él y en Julio Antonio, Viladrich pintaba su autorretrato. Así jaleaba su alma y se obligaba a tener el bastante amor propio por conservar su tipo, [...]*”¹⁷⁸⁰. La imagen de Viladrich sintetizaba las intenciones de muchos artistas que gustaron de pintarse muertos en vida, puesto que “*se presenta como una forma de autoafirmación del individuo y también como una conjuración de cierta muerte social, siendo el humor y la ironía las estrategias salvavidas de una dignidad desmontada*”¹⁷⁸¹.

La multiplicación del elemento lúgubre en *El gabinete de la gloria futura* de Bukovac o en el *Autorretrato con calaveras* de Russolo podía conducir al paroxismo, esto es: ser más terrorífico si cabe o si no, lo contrario, alcanzar el otro extremo en que uno quedaba inmune y era posible reírse de lo absurdo de la situación.

En este sentido, la influencia de la caricatura fue esencial, un medio que gozaba de éxito en la época, como ya vimos en el último apartado del primer capítulo, y que fue tenido en cuenta por diversos artistas de entonces. Si en un principio fue utilizado por la prensa como forma de ridiculizar a estos artistas “modernos”¹⁷⁸², lo que implicaba una cierta visibilidad o normalización de su figura en la mente de la época, algunos de los artistas simbolistas pronto quisieron apropiarse ellos mismos de estas señas de identidad desde el humor, valorado como válvula de escape a la trascendencia inherente al movimiento, pero también a las tristezas y dificultades de su estilo de vida. Es lo que podemos observar, por ejemplo, en el *Poeta decadente (Retrato de Jaume Sabartés)* de Picasso, donde acumuló todos los tópicos posibles –a ser posible lúgubres, como su ambientación en un cementerio- para no tomarse muy en serio a sí mismos.

La insistencia humorística, por lo tanto, incidía en lugares comunes, reconocibles como “simbolistas”, muchas veces ligado con lo más truculento, como el motivo de la cabeza

¹⁷⁸⁰ Cit. en LOMBA, C.-TUDELILLA, C., *op. cit.*, p. 381.

¹⁷⁸¹ AMORÓS, L., *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁸² En Cataluña, recordemos que poco después de la apertura de *Els Quatre Gats*, que hizo que la bohemia se hiciese por fin realidad en Barcelona, se inició su proceso de caricaturización desde la revista *L'Esquella de la Torratxa*. Algunas de estas escenas burlescas aparecen recogidas y comentadas en VALLÈS, E., “Modernisme i Antimodernisme”, en *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2010, pp. 47-77.

cortada empleada para el retrato. Es así como hemos de entender la desenfadada a la par que macabra *Cabeza de René Wiener al pie de la pica* (1885) (Musée de l'École de Nancy) de Prouvé, quien plasmó a su amigo y colaborador decapitado, pero fumando imperturbable, siendo una broma íntima entre ambos, como atestigua esa huella ensangrentada de la mano, prueba de su amistad. El original punto de vista nos mostraba la cabeza como elemento integrante de un bodegón peculiar, con la presencia del sable que lo había “degollado”, pero también de un casco, *attrezzo* habitual en el taller de un artista *pompier*: de hecho, la temática morbosa, la cabeza empalada y esos pies con la presencia de una túnica llevaban a pensar en la pintura orientalista de Gérôme, como la que comentamos anteriormente, o ya concretamente en *La ejecución sin juicio en tiempo de los reyes moros de Granada* (1870) (Musée d'Orsay, París) de Henri Regnault, de manera que probablemente se estuvieran riendo de este tipo de composiciones pretenciosas. De hecho, cuando con el tiempo un estilo o movimiento comenzaba a quedar desfasado, lo más fácil era atacarlo, ridiculizarlo, o no tomárselo muy en serio. Y a veces se llevaba a cabo desde los mismos artistas que se sentían identificados con dichas poéticas, como sucedió desde dentro del Simbolismo con Guardiola. Realizado su autorretrato –que ya comentamos en otro momento– en una fecha ya crepuscular para el movimiento como 1907, aún desconocemos cuál fue su voluntad allá, al recurrir a una composición que por entonces resultaba tópica, tal vez como homenaje a Böcklin, o quizás simplemente con cierta intención “de broma”, como rezaba uno de sus posibles títulos.

Quedaría finalmente por mencionar la figura de Ensor, el rey del humor macabro y de las representaciones repletas de máscaras, esqueletos y calaveras, último representante de una larga tradición en Flandes y Países Bajos. Algunas de sus mejores plasmaciones sobre este universo las logró precisamente gracias a la alteración del tiempo, adquiriendo dichas obras un cariz fantástico opuesto a la naturaleza realista del retrato, así como una lectura cáustica sobre el destino humano. De esta forma, en *Mi retrato esqueletizado* (1889, Museum voor Schone Kunsten, Ostende) o en *Mi retrato en 1960* (1888, Galeria Seghers, Ostende), jugó con subvertir los ciclos y ritmos de la naturaleza, acelerándolos, de modo que no hacía falta representar el *memento mori* como algo externo, sino como algo intrínseco¹⁷⁸³. De este modo, el rostro como calavera exhibía en todo su esplendor una dentadura, cuya sonrisa podía ser muestra del horror, pero también de una carcajada que resonaba a través de los siglos, gracias a la eternidad del arte.

¹⁷⁸³ TRICOT, X., *op. cit.*, pp. 46-59.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, podemos afirmar que hemos demostrado la especial idiosincrasia que el retrato, y ya más específicamente, el autorretrato poseyó durante el Simbolismo, lo que nos permitiría hablar de un (auto) retrato simbolista, con sus características propias, diferenciadoras y renovadoras; así como anticipador de ciertas posturas que muy pronto las vanguardias del siglo XX implantarían como habituales, tanto por lo referente a la consideración del artista y su plasmación en la obra de arte como a recursos conceptuales, formales, estilísticos e iconográficos.

Las transformaciones que el (auto) retrato experimentó entonces no se podrían entender sin su contexto histórico que, de una manera directa o indirecta, aparece en estas creaciones. A pesar de que el Simbolismo pretendió alejarse de su época y situarse fuera del tiempo, no le fue posible evitar que sus obras lo reflejasen. En este sentido, las zozobras del individuo moderno fueron su principal tema, erigiéndose el retrato en un auténtico espejo. Precisamente, el artista es quien podía expresarlo mejor valiéndose de sí mismo, cuya imagen era creada por él u otro compañero: tenía las armas –el arte-, pero así mismo su persona le ofrecía la posibilidad de profundizar en el alma de una manera que jamás lo conseguiría con otro modelo. De hecho, en el siglo XIX asistimos igualmente a otro fenómeno en paralelo al anterior, y es el de la creciente singularización de la figura del artista, que pronto apareció caracterizado como un ser genial y diferente al resto de la sociedad. Su culminación se produjo precisamente en el período finisecular, siendo el autorretrato su mejor plasmación. Además de los usos habituales de promoción en relación a su profesión así como de vanagloria y sueño de inmortalidad, el artista quiso descubrir, casi de una forma constante, el ser humano que se hallaba tras esa imagen: es entonces cuando el autorretrato confidente, tal como lo bautizó Gállego, alcanzó un nivel de profundidad raramente visto en el pasado. Ello

ocasionó que el yo lo acaparase todo, de manera que el (auto) retrato ya no podía entenderse como siempre se había hecho, pues se diversificaron los modos de representación para referirse al sujeto.

La eclosión de esta subjetividad latente a lo largo del siglo XIX se produjo efectivamente durante el Simbolismo, en cuyo seno hallamos posicionamientos ambivalentes respecto al (auto) retrato, y que revelaban la necesidad de replantearse este género tal y como se había entendido hasta entonces. Si en un primer momento se sintieron reacios al comercio del arte, utilidad o superficialidad que representaba, así como por estar tan ligado con el mundo académico y el gusto popular, sin embargo intentaron replantearse sus fundamentos. En este sentido, la tensión propiciada entre el “realismo” inherente al género y la subjetividad del Simbolismo fue probablemente el núcleo esencial para su transformación en el cambio de siglo. De hecho, durante los años anteriores muchos críticos habían censurado la obsesión de muchos retratistas por la transcripción meticulosa del aspecto físico –a veces con la ayuda de la fotografía-, olvidándose de otros elementos igual de importantes en el modelo, pero que no obstante no siempre resultaban tan fáciles de ver y/o de representar. El reto en el Simbolismo fue revalorizarlos y echar aires nuevos en este género. A continuación enumeraremos algunos de los principales hallazgos desarrollados en esta tesis, centrados en las características distintivas del (auto) retrato en el Simbolismo:

- *supresión de las categorías académicas*: frente a una jerarquía académica en crisis, los simbolistas quisieron romper con cualquier tipo de etiqueta y gustaron de mezclar todo tipo de géneros. El retrato, por lo tanto, presentó frecuentemente características de estos temas, en una deconstrucción de lo fijado por la Academia, dando pie a creaciones libérrimas. La ambigüedad y la hibridación fue una constante en estos retratos.
- *el concepto de “arte total” como ideal*: no sólo esa ruptura en categorías estancas se produjo entre temas académicos, sino incluso entre todo tipo de manifestaciones artísticas, fusionándose o tomando prestados recursos que en principio no le eran propios. Destacan al respecto la música, la fotografía y la literatura.
- *abolición de la definición/consideración tradicional de “retrato” desde la subjetividad*: la indefinición que experimentó el retrato en el *fin-de-siglo* se agravó al incorporar la vida como tema fundamental, un tema afín a los intereses del Simbolismo y que proporcionó una interesante reflexión en torno

a los límites de retrato y pintura autobiográfica. Hasta ese momento el retrato había dado preferencia en captar el físico de su modelo, relegando a un papel secundario todo lo que tuviera que ver con su vida, con su lado más íntimo. Con el Simbolismo, el individualismo y la subjetividad traídos por la modernidad fueron explorados en toda su profundidad desde un punto de vista estético, lo que permitió que el yo se desbordara más allá de los márgenes del retrato convencional.

- *el triunfo del individualismo en relación al culto al artista*: de todas las variantes del retrato, el autorretrato fue sin dudas la imagen más transparente de esta nueva situación. Demostración de ello fue la mayor importancia que le dieron los artistas, ya fuera en número -que creció exponencialmente-, ya fuera por las pretensiones que depositaron en ellos -convertidos a veces en programas complejos y alegóricos, algo que sólo excepcionalmente podríamos encontrar en épocas previas-. Narcisismo y solipsismo fueron términos corrientes entonces, como lo evidencian la omnipresencia del “yo” o de la primera persona en muchos de los títulos de estas efigies.
- *la importancia del alma y de la mente frente a los aspectos fisonómicos en el retrato finisecular*: las vicisitudes más íntimas del ser humano habían sido del interés de pensadores y científicos a lo largo del siglo XIX, de ahí el desarrollo de la fisonomía, la psicología y el psicoanálisis. En el arte del siglo XIX, observamos un progresivo interés hacia la mente. El Simbolismo, que se sintió fuertemente atraído por todo lo que tuviera que ver con el “alma” –de hecho, fue una de sus palabras fetiche con la que se referían indistintamente a todo lo que tenía que ver con la vida interior- reconoció finalmente su importancia en el retrato. Por primera vez en la historia del género desde la época moderna, en el retrato empezó a prevalecer el componente psicológico en detrimento del físico. Se desbancaba así el realismo que siempre había dominado en el retrato, lo que comportó una búsqueda de soluciones plásticas nuevas y adecuadas para poder representar esa visión moderna del individuo.
- *diversificación en los modos de autorrepresentación*: el cuestionamiento del papel que siempre había ostentado la plasmación del físico, a partir del principio de mimesis, propició que los artistas simbolistas quisieran acercarse a su persona bajo otro tipo de convenciones. Aparte del tradicional autorretrato

explícito, hubo otras maneras para referirse a uno mismo, ya fuera aludiendo a hechos autobiográficos, ya fuera mediante una especie de autorretrato ausente, en el que el recurso a la proyección y al *alter ego* servía para que el creador se pudiera identificar con otras personas, paisajes u objetos, volviéndose innecesario registrar la apariencia externa. De esta forma, el carácter extremo del Simbolismo nos llevaba de la sobreexposición evidente del yo a su aparente negación, rompiendo con el principio básico de la retratística de identificar el sujeto con un cuerpo y ofrecer toda una serie mayor de posibilidades.

- *los títulos como declaración de intenciones*: esa necesidad de traspasar los planteamientos tradicionales del género del retrato se podían observar también en sus mismos títulos, donde se intentaba ir más allá del nombre del modelo en cuestión o de su profesión, apostando por aquellos aspectos que describían un estado de ánimo, o un matiz psicológico o ambiental. Habría que ubicar así mismo los títulos esteticistas, formales y musicales de Whistler.
- *pintar lo inefable, lo intangible*: el interés de explorar el retrato desde la mente entroncaba con el talante del Simbolismo, quien repudiaba el realismo y deseaba dar forma a realidades invisibles: en su rechazo al mundo exterior y en su defensa de la vida espiritual, vemos que los diferentes elementos que aportaron y/o insistieron obedecían al deseo de mostrar sus pensamientos y movimientos del alma a través del ejercicio de la introspección. Algo que se oponía al retrato más convencional, que descansaba en la realidad más evidente.
- *reinterpretación de los elementos de autorrepresentación*: se potenciaron aquellas partes del cuerpo que permitían reforzar los vínculos con el mundo interior, tales como cabeza y ojos. De esta forma, el tratamiento que se hizo del cuerpo prefirió sacrificar la verosimilitud por el simbolismo, transgrediéndose algunos de los principios rectores del retrato ligados con la descripción y la representatividad: ojos cerrados, cabezas cortadas, poses de perfil... Con estas distorsiones y abusos corporales se quería evidenciar que eran retratos realizados desde el interior y no desde el exterior, con la consiguiente exaltación de la autoexploración. Esta visión interiorizada provocó en consecuencia la transformación de otros elementos habituales en los retratos

como los fondos, que se volvieron irreales, siendo una proyección de sus almas.

- *recuperación y revisitación de la iconografía tradicional*: en consonancia con lo anterior, algunos de los motivos u objetos más ligados con la retratística fueron recuperados y/o adaptados a los intereses finiseculares. Ése fue el caso del espejo, la máscara o la sombra que, en relación a lo siniestro que estaba formulando por entonces Freud, se cargaron de un hálito maldito –a veces ligado con nuestro inconsciente o yo reprimido, pues se vieron como sus vías de acceso o representación-, y empezaron a aparecer profusamente en muchos de los (auto) retratos simbolistas, convirtiéndose a menudo en sus señas identificativas.
- *importancia de la fotografía*: la aparición de este invento en el siglo XIX fue crucial a la hora de aportar una nueva percepción sobre la realidad circundante, pero especialmente sobre el individuo, tal como reflejó el arte. A pesar de renegar en general de la fotografía, en general fue utilizado como herramienta de trabajo por la mayor parte de los pintores simbolistas; algunos incluso fueron fotógrafos aficionados, autorretratándose con una cámara. Pero paralelamente al Simbolismo pictórico, fue el Pictorialismo, su equivalente fotográfico, el que proporcionó autorretratos complementarios a los de los pintores, pues exploraron temas afines, así como profundizaron en otros que no hicieron así sus colegas con los pinceles, como fue la imagen del *dandy*.
- *el tema del doble*: este motivo se presentó idóneo para hablar de la crisis del individuo moderno y de la fragmentación de su yo. A diferencia de otras representaciones previas sobre este tema en la historia del arte, la subjetividad del Simbolismo lo cargó de una significación ausente anteriormente. De este modo, al priorizar el componente psicológico sobre la realidad exterior, el Simbolismo dinamizó la convención 1 autorretrato = 1 imagen, para dar paso a la multiplicidad o escisión del yo. Las maneras de abordarlo fueron diversas: desde la proyección latente en un *alter ego* –generalmente un compañero artista o su musa/amante/esposa- hasta hacerlo explícito, momento en que el (auto) retrato adquirió un cariz fantástico insólito en este género. De esta manera, el artista podía expresar claramente la idea de su inconsciente.

- *una nueva religión del arte a través del autorretrato*: la pintura religiosa del siglo XIX experimentó una de sus derivas más interesantes al cruzarse en su camino con el autorretrato de los artistas simbolistas, alcanzando aquí una de sus cotas más originales. La crisis de valores espirituales en la sociedad occidental decimonónica fue aprovechada por los simbolistas para intentar llenar ese vacío, a partir de su consideración de genios. Para equiparar su singularidad, su vida llena de incompreensión y su condición de elegidos, trazaron paralelismos con las vidas de santos pero sobre todo con la Pasión de Cristo. A partir de estos *alter egos*, observamos un proceso/doble actuación: los artistas se desplazaron de la función inicial de la religión para sosegar las dudas de su alma, para finalmente erigirse en los nuevos guías espirituales. La culminación de todo este proceso fue convertir el arte en religión, siendo los *dandies* quienes mejor lo encarnaron.
- *la memoria y el paso del tiempo*: la consideración tradicional del retrato como *vanitas* o *memento mori* fue renovada en el *fin-de-siglo* como resultado también de las transformaciones que trajo la modernidad, en este caso ligadas con la nueva percepción del tiempo. La idea de mostrar ese devenir condicionó una nueva reflexión sobre el ser humano, que quisieron plasmar en sus rostros. Ante la dificultad de su plasmación visual, los artistas tuvieron que buscarse estrategias de representación, que pudieran mostrar los estragos del tiempo y dotar de dinamismo a sus efigies. La consecuencia fue la aparición de una serie de rasgos inéditos en diferentes niveles (estilístico, compositivo o conceptual), bajo la influencia de la literatura y de la fotografía. Ello también multiplicó las maneras de representarlo en torno a uno mismo: por un lado, había la serie continúa de autorretratos a través de los cuales se podía marcar el paso del tiempo; y por el otro, estaban los ciclos autobiográficos, que incidían en momentos concretos de la vida del artista. En este último caso, se trataba del poder de los recuerdos, ya que el Simbolismo fue también un arte de la memoria. Así pues, el acercamiento que los simbolistas hicieron a este género en tanto *memento mori* se hizo eco de la nueva percepción del tiempo, cargándose de una profundidad que quisieron plasmar en sus efigies.
- *la muerte*: siendo uno de los grandes temas del Simbolismo, sus artistas también lo reflejaron en torno a su figura, aproximándose a ella entre la

tradición (con la mirada puesta en la iconografía tradicional) y la modernidad (guiados por las propias inquietudes personales). Si por un lado se mantuvo la costumbre de autorretratarse con una calavera, por otra se quiso afrontar la muerte desde la subjetividad, como experiencias únicas e intransferibles, individualizando cada uno de los casos.

- *dandies y bohemios*: sus figuras nos ofrecen las dos caras de una misma moneda, cuyas actitudes van desde el vitalismo de los primeros hasta el pesimismo de los segundos. De hecho, la consideración de la vida como obra de arte fue pensada y abordada de manera diferente por ambos: si los *dandies* no consideraron indispensable manifestarlo a través de la pintura -de ahí los pocos autorretratos que dejaron- y prefirieron hacerlo en el día a día en torno a su figura; en cambio, los bohemios valoraron que sus vidas pintorescas podían ser el tema de sus pinturas, sin necesidad de ocultarlo y dejando así muestra de ello.
- *el humor como fuente de creatividad*: utilizado a menudo como fármaco para sobrellevar los sinsabores de la existencia de muchos de estos artistas incomprensidos, lo cierto es que gracias a su falta de pretensiones los pintores pudieron liberarse de prejuicios creadores, lo que les llevó a transgredir ciertas convenciones en algunas de las autorrepresentaciones finiseculares. Así mismo, la aparición tardía de un cierto tono caricaturesco en algunas de estas imágenes nos hablan de que los tópicos simbolistas estaban ya fuertemente asentados en el imaginario popular, lo que permitió a sus mismos intérpretes deconstruirlos mediante el humor.

A través de estos puntos, consideramos haber visto algunas de las principales características del (auto) retrato en el Simbolismo. De hecho, los ejemplos comentados en esta tesis nos hacen ver que se trató de un movimiento de alcance internacional, no sólo limitándose a Europa sino alcanzando diferentes continentes como América u Oceanía. Artistas de diferentes latitudes se sumergieron en sus psiques, haciendo del autorretrato (teniendo en cuenta o no sus derivas hacia la pintura autobiográfica) uno de sus temas predilectos y más ambiciosos. Sólo ello puede explicar su proliferación en este *fin-de-siglo*, que países como los escandinavos o Polonia aportaran además ejemplos de gran calidad –en Cataluña más bien son pocos pero de indudable interés-, y que algunas de las obras maestras

del Simbolismo pertenecieran a este género. Así, en el terreno más general del retrato, podemos citar *Mysteriosa* (o *Retrato de Madame Stuart Merrill*) de Delville, el *Retrato de Georges Rodenbach* de Lévy-Dhurmer, el de *Violet Lindsay, marquesa de Granby* de Watts, el de *Marguerite Khnopff* por su hermano Fernand, el de *Adele Bloch-Bauer I* de Klimt o el de *Margaret Burne-Jones* de su padre Edward. De hecho, algunos de estos retratos tienen una importancia histórica, al haber sido considerados tradicionalmente como las primeras obras del Simbolismo en sus respectivos países, como el *Retrato de Thyra Elisabeth* de Thesleff (Finlandia) y *Melancolía* de Munch (Noruega). En cuanto a autorretratos propiamente dichos, podemos pensar en el *Autorretrato con la muerte tocando el violín* de Böcklin, *La noche* de Hodler, *Autorretrato rodeado de máscaras* de Ensor, *Autorretrato ante el espejo* de Spilliaert, *Mis funerales* de Viladrich, *Figura femenina* de Rusiñol, *Epitalamio* de Néstor o el *Autorretrato azul* de Picasso. El reflejo de esta elevada autoconsideración la refrendó la misma población, a través de muestras como la *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles*, celebrada en 1907 en Barcelona, o de publicaciones como *L'artista al seu taller*, con fotografías tomadas por Francesc Serra.

La evolución del retrato decimonónico hacia una mayor introspección y subjetividad coincidió con el del propio devenir del arte en dicha centuria, y con la eclosión del Simbolismo al final de la misma. Ello conllevó a un rechazo de la realidad exterior, prefiriendo las agitaciones internas. Con el Simbolismo, aunque las herramientas empleadas por los pintores para realizar retratos prácticamente fueron las mismas que sus predecesores, la balanza entre cuerpo y alma se descompensó a favor de la segunda, de modo que el factor mimético –tan importante para el detallismo realista– en general fue abandonado o no tan valorado al dar prioridad a las formas que generaba nuestra mente. Quizás por culpa o gracias a ello, el autorretrato de este período, situado entre dos maneras diferentes de entender el arte –el valor decimonónico hacia la mimesis y las vanguardias a punto de arrasar con todo– haya sido ninguneado tradicionalmente. Así también lo ha entendido Marja Lahelma en su tesis sobre el mismo tema que nuestra investigación.

Quizás también en ello haya tenido mucho que ver la dificultad de definir y acotar el género en el Simbolismo, cuando a causa del desarrollo e importancia dada a la subjetividad el yo lo invadía todo y sobrepasaba la consideración habitual de lo que era un (auto) retrato. De nuevo coincidimos en este punto con Marja Lahelma, quien lo manifiesta así:

*“The artistic quest to find synthesis of the self and the world, and the increasingly subjective approaches which often ultimately sought to reach a more universal level of meaning, meant that self-exploration became both the method and the aim of almost all artistic activity. In terms of self-portraiture this meant that it became increasingly difficult to define this genre; the traditional rules and definitions no longer applied. The move away from mimetic representation meant that the concept of likeness was no longer a suitable criterion for analyzing and defining self-portraiture. However, this by no means indicated that the importance of self-portraiture somehow decreased. On the contrary, the self was seen as the fundamental source of art, and everything was filtered through it”*¹⁷⁸⁴.

Para finalizar, la crisis del sujeto en el siglo XIX conllevó a una crisis del retrato frente a los modos en que había sido tratado anteriormente, lo que obligó a una reformulación que conllevó a una renovación, a la vez que preparaba el terreno del arte que estaba a punto de llegar en el siglo venidero. Con los ismos que se fueron sucediendo poco después, parece que no hubiera lugar para el retrato, prefiriendo otros temas como el paisaje o la naturaleza muerta¹⁷⁸⁵. Sin embargo, no es completamente cierto que a raíz de las vanguardias su desaparición fuera fulminante o se inaugurase un período de “*iconoclastia*”¹⁷⁸⁶. Es cierto que sobrevivió a veces por pura inercia y sin nada que aportar a lo ya visto, sobre todo por parte de artistas más conservadores. No obstante, hubo otros retratos que sí destacaron, y lo hicieron a base de la destrucción de los elementos constituyentes tradicionales –algo que ya habían iniciado e insinuado los simbolistas-. En esta postura se ha querido ver un afán a ultranza de la originalidad, convertida a partir de entonces en la verdad suprema del arte¹⁷⁸⁷ y que finalmente sólo podía conducir a la abstracción. Sin embargo, este resultado final quizás tuviera que ver con algo más profundo, esto es, con la evolución de una sociedad hacia una mayor deshumanización, tal y como fue denunciada por diversos pensadores como Ortega y Gasset, cuyas raíces se hundían en parte en el proceso de secularización que fue creciendo con el paso de los años. De esta manera, a la falta de un dios, se fue produciendo la pérdida de una unidad y medida para el hombre. Sin él, el hombre dejaba de tener sentido, puesto que según

¹⁷⁸⁴ LAHELMA, M., *op. cit.*, pp. 211-212.

¹⁷⁸⁵ “*Man is slowly renouncing belief in his supreme position in the universe, and –as a consequence- the figure composition and the portrait have been numerically superseded by such art forms as landscape and still life*”. *Vid. Portraiture: The Dying Art*, Londres, Roland, Browse & Delbanco, 1958, p. 1.

¹⁷⁸⁶ MUÑOZ, A., *Christian Schad. Retrato del Doctor Haustein. El retrato y la sombra*, Madrid, Fundación-Colección Thyssen-Bornemisza, 1997, p. 23.

¹⁷⁸⁷ Algunos autores que hablan del lugar común de la decadencia del retrato en el siglo XX son, por sólo citar unos cuantos: SAISELIN, R. G., *op. cit.*, pp. 23-24; FRANCASTEL, P. y G., *op. cit.*, pp. 31-32; SORLI, M^a D., *op. cit.*, pp. 36-38; y OLIVARES, J. M^a, *El retrato-dinámica entre Naturalismo y Geometrismo*, Madrid, Universidad Complutense, 1983 (tesina inédita), p. 30.

el cristianismo el hombre estaba hecho a imagen y semejanza de Dios¹⁷⁸⁸. El resultado fue un hombre sumido en un estado de postración y abandono, desorientado y vacío que, al dejar de tener este referente, provocó una dispersión en los modos de representación habituales del ser humano, fragmentándolo del mismo modo que su yo se escindía, pasando finalmente del esquematismo a esa abstracción.

Con todo, esa negación del yo era uno de los extremos en los que se situó el retrato tras las vanguardias, puesto que por el otro se produjo una renovada mitificación del ego que podía partir de la psicología o del psicoanálisis, como sucedió con el Surrealismo -heredero de muchos de los planteamientos simbolistas-, pero también *a posteriori* de este ismo. En este sentido, el autorretrato y la autorreferencialidad¹⁷⁸⁹, en relación a la subjetividad de la modernidad y el culto al artista, ha seguido siempre presente, mediante la obra de algunos creadores que desarrollaron una obra autobiográfica o muy personal, no siempre limitándose a la noción tradicional del autorretrato, sino profundizando en algunas de las sugerencias abiertas por los simbolistas.

Quizás de forma inconsciente los artistas del *fin-de-siglo* vieron que sólo era cuestión de tiempo la desaparición de este género tal como siempre se había entendido, de que incluso su mirada, la mirada del artista, acabara siendo pulverizada ante la irrupción de (algunas de) las vanguardias: el espejo se había roto y con él, su mundo.

¹⁷⁸⁸ AZARA, P. (2002), *op. cit.*, pp. 122-123.

¹⁷⁸⁹ Algunos historiadores del arte incluso han llegado a afirmar que “*since art has become more personal than ever before, the self-portrait is the form of portraiture which is most characteristic of the twentieth century*”. WARNER, M. (1979), *op. cit.*, p. 66. Lo cierto es que la obra de muchos artistas contemporáneos gira en torno a su yo o sus vivencias, en especial su corporalidad, como lo reflejan la fotografía y el videoarte: “*la realidad, hoy en día, es que el artista crea una gran parte de su trabajo en torno a sí mismo, y cuenta su propia historia y experiencias de una forma casi obsesiva. [...] si el conocimiento del cuerpo del artista, de su rostro, es el inicio de una construcción biográfica de éste, el arte actual se centra en gran medida en estas biografías físicas, y tal vez la fotografía ha trazado un camino más fácil aún para que el artista hable de sí mismo*”. OLIVARES, R., “Todo sobre mí mismo”, en *Exitbook*, nº 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2º semestre 2009, p. 5.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BIBLIOGRAFÍA

- *4 Gats. De Casas a Picasso*, Barcelona, D'Onofrio&Sanjuán-Museu Diocesà, 2005
- *1900: Art at the crossroads*, Londres-Nueva York, Royal Academy Publications-Harry N. Abrams, 2000
- *1900. Toulouse et l'art moderne*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1990

- *A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999
- ABÉLÈS, L.-COGEVAL, G. (dir.), *La vie de Bohème*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Musée d'Orsay, 1986
- ABOUKRAT, S., *Paul Burty Haviland/photographe*, París, Serge Aboukrat Editions, 2009
- ABRIL, M., *Fernando A de Sotomayor*, Madrid, Tipografía Artística Cervantes, [1922]
- *A. Clapés, 1846-1920*, Vilassar de Dalt, Ajuntament de Vilassar de Dalt, [1998?]
- *Actes del col·loqui internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988
- ADRIAENS-PANNIER, A., *Léon Spilliaert ou la beauté de l'intelligence de coeur*, [Amberes], Pandora-Ronny Van de Velde, 1998
- *After Whistler. The Artist and His Influence on American Painting*, Atlanta, High Museum of Art-Yale University Press, 2003

- AHTOLA-MOORHOUSE, L., "Helene Schjerfbeck's self-portraits", en AHTOLA-MOORHOUSE, L. (ed.), *Helène Schjerfbeck. Finland's Modernist Rediscovered*, Helsinki, F.G. Lönnberg-The Finnish National Gallery Ateneum, 1992, pp. 65-81
- AHTOLA-MOORHOUSE, L., "Hidden eyes in Pekka Halonen's figures", en *Pekka Halonen*, Helsinki, Ateneum Art Museum, 2008, pp. 79-87
- AHTOLA-MOORHOUSE, L.-HUUSKO, T., "The Landscape of the Mind", en KOJA, S. (ed.), *Nordic Dawn. Modernism's Awakening in Finland 1890-1920*, Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, Prestel, 2005, pp. 68-75
- ALARCÓ, P.-WARNER, M. (eds.), *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2007
- ALAZARD, J., *The Florentine Portrait*, Londres-Bruselas, Nicholson & Watson, 1948
- ALLEN, J., "A través del Atlántico: el género del retrato y la isla", en *Rostros de la isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Umbral-Cabildo de Gran Canaria, 2002, pp. 87-119
- ALMEIDA, P., *Néstor (1887-1938), un canario cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987
- ALMEIDA, P., "Perfil biográfico de Néstor", en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 163-175
- ALMEIDA, P., *Néstor esencial (1900-1937)*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife-Museo Municipal de Bellas Artes, 1999
- ALMEIDA, P., "El Modernismo en Néstor. Estudio de iconografía", en *Modos Modernistas. La cultura del modernismo en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 84-105
- ALTAIO, V., "El retrato: De la fijación a la disolución pasando por la reproducción", en *Retratos. Fotografía española 1848-1995*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1996, pp. 47-55
- ÁLVAREZ, C., *Nicanor Piñole. Retratos (1899-1964)*, Gijón, Museo-Casa Natal de Jovellanos, 1988
- AMORÓS, L., *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac, 2005

- ANDIA, B. de, “La liberté pour l’Art”, en *Le symbolisme et la femme*, París, Délégation a l’Action Artistique de la Ville de Paris, 1986, pp. 13-45
- *Anglada-Camarasa (1871-1959)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre-Vida, 2002
- *Anglada-Camarasa al Gran Hotel. Redescobrir una època*, Palma, Fundació “la Caixa”, 1993
- ANKER, V., *Le symbolisme suisse. Destins croisés avec l’art européen*, Berna, Benteli, 2009
- ANTICH, X., "Una teoria del paisatge. Notes per a una deconstrucció de Rusiñol", en GIRALT, D. (ed.), *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*, Madrid, Ministerio de Cultura-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 317-343
- ANTICH, X., “Introducción”, en *De animales y monstruos*, Barcelona, MACBA-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 9-25
- *Antoni Samarra i Tugues: 1886-1914*, Lleida-Ponts, Museu d’Art Jaume Morera-Ajuntament de Ponts, 2004
- APRAXINE, P., “Turn of the Century: Chrysalis of the Modern”, en *The Waking Dream. Photography’s First Century. Selections from the Gilman Paper Company Collection*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 171-178
- ARBURG, H.-G. von, “Las sombras en el umbral de su reproductibilidad técnica: la fisiognomía de Lavater y las fantasmagorías de Robertson”, en *La Sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 38-51
- ARIÈS, P.-DUBY, G. (dirs.), *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 2001 (1987)
- *Arnold Böcklin*, París, Musée d’Orsay-Édition de la Reunión des musées nationaux, 2001
- *Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. I. Cambio de Siglo (1881-1925)*, Madrid, MNCARS-Confederación Española de Cajas de Ahorro
- *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid-Barcelona, Museo del Prado-Ministerio de Educación y Cultura-Àmbit Serviciis Editoriales, 1997
- *Artistes catalans. Pintors (Romanticisme i Realisme en el segle XIX)*, Barcelona, Nova Catalunya Edicions, 2008

- *Aún aprendo. Últimas obras de Tiziano a Tàpies*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2007
- *Autoportraits contemporains. Here's looking at me*, Lyon, ELAC (Espace Lyonnais d'Art Contemporain), 1993
- *Autoportraits. Chefs-d'oeuvre de la collection du musée d'Orsay*, París-Nancy, Musée d'Orsay-Flammarion, 2015
- *Auto-retratos de Artistas Españoles en el Palacio de Bellas Artes. Exposición organizada por el Círculo Artístico*, Barcelona, Círculo Artístico, 1907
- *Autorretrato. El pintor ante su imagen*, Ourense-Lugo-Vigo-A Coruña, Fundación CaixaGalicia, 1997
- *Autour de Lévy-Dhurmer. Visionnaires et Intimistes en 1900*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux, 1973
- AVILÉS, Á., *El retrato. Conferencias pronunciadas en el Círculo de Bellas Artes*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1886 (1880)
- AZARA, P., "I. Introducció. La imatge i la mort: Autoretrats tardans", en *L'última mirada*, Barcelona, MACBA-Lunwerg, 1997, p. 9
- AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002

- BALDASSARI, A., "'Heads Faces and Bodies': Picasso's Uses of Portrait Photographs", en RUBIN, W. (ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1996, pp. 203-223
- BALDASSARI, A., "Picasso 1901-1906: pintar en el espejo de la fotografía", en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 293-313
- *Baldomer Gili Roig (1873-1926). L'objectiu del pinzell*, Lleida, Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida-Museu d'Art Jaume Morera, 2008
- BALSACH, M^a-J. (dir.), *Modernismo e Avanguardia. Picasso, Miró, Dalí e la pittura catalana*, Milán, Skira, 2003
- BANTENS, R. J., *Eugène Carrière. The Symbol of Creation*, Nueva York, Kent, 1990
- BARÓN, J., "Los grabados de *Parsifal* de Rogelio de Egusquiza", en *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Santander, Museo de Bellas Artes-Fundación Marcelino Botín, 1995, pp. 67-75

- BARÓN, J., “El retrato español entre Zuloaga y Picasso”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 292-309
- BARÓN, J., “El arte del retrato en la España del siglo XIX”, en BARÓN, J. (ed.), *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 17-57
- BARÓN, J. (ed.), *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo del Prado, 2007
- BARTHES, R., *Barthes por Barthes*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992
- BAUDELAIRE, C., *Salon de 1846*, París, Michel Lévy Frères, 1846
- BAYER, R., *Historia de la Estética*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986 (1961)
- BEAUFFET, J., “Alexandre Séon-L’action et l’idéal”, en CARLIER, S. (dir.), *Le Symbolisme & Rhône-Alpes. De Puvis de Chavannes à Fantin-Latour, 1880-1920, entre ombre et lumière*, Villefranche-sur-Saône, Musée municipal Paul-Dini, 2010, pp. 21-26
- BEAUFILS, C., *Joséphin Péladan (1858-1918): essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1993
- BECKER, J. R., “Auguste Rodin y la fotografía: ampliando el lenguaje escultórico”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 95-119
- BECKER, E.-POSSÉMÉ, É.-WEISBERG, G. P. (eds.), *Los orígenes de L’Art Nouveau. El imperio de Bing*, Ámsterdam-París-Amberes, Van Gogh Museum-Les Arts décoratifs-Fonds Mercator, 2004
- BEJARANO, J. C., “Entre la atracción y el rechazo: el género del retrato visto por los artistas simbolistas”, en *XII Coloquio de Arte Aragonés. El Arte del Siglo XX*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”-Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 243-260
- BEJARANO, J. C., “Una visión finisecular sobre el *doppelgänger*: El tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista”, en *Congreso Internacional “Imagen y Apariencia”*, Murcia, Editum, 2009 (formato digital), s.p.
- BEJARANO, J. C., “Retratos para una vida bohemia. La imagen del artista bohemio en Cataluña bajo el movimiento simbolista”, en *XVIII CEHA “Mirando a Clío. El arte*

- español espejo de su historia*”, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012 (formato digital), pp. 679-694
- BEJARANO, J. C.-SALA, T.-M., “La imatge dels creadors”, en *Barcelona 1900*, Ámsterdam, Van Gogh Museum-Fonds Mercator, 2007, pp. 119-127
 - BELL, J., *500 autorretratos*, Londres-Nueva York, Phaidon, 2004
 - BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, D. F., Ítaca, 2003 (1936)
 - BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005
 - BERGER, J., *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006 (1959-1971)
 - BERMAN, P. G., *In another light. Danish painting in the Nineteenth Century*, Londres, Thames & Hudson, 2007
 - BERNAL, J. L., “Hacia una visión estética de la Generación del 98”, en *La mirada del 98. Arte y Literatura en la Edad de Plata*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 209-297
 - BERNARDI, C., “Spiritualités païennes”, en *Traces du sacré*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2008, pp. 203-206
 - BERTRÁN, L., *M. Viladrich. La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Caras y Caretas, 1926
 - BESANÇON, A., *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*, Madrid, Siruela, 2003 (1994)
 - BETTELHEIM, B., “La Vienne de Freud”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, pp. 30-45
 - BEYER, A., *L'art du portrait*, París, Citadelles & Mazenod, 2003
 - BIDDISS, M. D., *The Age of the Masses. Ideas and Society in Europe since 1870*, Hassocks, The Harvester Press, 1977
 - BILLS, M.-BRYANT, B., *G. F. Watts. Victorian Visionary. Highlights from the Watts Gallery Collection*, New Haven-Londres, Yale University Press-Watts Gallery, 2008
 - BIRNIE DANZKER, J.-A., “Villa Stuck: Artwork of the future”, en BIRNIE DANZKER, J.-A. (ed.), *Franz von Stuck*, Seattle, Frye Art Museum, 2013, pp. 72-80
 - BIRNIE DANZKER, J.-A. (ed.), *Franz von Stuck*, Seattle, Frye Art Museum, 2013

- BLACKSHAW, G., “Klimt, Schiele and Schönberg. Self-portraits”, en *Facing the modern. The portrait in Vienna 1900*, Londres, The National Gallery, 2013, pp. 111-131
- BLESSING, J., *Hablando con las manos. Fotografías de la colección Buhl*, Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, 2005
- BOATTO, A., *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Roma-Bari, Laterza, 1997
- BOBROWSKA, E., “Olga Boznańska and Her Artistic Friendships”, en *Olga Boznańska (1865-1940)*, Cracovia-Varsovia, Muzeum Narodowe w Krakowie-Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014, pp. 62-102
- BOLAÑOS, M^a, *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1996
- BOLLOCH, J., “Photographie après décès: pratique, usages et fonctions”, en *Le Dernier Portrait*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 112-145
- BONAFaux, P., *Les peintres et l'autoportrait*, Ginebra, Skira, 1984
- BONAFaux, P. (dir.), *Moi! Autoportraits du XXe siècle*, París-Milán, Musée du Luxembourg-Skira, 2004
- BOND, A.-WOODALL, J., *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, Londres, National Portrait Gallery, 2005
- BONELLS, J., “Le different et le semblable. Airs de famille et autoportraits chez Picasso”, en *L'autoportrait en Espagne. Litterature & Peinture. Actes du IVe Colloque International d'Aix-en-Provence (6-7-8 Décembre 1990) (Études Hispaniques N° 19)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, pp. 175-181
- BONET, V. E., “El retrato decimonónico y la pintura de Francisco Domingo”, en *Francisco Domingo*, Valencia, Bancaja, 1994, pp. 100-124
- BONSDORFF, A.-M^a von, “The world of Pekka Halonen's art: harmony between man and nature”, en *Pekka Halonen*, Helsinki, Ateneum Art Museum, 2008, pp. 9-62
- BORDINI, S., “Rêve et réalité. Morbelli, Previati et Sartorio, sur la photographie”, en PIANTONI, G.-PINGEOT, A. (dirs.), *Italies. L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 77-85
- BORNAY, E., *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*, Sabadell, AUSA, 1992

- BORNAY, E., *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995
- BOSCH, O., *Baldomer Gili i Roig i la fotografia*, Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 2013
- BOSSI, L., “L'âme électrique”, en CLAIR, J. (dir.), *L'âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, p. 171
- BOSSI, L., “Mélancolie et dégénérescence”, en CLAIR, J. (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard, 2005, pp. 398-411
- BOUILLON, J.-P., “Arabesques”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 376-384
- BOULOUCHE, N., “Les pictorialistes et le procede autochrome”, en *Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900*, París, Musée Rodin, 1993, pp. 35-40
- BOULOUCHE, N., “Autochrome and Pictorialism. An Element of Color in a Monochrome Universe”, en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, pp. 269-273
- BOWLT, J. E., *Moscow and St. Petersburg in Russia's Silver Age 1900-1920*, Londres, Thames & Hudson, 2008
- BOWRON, E. P.-MORTON, M. G., *Masterworks of European Painting in the Museum of Fine Arts, Houston*, Houston, Princeton University Press-The Museum of Fine Arts, 2000
- BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991-1995
- BOZAL, V., “El ‘bienestar moral’ del sujeto. Retrato de la Belle Époque”, en *Retratos de la Belle Époque*, Valencia-Barcelona, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana-Fundació “la Caixa”-Ediciones El Viso, 2011, pp. 15-25
- BRANDLHUBER, M. T., “Franz von Stuck. Villa Stuck, Munich”, en BRANDLHUBER, M. T.-BUHRS, M. (eds.), *In the temple of the self. The artist's residence as a total work of art*, Múnich-Ostfildern, Villa Stuck-Hatje Cantz, 2013, pp. 180-197

- BRANDLHUBER, M. T.-BUHRS, M. (eds.), *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, Múnich, Villa Stuck-Hirmer Verlag, 2008
- BRANDLHUBER, M. T.-BUHRS, M. (eds.), *In the temple of the self. The artist's residence as a total work of art*, Múnich-Ostfildern, Villa Stuck-Hatje Cantz, 2013
- BRAVO, I., "L'espai de les imatges", en BATLLE, C.-BRAVO, I.-COCA, J., *Adrià Gual. Mitja Vida de Modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona-Àmbit Serveis Editorials, 1992, pp. 209-217
- BRETTELL, R. R., *Modern Art 1851-1929*, Oxford, Oxford University Press, 1999
- BRILLIANT, R., *Portraiture*, Londres, Reaktion Books, 1991
- BROOKE, X., *Face to face. Three Centuries of Artists' Self-Portraiture*, Liverpool, National Museums & Galleries on Merseyside, 1994
- BROWN, R. M., *El Arte del Suicidio*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002 (2001)
- BRU, R.-LÓPEZ, F.-SALA, T.-M., "Els interiors del col·leccionista. Espais de l'oci creatiu", en *Vestigis del Modernisme. Obrim el teló*, Mollet del Vallès, Fundació Municipal Joan Abelló, 2011, pp. 13-23
- BRUNON, B., "L'autoportrait ou Où est le Je?", en *Autoportraits contemporains. Here's looking at me*, Lyon, ELAC (Espace Lyonnais d'Art Contemporain), 1993, pp. 7-26
- BRUSCHWEILER, J., "La Nuit de Ferdinand Hodler. Sources d'inspiration et éléments d'interprétation", en *Ferdinand Hodler*, París, Musée d'Orsay-Édition de la Reunión des musées nationaux, 2007, pp. 162-173
- BRYANT, B., "G. F. Watts and the Symbolist Vision", en WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997, pp. 65-81
- BRYANT, B., "Invention and Reinvention: The Art and Life of G. F. Watts", en BILLS, M.-BRYANT, B., *G. F. Watts. Victorian Visionary. Highlights from the Watts Gallery Collection*, New Haven-Londres, Yale University Press-Watts Gallery, 2008, pp. 19-49
- *Budapest 1869-1914. Modernité hongroise et peinture européenne*, Dijon-París, Musée des Beaux-Arts-Société Nouvelle Adam Biro, 1995
- BURKE, P., "La sociología del retrato renacentista", en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, pp. 99-115

- BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001
- BURROW, J. W., *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001
- CABREJAS, M^a C., “El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX”, en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, EDINUM (Ediciones de la Universidad de Murcia), 2009 (2008) (formato digital), s.p.
- CALVO, F., “Identidad y Quimera”, en *La imagen del artista. Retratos de artistas vascos entre dos siglos*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1993, pp. 7-16
- CALVO, F., “La influencia del simbolismo en la pintura española del fin de siglo, 1890-1930”, en *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, pp. 17-59
- CALVO, F., “La figura humana en la pintura española de la época contemporánea”, en *Así nos hemos visto. La figura humana en el arte español*, Madrid, Caja Madrid-Lunwerg, 2002, pp. 161-198
- CALVO, F., *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus-Santillana, 2005
- CANALS, M., “Retratos. Fotografía española, 1848-1995”, en *Retratos. Fotografía española*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1996, pp. 5-28
- CANNON, J., *The Paris Zone. A Cultural History, 1840-1944*, Farnham, Ashgate, 2015
- CAPARRÓS, L., “¿Clásicos o modernos? El Renacimiento como coordenada estética en la pintura simbolista española”, en *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español (Comunicaciones). X Congreso*, Madrid, Departamento de Historia del Arte (UNED), 1994, pp. 127-137
- CAPARRÓS, L., *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999
- CARANTOÑA, F., *Nicanor Piñole. Vida, obra y entorno del pintor*, Gijón, Trea, 1998 (1964)
- CARASSUS, E., *Le mythe du dandy*, París, Librairie Armand Colin, 1971
- CARBONELL, J., “L'influence de Velázquez sur la peinture catalane, la deuxième moitié du XIXe siècle”, en BARBÉ-COQUELIN, G. (dir.), *Velázquez aujourd'hui. Actes du colloque scientifique international 400e anniversaire de la naissance de*

l'artista 9-10-11 décembre 1999. Université de Cergy-Pontoise, Anglet, Atlantica, 2002, pp. 167-179

- CARBONELL, J., “La modernitat d’un marginal: Francesc Gimeno”, en FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, vol. III: “Pintura i dibuix”, Barcelona, L’Isard, 2003, pp. 59-66
- CARBONELL, J., “Els autoretrats”, en CARBONELL, J.-MENDOZA, C., *Francesc Gimeno. Un artista maleït*, Barcelona, MNAC, 2006, pp. 190-192
- CARBONELL, J.-MENDOZA, C., *Francesc Gimeno. Un artista maleït*, Barcelona, MNAC, 2006
- CARLIER, S. (dir.), *Le Symbolisme & Rhône-Alpes. De Puvis de Chavannes à Fantin-Latour, 1880-1920, entre ombre et lumière*, Villefranche-sur-Saône, Musée municipal Paul-Dini, 2010
- CARRETTE, F., *Les peintres du silence/Schilders van de Stilte*, Bruselas-París, Hôtel de Ville-Centre Wallonie-Bruxelles, 2001
- CARROY, J., “L’hystérique, l’artiste et le savant”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 446-457
- CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997 (a)
- CASACUBERTA, M., “Santiago Rusiñol i la novel·la de l’artista”, en *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona-Madrid, MNAC-Fundación cultural Mapfre Vida, 1997, pp. 35-45 (b)
- CASACUBERTA, M., “Els ‘museus imaginariis’ de Rusiñol i Picasso: entre el mirall imaginari i el mausoleu de l’artista modern”, en *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2010, pp. 145-155
- CASALS, J., *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003
- CASAMARTINA, J., *Joan Vilatóbà*, Barcelona, A|34, 2013
- CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el Modernisme*, dos volúmenes, Barcelona, Curial, 1983
- CASTRO, F., “Apuntes para una sociología del retrato en la pintura canaria del siglo XX”, en *Rostros de la isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Umbral-Cabildo de Gran Canaria, 2002, pp. 75-85

- CASTRO, M^a A. de, “La mirada del otro”, en *Galería de retratos*, Sevilla, Museo de Bellas Artes-Junta de Andalucía, 1994, pp. 13-18
- *Catàleg de pintura segles XIX i XX A-Z. Fons del Museu d’Art Modern*, dos volúmenes, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987
- *Catálogo de la Exposición Nacional de retratos*, Madrid, Casa Editorial “Mateu”, 1902
- *Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes*, Barcelona, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1894
- CATLLAR, B.-GIL, R. M^a-DOMÈNECH, G., *Masó explica Masó*, Girona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Girona, [2001?]
- *Cecilio Pla*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998
- CENDOYA, I., “El autorretrato fotográfico en Picasso”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 96-110
- *Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española (1880-1918)*, Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales-Ministerio de Cultura, 1993
- *Cercle Artístic de Sant Lluç 1893-1993. Cent anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1993
- CERDÀ, M^a À., *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981
- CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1999 (1996)
- CHALEYSSIN, P., *La peinture mondaine de 1870 à 1960*, París, Bibliothèque de l’Image, 1999
- CHANGEUX, J.-P., “De la science vers l’art”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 13-38
- CHAPMAN, H. P., *Rembrandt’s Self-Portraits. A Study in the Seventeenth-Century Identity*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1990
- CHARAZIŃSKA, E., “‘Hechizos del arte’: Pintura polaca entre dos siglos”, en *Polonia Fin de Siglo (1890-1914)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 35-67
- CHASTEL, A., *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004 (2001)
- CHAVANNE, B., “Edgar Maxence, un portraitiste par-dessus tout”, en *Edgar Maxence 1871-1954. Les dernières fleurs du Symbolisme*, Nantes-Douai, Burozoïque, 2010, pp. 48-51

- CHÉROUX, C., “Voies de l'invisible”, en *Traces du sacré*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 112
- CHILDS, E. C., “La fotografía como fuente de inspiración”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 29-37 (a)
- CHILDS, E. C., “Las costumbres de la mirada: Degas, fotografía y modos de visión”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 77-91 (b)
- CHILDS, E. C., “Reconstrucción del Paraíso: Gauguin, fotografía, y Tahití de fin de siglo”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 123-145 (c)
- CHOUSA, I., *Xesús Corredoira*, Lugo, El Progreso de Lugo, 2003
- CHRISTIAN, J. (ed.), *The Last Romantics. The Romantic Tradition in British Art. Burne-Jones to Stanley Spencer*, Londres, Lund Humphries-Barbican Art Gallery, 1989
- *Cien años de pintura polaca, 1814-1914. En la colección del Museo Nacional de Varsovia*, Salamanca, Caja Duero, 2000
- CIRICI, A., *El Arte Modernista Catalán*, Barcelona, Aymá, 1951
- CIVIL, P., “Autoportraits dans l'art espagnol du siècle d'or: pratiques et fonctions”, en *L'autoportrait en Espagne. Litterature & Peinture. Actes du IVe Colloque International d'Aix-en-Provence (6-7-8 Décembre 1990) (Études Hispaniques N° 19)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, pp. 69-79
- CLAIR, J., “Une modernité sceptique”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, pp. 46-57
- CLAIR, J., ‘Petit dictionnaire désordonné de l'âme et du corps’, en CLAIR, J. (dir.), *L'âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 40-67
- CLAIR, J., “Lost Paradise”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 17-22 (a)
- CLAIR, J., “The Self beyond Recovery”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 125-136 (b)

- CLAIR, J., “Impossible Anatomy 1895-1995. Notes on the iconography of a world of technologies”, en *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d’Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, pp. 25-31 (c)
- CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L’Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986
- CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993
- CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995
- CLAIR, J. (ed.), *The Great Parade. Portrait of the Artist as Clown*, New Haven-Londres-Ottawa, Yale University Press-National Gallery of Canada, 2004
- CLAIR, J. (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard, 2005
- CLARETIE, J., *L’obsession (Moi et l’autre)*, París, Pierre Laffite & C. Éditeurs, 1908 (1905)
- CLARK, K., *Introducción a Rembrandt*, Madrid, Nerea, 1989 (1978)
- CLARK, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981 (1973)
- CLERBOIS, S., *L’ésoterisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora, 2012
- CLIMENT, F.-CID, J., *Trets biogràfics del Dr. Jaume Ferran i Clua*, Tortosa, Fundació Dr. Ferran, 1995
- COGEVAL, G., “The Cycles of Life”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 303-313
- “Col·loqui de la primera sessió”, en *Actes del col·loqui internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1988, pp. 53-61
- COLL, I., *Santiago Rusiñol*, Sabadell, AUSA, 1992
- COLL, I., *Ramon Casas. Una vida dedicada a l’art. Catàleg raonat de l’obra pictòrica*, Barcelona, El Centaure Groc, 1999 (a)
- COLL, I., *El ressò de l’impressionisme en el Cau Ferrat*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 1999 (b)
- COLL, I., *Fèlix Mestres i Borrell, pintor (1872-1933)*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa-Regidoria de Cultura-Museu de Terrassa, 2002 (a)

- COLL, I., *Ramon Casas. Catálogo razonado*, Murcia, De la Cierva Editores, 2002 (b)
- COLL, I., *Laureà Barrau*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2003
- COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006
- COLL, I., *Rusiñol, la passió per Mallorca. Del Luminisme i el Simbolisme a l'estampa japonesa*, Palma de Mallorca, Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2007
- COLLIER, P.-LETHBRIDGE, R. (eds.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1994
- COMAR, P., "A Made-to-measure Identity", en *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d'Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, pp. 45-47
- *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, EDINUM (Ediciones de la Universidad de Murcia), 2009 (2008) (formato digital)
- CORBETT, D. P.-PERRY, L. (eds.), *English Art 1860-1914. Modern artists and identity*, Manchester, Manchester University Press, 2000
- CORTENOVA, G., "L'io e gli altri", en CORTENOVA, G.-EGGUM, A. (dirs.), *Edvard Munch. L'io e gli altri. Ritratti e autoritratti*, Milán-Verona, Electa-Palazzo Forti, 2001, pp. 17-24
- CORTENOVA, G.-EGGUM, A. (dirs.), *Edvard Munch. L'io e gli altri. Ritratti e autoritratti*, Milán-Verona, Electa-Palazzo Forti, 2001
- CORTÉS, J. M. G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997
- CORTÉS, J. M. G., *Visionarios. James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops*, Valencia, Generalitat Valenciana-Museu de Belles Arts de Valencia, 1998
- CRUMP, J., *F. Holland Day. Suffering the ideal*, Santa Fe (Nuevo México), Twin Palms, 1995
- *Cuarta exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cia., 1898
- CZARTORYSKA, U., "Witkiewicz in the Labyrinth of Selfconfidence", en CZARTORYSKA, U.-OKOŁOWICZ, S., *Witkacy. Metaphysical portraits. Photographs by Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Leipzig, Connewitzer Verlag, 1997, pp. 12-22

- CZARTORYSKA, U.-OKOŁOWICZ, S., *Witkacy. Metaphysical portraits. Photographs by Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Leipzig, Connewitzer Verlag, 1997
- CZEKANOWSKA-GUTMAN, M., “Drawing inspiration from history, literature and the Bible. Reflections on selected figures in the works of Maurycy Gottlieb”, en *Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości/In Search of Identity*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014, pp. 86-102
- DAIREAUX, M., *Sabater, peintre des sorcières*, París, Per orbem, [1931]
- DAMISCH, H., “Polka dots and moonbeams”, en *Georges Seurat: the drawings*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2007, pp. 118-135
- DAUM, P., “Unity and Diversity in European Pictorialism”, en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, pp. 15-19
- DAZA, J. C., *Francmasonería*, Madrid, Akal, 1997
- *De animales y monstruos*, Barcelona, MACBA-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2011
- *De Corot a Monet. Los orígenes de la pintura moderna en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000
- *De Gaudí a Picasso*, Valencia, IVAM, 2010
- *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*, Madrid-Bilbao-Sevilla, BBVA, 2000
- DELAPIERRE, E., “Je suis comme ça. Les autoportraits de Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes, 1827 – Courbevoie, 1875)”, en *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012, pp. 60-69
- DELEVOY, R. L., *Diario del Simbolismo*, Ginebra, Skira-Ediciones Destino, 1979
- DELEVOY, R. L.-CROËS, C. de-OLLINGER-ZINQUE, G., *Fernand Khnopff*, Bruselas, Lebeer Hossmann, 1987
- DELGADO, Á.-LAFUENTE, E., *El retrato como aventura polémica*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974
- *De l'Impressionisme à l'Art Nouveau. Acquisitions du musée d'Orsay 1990-1996*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1996
- DERRIDA, J., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1990

- DIDEROT, D., *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994
- DIEGO, E. de, “Pintar al otro: retratos de lo diferente”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, pp. 251-269
- DÍEZ, J. L., “El retrato español del siglo XIX”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, pp. 323-349
- DÍEZ, J. L., “La imagen del artista en la pintura española del siglo XIX”, en *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid-Barcelona, Museo del Prado-Ministerio de Educación y Cultura-Àmbit Servícios Editoriales, 1997, pp. 39-61
- DÍEZ, J. L., “El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 264-283
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994 (1986)
- DOMÈNECH, I., “El Cau Ferrat: ‘La Col·lecció del Cor’”, en *Rusiñol desconegut/desconocido*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, pp. 217-231
- DOÑATE, M., *Clarà. Catàleg del fons d’escultura*, Barcelona, MNAC, 1997
- DOÑATE, M.-MENDOZA, C., “Rusiñol, pintor”, en *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona-Madrid, MNAC-Fundación cultural Mapfre Vida, 1997, pp. 15-31
- DORGERLOH, A., “‘The Melancholy of Everything Finished’. Portraiture in German Symbolism”, en EHRHARDT, I.-REYNOLDS, S. (eds.), *Kingdom of the soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, Múnich-Londres-Nueva York, Prestel, 2000, pp. 259-283
- DORMENT, R.-MacDONALD, M. F., *Whistler*, Londres, Tate Gallery, 1994
- DORRA, H., *Visionaires and dreamers*, Washington, The Corcoran Gallery of Art, 1956
- DRAGUET, M., *Khnopff ou l’ambigu poétique*, Bruselas, Crédit Communal-Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995
- DRAGUET, M., *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, Los Angeles, Getty Publications, 2004
- DRAGUET, M., *Le Symbolisme en Belgique*, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique-Fonds Mercator, 2010
- DUGAST, J., *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003 (2001)

- DUMAS, A., “Self-portraits”, en *1900: Art at the crossroads*, Londres-Nueva York, Royal Academy Publications-Harry N. Abrams, 2000, p. 322
- DURAND, G., *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993 (1979)
- ECO, U. (dir.), *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004
- EHRHARDT, I.-REYNOLDS, S. (eds.), *Kingdom of the soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, Múnich-Londres-Nueva York, Prestel, 2000
- *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre-Vida, 1991
- *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, D. F., Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004
- *El Greco y su revalorización por el Modernismo catalán*, Barcelona, MNAC-Proa-Enciclopèdia Catalana, 1996
- ELIAS, F., *L'escultura catalana moderna*, dos volúmenes, Barcelona, Barcino, 1926-1928
- *Ellen Thesleff*, Helsinki, Ateneum, 1998
- *El modernisme*, dos volúmenes, Barcelona, Museu d'Art Modern-Olimpiada Cultural-Lunweg, 1990
- *El mundo simbólico de Jacek Malczewski. Cuadros del Museo Nacional de Cracovia*, Salamanca, Caja Duero, 2003
- *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994
- *El simbolisme rus*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1999
- *El Simbolismo en la pintura francesa*, Madrid-Barcelona, Museo Español de Arte Contemporáneo-Museo de Arte Moderno, 1972
- EMERICH, L. C., *Las edades de Saturnino Herrán. Colección Museo de Aguascalientes*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007
- *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX. Fondos de la Colección Juan José Díaz Prosper*, Valencia, MUVIM-Generalitat Valenciana, 2002
- *Entre dos siglos: España 1900*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2008

- EPPS, B., “Entre l'art i la frenologia: Santiago Rusiñol i els anarquistes”, en *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Lleida, Punctum, 2007, pp. 109-126
- ESCALAS, M. “Joan Llimona”, en INFIESTA, J. M. (dir.), *Josep Llimona y Joan Llimona. Vida y obra*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1977, pp. 87-174
- ESCOHOTADO, S., “Narcisismo y Autorretrato femenino”, en *Distorno: Jornadas de Becarios de investigación FPI, en Bellas Artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 53-59
- *Espanya fi de segle 1898*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1997
- *Estetas y decadentes*, Madrid, J. Tablate Miquis Ediciones, 1985
- *Exposición de Autorretratos de pintores españoles 1800-1943*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, [1943]
- *Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos. Catálogo ilustrado*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1910
- *Exposició de Retrats*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1910
- *Exposición Néstor. Dibujos. Óleos. Acuarelas. Aguafuertes*, Barcelona-Vilanova i la Geltrú, Oliva Impresor, 1914
- *Exposición Renart. Catálogo*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona-Museos de Arte, 1965
- *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910. Catalogue Illustré*, Bruselas, Sociéte Belge de Phototypie, 1910
- FABBRI, P., “Deformities of the Face”, en *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d'Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, pp. 27-31
- *Facing the modern. The portrait in Vienna 1900*, Londres, The National Gallery, 2013
- FACOS, M., *Symbolist Art in Context*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2009
- FAGIOLO, M., “Los grandes iniciados. El revival Rose+Croix en el período simbolista”, en *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (1974), pp. 95-127
- FAIRBROTHER, T., *Making a presence. F. Holland Day in Artistic Photography*, Andover, Addison Gallery of American Art, 2012

- FALOMIR, M., “Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 68-83
- FALOMIR, M. (ed.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2008
- *Feliu Elias “Apa”*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Museu d’Art Modern, 1986
- *Femmes fin de siècle 1885-1895*, París, Éditions Paris-Musées-Musée de la Mode et du Costume-Palais Galliera, 1990
- *Ferdinand Hodler*, París, Musée d’Orsay-Édition de la Reunión des musées nationaux, 2007
- *Fernand Khnopff*, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004
- *Fernand Khnopff and the Belgian Avant-Garde*, Nueva York, Barry Friedman Ltd., 1983
- FERNÁNDEZ, A., *Fin de Siglo: Simbolismo y Art Nouveau*, Madrid, Historia16, 1989
- FERNÁNDEZ, H., “No es moga més!;/¡No se mueva más!” , en *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX. Fondos de la Colección Juan José Díaz Prosper*, Valencia, MUVIM-Generalitat Valenciana, 2002, pp. 17-25
- FERNÁNDEZ-CID, A., *Fenollera. Pintor gallego por amor/pintor galego por amor*, Santiago de Compostela-A Coruña, Consorcio de Santiago-Deputación da Coruña, 2008
- FERRER, L., “La imatge de les famílies camperoles. Anar a cal fotògraf”, en SALA, T.-M.-ROIGÉ, X. (dirs.), *Álbum. Imatges de la familia en l’art*, Girona, Museu d’art de Girona, 2004, pp. 97-105
- FIADEIRO, M^a A., “Portuguese Feminists, ‘above all’ Journalists”, en *Portugal 1900*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2000, pp. 51-73
- FINALDI, G., “Retrato y realidad: Ribalta, Zurbarán, Ribera”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 146-155
- FINLAY, S., *The National Self-Portrait Collection of Ireland*, vol. I: “1979-1989”, Limerick, University of Limerick Press, 1989
- FISCHER, W. G., *Egon Schiele 1890-1918. Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*, Colonia, Taschen, 1998 (1994)
- FONTBONA, F., *Carles Mani. L’escultor maleït*, Tarragona-Barcelona, Diputació de Tarragona, Viena Edicions, 2004

- FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, vol. I: “Aspectes generals”, Barcelona, L'Isard, 2003
- FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, vol. III: “Pintura i dibuix”, Barcelona, L'Isard, 2003
- FONTBONA, F.-MIRALLES, F., *Anglada-Camarasa*, Barcelona, Polígrafa, 1981
- FONTBONA, F.-MIRALLES, F., *Història de l'art català*, vol. VII: “Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917”, Barcelona, Edicions 62, 1990 (1985)
- FONTBONA, F.-SALA, L., “Eveli Torent. Un artista a Els Quatre Gats”, en *4 Gats. De Casas a Picasso*, Barcelona, D'Onofrio&Sanjuán-Museu Diocesà, 2005, pp. 47-63
- FONTCUBERTA, J., “Fotografia i Modernisme”, en *El modernisme*, vol. I, Barcelona, Museu d'Art Modern-Olimpiada Cultural-Lunweg, 1990, pp. 293-299
- FORMIGUERA, P., “Joaquim Pla Janini: La Fotografia Apasionada”, en *Joaquim Pla Janini*, Barcelona, Fundació “la Caixa”-Lunweg, 1995, pp. 13-23
- FORNELLS, M., *Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942)*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1991
- FRANCASTEL, P. y G., *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1995 (1978)
- FREEDBERG, D., *The power of images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1989
- FRIEDLÄNDER, M. J., *Landscape • Portrait • Still-Life. Their Origin and Development*, Londres, Bruno Cassirer Ttd., 1949
- FRIEDMAN, D., “Belgian Symbolism and a Poetics of Place”, en GODDARD, S. H. (ed.), *Les XX and the Belgian Avant-garde. Prints, Drawings and Books ca. 1890*, Kansas, Spencer Museum of Art-The University of Kansas, 1992, pp. 126-137
- FRONGIA, M^a L., *Il Simbolismo di Jean Delville*, Bolonia, Pàtron, 1978
- FUENTE, V. de la, *Samarra. 100 anys després*, Canet de Mar, Casa museu Lluís Domènech i Montaner, 2012

- GALLATI, B. D., “Beauty unmasked. Ironic meaning in Dewing's art”, en HOBBS, S. A., *The Art of Thomas Wilmer Dewing: beauty reconfigured*, Nueva York-Washington-Londres, The Brooklyn Museum-Smithsonian Institution Press, 1996, p. 51-82
- GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978

- *Gallery of Polish Painting. Guide. National Museum in Warsaw*, Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2006
- GALOFRE, J., *El artista en Italia, y demás países de Europa*, Madrid, Imprenta de L. García, 1851
- GÁMEZ, T., *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841-1882*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2009
- GARCÍA, J., *Las Bellas Artes en España. 1866*, Madrid, Imprenta de D. Ernesto Ansart, 1867
- GARCÍA, M^a de los S., “Capítulo 3: Expansión y profesionalización”, en SOUGEZ, M.-L. (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 69-116
- GARCÍA, M^a de los S., *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 2011
- GARCÍA-BONDAÑO, S., “Xesús Corredoyra: apunte manchado en gama fría”, en X. Corredoyra. *1887-1939. Óleos e debuxos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Casa da Parra, 1998, pp. 15-28
- GARRUT, J. M^a, *Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX)*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974
- *Gaspar Homar, moblista i dissenyador del Modernisme*, Barcelona, Fundació “la Caixa”-MNAC, 1998
- *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid-Philip Wilson Publishers, 2004
- GAUNT, W., *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002 (1945)
- GAYA, J. A., *Autorretratos de artistas españoles*, Barcelona-Buenos Aires, Argos, 1950
- GEDO, J. E., *Portraits of the artist. Psychoanalysis of Creativity and its Vicissitudes*, Hove-Londres, The Analytic Press, 1989
- GEDO, J. E.-KUSPIT, D., *The Artist's Mother: Portraits and Homages*, Nueva York, The Heckscher Museum, 1987
- *Georges Seurat: the drawings*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2007
- GERBOD, P., *Europa cultural y religiosa de 1815 a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1982 (1977)

- *G F Watts The Hall of Fame. Portraits of his famous contemporaries*, Londres, National Portrait Gallery, 1975
- GIBSON, M., *The Symbolists*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1988
- GIBSON, M., *El Simbolismo*, Colonia, Taschen, 1997 (1994)
- *Gili i Roig 1873-1926*, [Lleida?], Fundació Caixa de Pensions, 1986
- GLENDINNING, N., “Goya y el retrato español del siglo XVIII”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 230-249
- GODDARD, S. H. (ed.), *Les XX and the Belgian Avant-garde. Prints, Drawings and Books ca. 1890*, Kansas, Spencer Museum of Art-The University of Kansas, 1992
- GOMBRICH, E., “Les théories esthétiques de Sigmund Freud”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L’Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, pp. 355-367
- GÓMEZ, I., “En la casa del arte”, en *Los Pichot. Una dinastía de artistas*, Madrid-Sabadell, Ayuntamiento de Madrid-Banco Sabadell, 1992, pp. 15-47
- GÓMEZ-MORENO, M^a E., *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXV*: “Pintura y escultura españolas del siglo XIX”, Madrid, Espasa-Calpe, 1993
- GRADA, R. de-MACCHIATI, S. F., *Serafino Macchiati. Pittore*, Turín, Umberto Allemandi & C., 2003
- GRADA, R. de-MACCHIATI, S. F., *Serafino Macchiati. Illustratore*, Turín, Umberto Allemandi & C., 2003
- GRAS, I.-PÉREZ, M.-SALA, T.-M., “La multitud i la Setmana Tràgica”, en SALA, T.-M. (ed.), *Barcelona 1900*, Ámsterdam-Bruselas, Van Gogh Museum-Fonds Mercator, 2007, pp. 161-169
- GRAUBY, F., *La création mythique à l’époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, París, Nizet, 1994
- GROEN, L. A., “A Dutch Lady of Shalott”, en TOBIN, T. J. (ed.), *Worldwide Pre-Raphaelitism*, Nueva York, State University of New York Press, 2005, pp. 81-92
- GROOM, G., *Beyond the easel: decorative painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, Chicago-New Haven-Londres, The Art Institute of Chicago-Yale University Press
- GÜELL, H., *Florescència*, Barcelona-Vilanova i la Geltrú, Oliva Impresor, 1902
- *Guía del Museo Néstor*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 2002

- GUILLÉN, E., *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2007
- GUNNARSSON, T., *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1998
- GUTIÉRREZ, J., *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Historia16
- GUTMAN, L., “La maison d’artiste finlandaise comme utopie moderne”, en *L’horizon inconnue. L’art en Finlande 1870-1920*, Helsinki-Estrasburgo-Lille, Ateneum-Musées de Strasbourg-Palais des Beaux-Arts, 1999, pp. 60-65

- HAMILTON, P.-HARGREAVES, R., *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth-Century Photograph*, Londres, Lund Humphries-The National Portrait Gallery, 2001
- HANSEN, V. W., “Artist Portraits. The Art of Seeing Beyond”, en *Mielikuvituksen Voima. Sadut, Myytit ja Tarinat Suomen ja Norjan Taiteessa-The Magic North. Finnish and Norwegian Art around 1900*, Helsinki-Oslo, Ateneum Art Museum-Finnish National Gallery-Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2015, pp. 101-105
- HARRINGTON, A., “Au-delà de la phrénologie: théories de la localisation à l’époque contemporaine”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 376-393
- HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*, Madrid, Debate, 1998 (1962)
- HEILBRUN, F., *Figures et portraits*, París-Milán, Musée d’Orsay-Continents Éditions, 2006
- HENARES, I., “El arte simbolista en España”, en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, D. F., Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 61-69
- *Henri Martin. Du rêve au quotidien*, Milán, Silvana, 2008
- HÉRAN, E., “Le dernier portrait ou la belle mort”, en *Le Dernier Portrait*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 25-101
- HIESINGER, U. W., *Antonio Mancini. Nineteenth-Century Italian Master*, Filadelfia-New Haven-Londres, Philadelphia Museum of Art-Yale University Press, 2007

- HILLS, P., *Turn-of-the-Century America*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1977
- HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980 (1927)
- HIRSH, S. L., *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- HOBBS, R., *Odilon Redon*, Londres, Studio Vista, 1977
- HOBBS, S. A., *The Art of Thomas Wilmer Dewing: beauty reconfigured*, Nueva York-Washington-Londres, The Brooklyn Museum-Smithsonian Institution Press, 1996
- HOBERG, A., “Alfred Kubin. The Early Work up to 1909”, en HOBERG, A. (ed.), *Alfred Kubin. Drawings 1897-1909*, Nueva York, Neue Galerie-Prestel, 2008, pp. 13-39
- HOBERG, A. (ed.), *Alfred Kubin. Drawings 1897-1909*, Nueva York, Neue Galerie-Prestel, 2008
- HOFSTÄTTER, H. H., “Pintores simbolistas en el ámbito germánico”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 105-121
- HOLLANDER, A., *Fabric of vision. Dress and drapery in painting*, Londres, National Gallery, 2002
- *Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts 1888-1936*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987
- HONOUR, H., *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981 (1979)
- HOOGHE, A. d’, “Une histoire de malentendus”, en HOOGHE, A. d’ (dir.), *Autour du Symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe siècle*, Amberes-Bruselas, Fonds Mercator (Bozar Books)-Palais des Beaux-Arts, 2004, pp. 11-16 (a)
- HOOGHE, A. d’, “Peintres et photographes, peintres-photographes: la voie ouverte par Delacroix”, en HOOGHE, A. d’ (dir.), *Autour du Symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe siècle*, Amberes-Bruselas, Fonds Mercator (Bozar Books)-Palais des Beaux-Arts, 2004, pp. 77-89 (b)
- HOOGHE, A. d’ (dir.), *Autour du Symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe siècle*, Amberes-Bruselas, Fonds Mercator (Bozar Books)-Palais des Beaux-Arts, 2004

- HORTA, G., *Cos i revolució. L'espíritisme català o les paradoxes de la modernitat*, Barcelona, Edicions de 1984
- *Hortensi Güell*, Reus-Barcelona, Museu Comarcal Salvador Vilaseca-Fundació "la Caixa", 1993
- HOWE, J. W., "Between angels and animality. Religious themes in the art of Fernand Khnopff", en *Fernand Khnopff*, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004, pp. 25-34
- HUICI, F., "Los gustos del 98", en HUICI, F.-TRAPIELLO, A., *Plástica y texto en torno al 98*, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura, 1998, pp. 13-38
- HUICI, F.-TRAPIELLO, A., *Plástica y texto en torno al 98*, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura, 1998
- HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), "Egon Schiele's Letters: 'The Soul within the Body'", en HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011, pp. 209-227
- HUSSLEIN-ARCO, A.-WEIDINGER, A., "Egon Schiele: Self-Portraits 'An eternal dream full of life's sweet excess'", en HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011, pp. 11-29
- HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011
- HUYSMANS, J.-K., *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2000 (1884)
- HUYSMANS, J.-K., *Allá lejos*, Madrid, Valdemar, 2002 (1891)

- *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d'Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995
- *Ignacio Zuloaga 1870-1945*, Bilbao-París-Dallas-Nueva York-Madrid, Gobierno Vasco, 1990
- *Il-luminacions. Catalunya Visionària*, Barcelona, Diputació de Barcelona-CCCB, 2009
- *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006

- INFIESTA, J. M. (dir.), *Josep Llimona y Joan Llimona. Vida y obra*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1977
- *Ismael Smith, reivindicat*, Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 2005
- *Ivar Arosenius*, Ettlingen, Museumsgesellschaft Ettlingen e.V, 1979

- *James McNeill Whistler-Walter Richard Sickert*, Madrid-Bilbao, Fundación “la Caixa”, 1998
- *Jean Delville (1867-1953). Maître de l'idéal*, Namur-París, Musée Félicien-Rops-Somogy, 2014
- JIMÉNEZ, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1992 (1986)
- JIMÉNEZ, J., “Las obras del crepúsculo”, en *Aún aprendo. Últimas obras de Tiziano a Tàpies*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2007, pp. 21-31
- JOHNSON, J. M., “Women Artists and Portraiture in Vienna 1900”, en *Facing the modern. The portrait in Vienna 1900*, Londres, The National Gallery, 2013, pp. 133-153
- *José Gutiérrez Solana*, Madrid, Turner-MNCARS, 2004
- JULLIAN, P., *Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s*, Londres, Pall Mall, 1971 (1969)
- JULLIAN, P., *The Symbolists*, Londres, Phaidon, 1973
- JUMEAU-LAFOND, J.-D., “Los Pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia al final de siglo”, en *Los Pintores del Alma. El Simbolismo idealista en Francia*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, pp. 16-47
- JURKOVIĆ, H., “Aura and Horror. Essay on the Typology of the Self-Portrait in Symbolist Painting”, en HUSSLEIN-ARCO, A.-WEIDINGER, A. (eds.), *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, Viena, Belvedere, 2013, pp. 76-102

- KAHNG, E., “El realismo fotográfico de Félix Vallotton”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 231-239 (a)
- KAHNG, E., “La instantánea como *Vanitas*: Bonnard y su Kodak”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 243-253 (b)

- KAHNG, E., “Momentos orquestados en el arte de Edouard Vuillard”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 257-267 (c)
- KAHNN, L., “La vie de l’âme”, en CLAIR, J. (dir.) *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 514-523
- KALLIR, J., “Coming of Age (1912-1915)”, en HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011, pp. 124-129
- KINNEIR, J. (ed.), *The Artist by Himself. Self-portrait drawings from youth to old age*, Londres-Toronto-Sidney-Nueva York, Paul Elek Granada Publishing, 1980
- KLEE, A., “Attitudes and Gestures as Reflections of the Conception of Gender”, en HUSSLEIN-ARCO, A.-KALLIR, J. (eds.), *Egon Schiele. Self-Portraits and Portraits*, Múnich-Londres-Nueva York-Viena, Prestel-Belvedere, 2011, pp. 31-45
- *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka. Vienne 1900*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2005
- KOBRY, Y., “Ernst Mach et le ‘moi insaisissable’”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L’Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, pp. 124-129
- KOERNER, J. L., “Self-Portraiture Direct and Oblique”, en BOND, A.-WOODALL, J., *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, Londres, National Portrait Gallery, 2005, pp. 67-81
- KOJA, S. (ed.), *Nordic Dawn. Modernism's Awakening in Finland 1890-1920*, Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, 2005
- KOJA, S. (ed.), *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*, Madrid, Fundación Juan March-Prestel, 2006
- KOSINSKI, D., “Visión y visionarios: la cámara en el contexto de la estética simbolista”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 17-27 (a)
- KOSINSKI, D., “La mirada de Fernand Khnopff”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 149-159 (b)

- KOSINSKI, D., “Edvard Munch y la fotografía”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 201-215 (c)
- KOSINSKI, D., “De la cámara al lienzo: el teatro estético de Franz von Stuck”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 219-227 (d)
- KOSINSKI, D., “Symbolist Profusion. Léon Frédéric’s *Nature* or *Abundance*”, en MacDONALD, H. (ed.), *Impressionism and Post-Impressionism at the Dallas Museum of Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2013, pp. 133-144
- KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000
- KOSSOWSKI, Ł., “L’inconscient dans la peinture du modernisme polonais ou les éléments de la nature et de l’histoire”, en *Le Symbolisme polonais*, París-Rennes, Somogy éditions d’art-Musée des Beaux Arts, 2004, pp. 193-203
- KRISTEVA, J., *The severed head. Capital visions*, Nueva York, Columbia University Press, 2014 (2012)
- KRÓL, A.-LENARTOWICZ, Ś., “Acerca de la pintura de Jacek Malczewski”, en *El mundo simbólico de Jacek Malczewski. Cuadros del Museo Nacional de Cracovia*, Salamanca, Caja Duero, 2003, pp. 9-13
- KULIG-JANAREK, K., *Zawsze Młoda! Polska sztuka około 1900. Forever Young! Poland and its Art around 1900*, Cracovia, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012
- *L’ABCdaire du Symbolisme et de l’Art Nouveau*, París, Flammarion, 1997
- *La condició humana. El somni d’una ombra*, Barcelona, Fòrum Barcelona 2004-Institut de Cultura (Museu d’Història de la Ciutat)-Lunweg Editores, S. A., 2004
- *La fotografía en España en el siglo XIX*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 2003
- *La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1998
- LAFUENTE, E., *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1990 (1972)
- *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Gijón, Centro Cultural Cajastur, 1998

- LAHUERTA, J. J. (dir.), *Univers Gaudí*, Barcelona, CCCB-Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona-MNCARS, 2002
- *La imagen del artista. Retratos de artistas vascos entre dos siglos*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1993
- LAMBOURNE, L., *The Aesthetic Movement*, Londres, Phaidon, 1996
- LAMBOURNE, L., *Victorian painting*, Londres, Phaidon, 1999
- *La mirada complacida y la mirada inquieta. La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, A Coruña, Xunta de Galicia-Museo de Belas Artes da Coruña, 1999
- *La mirada del 98. Arte y Literatura en la Edad de Plata*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998
- LAOUREUX, D., “Chronologie”, en *Jean Delville (1867-1953). Maître de l'idéal*, Namur-París, Musée Félicien-Rops-Somogy, 2014, pp. 132-135
- LAPA, P., “Columbano Bordalo Pinheiro, uma arqueologia da modernidade”, en LAPA, P.-SILVEIRA, M^a de A. (orgs.), *Arte portuguesa do Século XIX 1850-1910*, Lisboa, MNAC-Museu do Chiado, 2010, pp. 65-80
- LAPA, P. (org.), *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*, Lisboa, MNAC-Museu do Chiado, 2007
- LAPA, P.-SILVEIRA, M^a de A. (orgs.), *Arte portuguesa do Século XIX 1850-1910*, Lisboa, MNAC-Museu do Chiado, 2010
- *La pintura española del cambio de siglo en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1998
- LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995
- LAPLANA, J. de C., *Les col·leccions de pintura de l'abadia de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999
- LAPLANA, J. de C.-PALAU-RIBES, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*, tres volúmenes, Barcelona, Mediterrània, 2004
- LARSEN, P. N., “Images of the soul”, en LARSEN, P. N. (dir.), *Symbolism in Danish and European Painting 1870-1910*, [Copenhague], Statens Museum for Kunst, 2000, pp. 9-145
- LARSEN, P. N. (dir.), *Symbolism in Danish and European Painting 1870-1910*, [Copenhague], Statens Museum for Kunst, 2000

- LARSON, B., “La génération symboliste et la révolution darwinienne”, en CLAIR, J. (dir.) *L'âme au corps arts et sciences 1793-1993*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 322-341
- LARSON, B., “Microbes and Maladies. Bacteriology and Health at the Fin de Siècle”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 385-393
- LASH, J., *Twins and the Double*, Londres, Thames & Hudson, 1993
- *La Sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009
- *La Tierra exaltada. Néstor y Canarias*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 2002
- *L'autoportrait en Espagne. Litterature & Peinture. Actes du IVe Colloque International d'Aix-en-Provence (6-7-8 Décembre 1990) (Études Hispaniques N° 19)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992
- *Le Dernier Portrait*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2002
- LEEN, F., “‘Like long echoes from afar that melt into a unity deep and dark’. Fernand Khnopff and Symbolism”, en *Fernand Khnopff*, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004, pp. 13-24
- LEGRAND, F-C., “El ideal andrógino en la época de los simbolistas”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 123-135
- *Le Portrait Espagnol du XVe au XIXe siècle*, Bruselas, Imprimerie Laconti, 1969
- *Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900*, Paris, Musée Rodin, 1993
- *Le Symbolisme en Europe*, Róterdam-Paris, Musée Boymans-van Beuningen-Édition de la Réunion des musées nationaux, 1976
- *Le symbolisme et la femme*, Paris, Délégation a l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1986
- *Le Symbolisme polonais*, Paris-Rennes, Somogy éditions d'art-Musée des Beaux Arts, 2004
- LÉVÊCQUE, J.-J., *Henri Fantin-Latour. Un peintre intimiste 1836-1904*, Courbevoie (Paris), ACR Édition, 1996
- LEVINE, S. Z., *Monet, Narcissus, and Self-Reflection. The Modernist Myth of the Self*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994

- LITVAK, L., “El Reino Interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista”, en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890/1914*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 58-77
- LITVAK, L., “Hace visible lo invisible. El Simbolismo en la pintura española, 1891-1930”, en *Entre dos siglos: España 1900*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2008, pp. 23-47
- LOBSTEIN, D., “Sous le soleil de Péladan, 1892-1897”, en CARLIER, S. (dir.), *Le Symbolisme & Rhône-Alpes. De Puvis de Chavannes à Fantin-Latour, 1880-1920, entre ombre et lumière*, Villefranche-sur-Saône, Musée municipal Paul-Dini, 2010, pp. 15-20
- LOEVGREN, S., *The Genesis of Modernism. Seurat, Gauguin, Van Gogh & French Symbolism in the 1880's*, Nueva York, Hacker Art Books, 1983
- LOISY, J. de, “Face à ce qui se dérobe”, en *Traces du sacré*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2008, pp. 17-29
- LOMBA, C., “Metamorfosis de la mirada”, en LOMBA, C.-TUDELILLA, C. (dirs.), *Viladrich. Primitivo y perdurable–Primitiu i perdurable*, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2007, pp. 130-165
- LOMBA, C.-TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable–Primitiu i perdurable*, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2007
- LÓPEZ, M^a, “Aproximación a la mujer marginada: las gitanas de Nonell”, en SAURET, T.-QUILES, A. (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*, vol. II, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2002, pp. 341-360
- LÓPEZ, J. M., “El arte contemporáneo”, en *Enciclopedia temática de Galicia. Arte*, Madrid, Interliber, 1998, pp. 151-239
- LÓPEZ, M^a, “Mujeres pintadas. La imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914)”, en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890/1914*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 12-57
- LÓPEZ, M^a (ed.), “Introducción”, en *Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*, Madrid, Instituto de Cultura-Fundación Mapfre, 2008, pp. 13-52
- LÓPEZ, P., *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y Sociedad en España, 1900-1939*, Madrid, Lunwerg-Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, 1992

- LÓPEZ, P., *Historia de la fotografía en España*, Barcelona-Madrid, Lunweg, 1997
- LÓPEZ, P., *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha 1839-1936*, Madrid-Barcelona, Instituto Cervantes-Lunweg, 2006
- LÓPEZ, R., “El paradís imaginat/El paraíso imaginado”, en *Miralls d’Orient-Espejos de Oriente*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004, pp. 217-229
- *Los dibujos de Eugenio d’Ors*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2002
- *Los 98’ ibéricos y el mar/Os 98’ ibéricos e o mar*, Lisboa, Exposición Mundial de Lisboa-Banco Santander, 1998
- *Los orígenes del Arte Moderno 1850-1900*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004
- *Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000
- *Los retratos de Memling*, Madrid-Gante, Museo Thyssen-Bornemisza-Ludion, 2005
- *Los XX. El nacimiento de la pintura moderna en Bélgica*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001
- *Lovis Corinth (1858-1925). Entre Impressionisme et Expressionisme*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Musée d’Orsay, 2008
- LUCIE-SMITH, E., *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1991 (1972)
- *L’última mirada*, Barcelona, MACBA-Lunweg, 1997
- *Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885-1905*, París, Association Française d’Action Artistique, 1987
- *Luz de gas. La Noche y sus Fantasmas en la Pintura Española 1880-1930*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005

- MAAS, J., *Victorian painting*, Londres, Barry & Jenkins, 1988 (1969)
- MacDONALD, H. (ed.), *Impressionism and Post-Impressionism at the Dallas Museum of Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2013
- MacDONALD, M. F., “Whistler como artista, maestro y amigo”, en *James McNeill Whistler-Walter Richard Sickert*, Madrid-Bilbao, Fundación “la Caixa”, 1998, pp. 19-32
- MALCOLM, D., *Edgar Degas, Photographer*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, Inc., 1998

- MALMSTAD, J., “ ‘L’opacitat de les coses no pronunciades’: el simbolisme en la poesia i la pintura russes”, en *El simbolisme rus*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1999, pp. 55-63
- MANZANO, R., *Pere Ysern, 1875-1946*, Barcelona, Diccionari Ràfols-Edicions Catalanes, 1990
- MARCIUŠ, Ž., “Abstract: The Metropolis in Kraljević’s paintings”, en *Miroslav Kraljević 1885-1913. Retrospektiva. O 100. obljetnici slikarove smrti*, Zagreb, Moderna Galerija, 2013, p. 283
- MARFANY, J.-L., *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial, 1987
- MARFANY, J.-L., "Modernisme català i final de segle europeu. Algunes reflexions", en *El modernisme*, vol. I, Barcelona, Museu d’Art Modern-Olimpiada Cultural-Lunweg, 1990, pp. 33-44
- *Marian Pidelaserra 1877-1946*, Madrid-Barcelona, Fundación Cultural Mapfre-Vida-MNAC, 2002
- MARICHALAR, A., *Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Bellas Artes, 1955
- MARIOT, P., “Chronology”, en *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, Los Angeles-París, Skira-Paul Ghetty Museum-Musée d’Orsay, 2010, pp. 41-47
- *Marius de Zayas. Un destierro moderno*, México, D.F., Museo Nacional de Arte-INBA-DGE/Equilibrista-Universidad Veracruzana, 2009
- MARTÍN, C.-SAAVEDRA, S. F., “La pintura autobiográfica”, en *Autorretrato. El pintor ante su imagen*, Ourense-Lugo-Vigo-La Coruña, Fundación CaixaGalicia, 1997, pp. 11-44
- MARTÍNEZ-ARTERO, R., *El retrato. Del sujeto en el retrato*, [Barcelona], Montesinos, 2004
- MARTIN-FUGIER, A., *La vie d’artiste au XIXe siècle*, París, Éditions Louis Audibert, 2007
- *Masques. De Carpeaux à Picasso*, París, Musée d’Orsay-Hazan, 2008
- MASSENGALE, J. M., *Fragonard*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993
- *Masterpieces from Gripsholm Castle: The Swedish National Portrait Collection*, Estocolmo, The National Swedish Art Museums, 1988

- MATAMALA, J., *Antonio Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Claret, 1999
- MAUCLAIR, C., “L’Art de Federico Beltran Masses”, en *Oeuvres de Federico Beltrán-Masses*, París, Vizzavona, 1921, s.p.
- MAZZOCCA, F.-MOLA, P. (dirs.), *Wildt. L’anima e le forme*, Milán-Forlí, Silvana-Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlí, 2012
- McCONKEY, K., *The Royal Society of Portrait Painters. Centenary Exhibition 1991*, Londres, The Mall Galleries, 1991
- McCULLY, M., *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*, Princeton, The Art Museum Princeton University, Princeton University Press, 1978
- McGUINNESS, P. (ed.), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European Perspectives*, Exeter, University of Exeter Press, 2000
- McPHERSON, H., *The Modern Portrait in Nineteenth-Century in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001
- McQUILLAN, M., *Retratos impresionistas*, Barcelona, Destino, 1986
- MENA, M., “El arte y la fisonomía”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, pp. 351-369
- MENDELSON, E., *Painting a People. Mauriycy Gottlieb and Jewish Art*, Hanover-Londres, Brandeis University Press, 2002
- MENDOZA, C., “La pintura del Modernisme”, en *El modernisme*, vol. I, Barcelona, Museu d’Art Modern-Olimpiada Cultural-Lunweg, 1990, pp. 167-180
- MENDOZA, C. y E., *Barcelona modernista*, Barcelona, Planeta, 1989
- MERCADER, L., “El arte como forma de un ideal. Una lectura de Eugenio d’Ors”, en MERCADER, L.-PERAN, M.-BRAVO, N., *Eugenio d’Ors, del arte a la letra*, Madrid, MNCARS, 1997, pp. 13-44
- METKEN, G., “Behind the Mirror. Notes from the Portrait in the Twentieth Century”, en *Identity-and-alterity. Figures of the body 1895/1995. La Biennale di Venezia. 46. Esposizioni Internazionale d’Arte*, Venecia, Edizioni La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995, pp. 33-37
- METZGER, R., "The Self and the Ego: Klimt, Schiele, Kokoschka", en *Gustav Klimt. Drawings & Watercolours*, Londres, Thames & Hudson, 2005, pp. 370-383
- MICHALSKI, S., “Sombras de soledad, sombras de amenaza”, en *La Sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 52-59

- *Miquel Viladrich i el seu temps (1887-1956)*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1982
- MIRAGLIA, M., “Modernité de la photographie”, en PIANTONI, G.-PINGEOT, A. (dirs.), *Italiens. L’art italien à l’épreuve de la modernité 1880-1910*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 69-75
- MIRALLES, F., *4 dels Pichot*, Sabadell, Fundació Banc Sabadell-Acadèmia de Belles Arts de Sabadell-Fundació Caixa de Sabadell, 1999
- *Miralls d’Orient-Espejos de Oriente*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004
- *Moda y diseño: un desafío cultural. Reflexiones sobre el fenómeno de la moda desde la perspectiva de las ciencias sociales, la filosofía y el arte*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo-Centro de Promoción de Diseño y Moda-Ministerio de Industria y Energía, 1987
- *Modernisme i modernistes*, Barcelona, Lunwerg, 2001
- *Modos Modernistas. La cultura del modernismo en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000
- MOLAS, J., “Algunes consideracions prèvies”, en FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, vol. I: “Aspectes generals”, Barcelona, L’Isard, 2003, pp. 25-35
- MOLINA, J. A., “Introducción”, en STEVENSON, R. L., *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror*, Madrid, Valdemar, 2006 (1886), pp. 9-24
- MOLINER, M^a, *Diccionario de uso del español A-H*, Madrid, Gredos, 1998
- MOULIN, J., *L’autoportrait au XXe siècle. Dans la peinture, du lendemain de la Grande Guerre jusqu’a nos jours*, París, Société Nouvelle Adam Biro, 1999
- MOYA, J., *Manuel Gómez-Moreno González Pintor*, Granada, Diputación de Granada, 2015
- *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890/1914*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004
- MULLER, P., “Zuloaga y los Estados Unidos, 1909-1925”, en *Ignacio Zuloaga 1870-1945*, Bilbao-París -Dallas-Nueva York-Madrid, Gobierno Vasco, 1990, pp. 79-93
- MÜLLER-WESTERMANN, I., “Il rapporto tra la testa e la mano. Riflessioni sull’autorappresentazione di Munch come artista”, en CORTENOVA, G.-EGGUM, A. (dirs.), *Edvard Munch. L’io e gli altri. Ritratti e autoritratti*, Milán-Verona, Electa-Palazzo Forti, 2001, pp. 25-32

- MÜLLER-WESTERMANN, I., *Munch by himself*, Londres, Royal Academy of Arts, 2005
- MUÑOZ, A., *Christian Schad. Retrato del Doctor Haustein. El retrato y la sombra*, Madrid, Fundación-Colección Thyssen-Bornemisza, 1997
- *Museo do Chiado. Art portugais 1850-1950*, Lisboa, Instituto Português de Museus-Museu do Chiado, 1994
- *Museu de l'Empordà. Guia de les col·leccions*, Figueras, Consorci del Museu de l'Empordà, 1999
- *Museu Nacional de Soares dos Reis. Pintura portuguesa 1850-1950*, [Oporto?], Ministério da Cultura-Instituto Português de Museus-Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001

- NAEYER, C. de, “Le pictorialisme à l’aune du symbolisme”, en HOOGHE, A. d’ (dir.), *Autour du Symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe siècle*, Amberes-Bruselas, Fonds Mercator (Bozar Books)-Palais des Beaux-Arts, 2004, pp. 111-118
- NARANJO, J., “El retrato en Europa: del registro de la memoria a la ficción”, en *Retratos. Fotografía española 1848-1995*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1996, pp. 35-45
- NARANJO, J., “El impacto de la fotografía en la sociedad española del siglo XIX”, en *La fotografía en España en el siglo XIX*, Barcelona, Fundación “la Caixa”, 2003, pp. 15-24
- NARANJO, M., “La fotografía modernista”, en FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme*, vol. III: “Pintura i dibuix”, Barcelona, L'Isard, 2003, pp. 317-328
- *Narciso*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2004
- NEGINSKY, R., *Salome. The Image of a Woman Who Never Was*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013
- NEWALL, C., “Themes of Love and Death in Aesthetic Painting of the 1860s”, en WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997, pp. 35-46
- NEWALL, C., “El simbolismo británico”, en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, D. F., Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 71-84
- NEWALL, C.-OLSON, S., *Society Portraits, 1850-1939*, Londres, Colnaghi-The Clarendon Gallery, 1985

- NICKEL, D. R., “Fotografía e invisibilidad”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 39-45
- NOCHLIN, L., *El realismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1991 (1971)
- NUTTALL, P., “Memling y el retrato europeo del Renacimiento”, en *Los retratos de Memling*, Madrid-Gante, Museo Thyssen-Bornemisza-Ludion, 2005, pp. 69-91

- *Obras Maestras Españolas del Museo Goya de Castres*, Madrid-Bilbao, Fundación BBVA, 2002
- *Odilon Redon*, París, Édition de la Reunion des musées nationaux, 1956
- *Oeuvres de Federico Beltrán-Masses*, París, Vizzavona, 1921
- O’HARA, C. L., *The Artist Face to Face: Two Centuries of Self-Portraits from the Paris Collection of Gérald Schiurr*, Cincinnati (Ohio), The Taft Museum, 1989
- OKOŁOWICZ, S., “Metaphysical Portraits”, en CZARTORYSKA, U.-OKOŁOWICZ, S., *Witkacy. Metaphysical portraits. Photographs by Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Leipzig, Connewitzer Verlag, 1997, pp. 26-53
- *Olga Boznańska (1865-1940)*, Cracovia-Varsovia, Muzeum Narodowe w Krakowie-Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014
- OLLINGER-ZINQUE, G., “Los artistas belgas y la Rose+Croix”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 87-103
- ORMOND, R.-KILMURRAY, E., *John Singer Sargent. The early portraits. Complete paintings*, vol. I, New Haven-Londres, Yale Universtiy Press, 1998
- ORS, E d’, “Notas sobre el retrato y el autorretrato”, en *Exposición de Autorretratos de pintores españoles 1800-1943*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, [1943], pp. 10-11
- *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Madrid, Caja Madrid, 1994

- PAGLIA, C., *Sexual Personae. Arte y Decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Madrid, Valdemar, 2006 (1990)
- *Paintings from Poland. Symbolism to Modern Art (1880-1939). Malarstwo polskie. Od symbolizmu do sztuki nowoczesnej (1880-1939)*, Dublín, National Gallery of Ireland, 2007

- *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997
- PALAU, J., *Picasso vivo (1881-1907). Infancia y primera juventud de un demiurgo*, Barcelona, Polígrafa, 1980
- PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980 (1948)
- PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*, Barcelona, Ed. 62, 2003
- PARDO, E., *La Quimera*, Madrid, Cátedra, 1991 (1905)
- PEDRAZA, P., *La Bella, Enigma y Pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991
- PEDRAZA, P., “Sobre la mujer barbuda y otras anomalías”, en *De animales y monstruos*, Barcelona, MACBA-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 79-89
- *Pekka Halonen*, Helsinki, Ateneum Art Museum, 2008
- PÉLADAN, J., *Le Salon (Neuvième Année). Salon National et Salon Jullian suivi de trois mandements de la Rose Croix Catholique à l'Aristie*, París, Dentu, 1890
- PÉLADAN, J., *Geste Esthétique. Catalogue du Salon de la Rose+Croix (10 mars au 10 avril)*, París, Galerie Durand-Ruel, 1892
- PÉLADAN, J., *Constitutions de l'Ordre de la Rose+Croix: le Tèmple et le Graal*, París, Secrétariat, 1893
- PÉLADAN, J., *Ordre de Rose+Croix. IIIe Geste Esthétique. Troisième Salon. Catalogue. De 10 heures du matin à 6 heures du soir.-Du 8 avril au 7 mai*, París, P. Dupont, 1894 (a)
- PÉLADAN, J., *L'Art Idéaliste & Mystique. Doctrine de l'Ordre et du Salon Annuel des Rose+Croix*, París, Chamuel, 1894 (b)
- PÉREZ, A. E., *Pintura Española en Chile*, Madrid, Corporación Cultural 3C para el Arte, 1999
- PÉREZ, F. J., “La pintura española desde el “modernismo” a la guerra civil”, en *La pintura española*, vol. II, Milán, Electa, 1995, pp. 467-514
- PÉREZ, F. J., *El retrato elegante*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2000
- PÉREZ, M^a A., “O mundo pictórico de Corredoyra”, en *Xesús Corredoyra*, A Coruña-Lugo, Fundación Caixa Galicia, 1993, pp. 7-14

- PÉREZ, M^a A., “Xesús Rodríguez Corredoira”, en PULGAR, C. del (ed.), *Artistas gallegos pintores. El regionalismo I*, vol. III, Vigo, Carlos del Pulgar Editor-Nova Galicia Edicións, 1997, pp. 328-369
- PÉREZ, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Estrella, [1920]
- PIANTONI, G.-PINGEOT, A. (dirs.), *Italies. L’art italien à l’épreuve de la modernité 1880-1910*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2001
- *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2010
- PIENKOS, A., “La figuration de la mort dans la peinture du symbolisme polonais”, en *Le Symbolisme polonais*, París-Rennes, Somogy éditions d’art-Musée des Beaux Arts, 2004, pp. 163-170
- PIERRE, J., “El Simbolismo: el espíritu y la letra”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 17-43
- PIERRE, J., *L’univers symboliste. Décadence, Symbolisme et Art Nouveau*, París, Somogy, 1991
- PINCUS-WITTEN, R., *Les Salons de la Rose+Croix 1892-1897*, Londres, Piccadilly Gallery, 1968
- PINCUS-WITTEN, R., *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*, Nueva York-Londres, Garland Publishing, 1976
- PINET, H., “Rodin et les photographes américains”, en *Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900*, París, Musée Rodin, 1993, pp. 13-19
- *Pintura polaca de 1880-1918 en el Museo Nacional de Poznań*, Salamanca, Caja Duero, 1998
- *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997
- PIPER, D., “Introduction”, en KINNEIR, J. (ed.), *The Artist by Himself. Self-portrait drawings from youth to old age*, Londres-Toronto-Sidney-Nueva York, Paul Elek Granada Publishing, 1980, pp. 12-14
- PIPER, D., *The English Face*, Londres, National Portrait Gallery, 1992 (1978)
- PLAZAOLA, J., *Historia del Arte Vasco. Siglo XX*, vol. IV, Lasarte-Oria, Ostoa, 2003

- POGLIANO, C., “Entre forme et fonction: une nouvelle science de l’homme”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 238-265
- POHLMANN, U., “The Dream of Beauty, or Truth is Beauty, Beauty Truth. Photography and Symbolism, 1890-1914”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 428-447
- POHLMANN, U., “La otra naturaleza o los arsenales de la memoria: la fotografía como ayuda para el estudio, 1850-1900”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 47-59
- POHLMANN, U., “Symbolism and Pictorialism. The influence of Eugène Carrière’s Painting on Art Photography around 1900”, en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, pp. 87-92
- POIVERT, M., “Aux origines de l’image performée: la mise en scène photographique au XIXe siècle”, en HOOGHE, A. d’ (dir.), *Autour du Symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe siècle*, Amberes-Bruselas, Fonds Mercator (Bozar Books)-Palais des Beaux-Arts, 2004, pp. 23-32
- POIVERT, M., “An Avant-Garde without combat. The French Anti-Modernists and the Pre-Modernism of the American Photo-Secession”, en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, pp. 31-35
- POLLAK, M., “Sociologie et utopie d’un art autonome”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L’Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, pp. 398-411
- *Polonia Fin de Siglo (1890-1914)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003
- PORTER, R., “Machines mentales, thérapies mécaniques”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 196-208
- *Portraiture: The Dying Art*, Londres, Roland, Browse & Delbanco, 1958
- *Portugal 1900*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2000
- PORTÚS, J., “Varia fortuna del retrato en España”, en PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 17-67
- PORTÚS, J. (ed.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004

- *Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting*, Londres, Royal Academy-Weidenfeld & Nicolson, 1979
- POZZI, A. I., “Gli autoritratti di Domenico Baccarini: L’inconscio rivelato”, en MAZZOCCA, F. (dir.), *Liberty. Uno stile per l’Italia Moderna*, Forli-Milán, Musei San Domenico-Silvana, 2013, pp. 132-137
- PRAZ, M., “El doble”, en *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de ‘La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica’*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1988 (1972), pp. 426-432
- PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999 (1930)
- *Prelude to Spanish Modernism. Fortuny to Picasso-Preludio al modernismo español. De Fortuny a Picasso*, Albuquerque, The Albuquerque Museum, 2005
- PRETTEJOHN, E., *Characters and conversations. British Art 1900-1930*, Liverpool, Tate Gallery, 1996
- PRETTEJOHN, E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londres, Tate Gallery, 2000
- PRODGER, P., “Introduction”, en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, pp. 10-11
- PUENTE, J. de la, *El retrato*, Madrid, Comisaría general de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia en colaboración con la Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1969
- PUIG, A., “La invenció del Modernisme”, en *Modernisme i modernistes*, Barcelona, Lunwerg, 2001, pp. 289-365
- PUJĀTE, I., *Janis Rozentāls*, Riga, Liesma, [1991]
- PULGAR, C. del (ed.), *Artistas gallegos pintores. El regionalismo I*, vol. III, Vigo, Carlos del Pulgar Editor-Nova Galicia Edicións, 1997

- QUESADA, M^a J., “Segunda parte: Escultura y pintura”, en NAVASCUÉS, P.-QUESADA, M^a J., *Introducción al arte español. El Siglo XIX. Bajo el Signo del Romanticismo*, Madrid, Sílex, 1992, pp. 135-251
- QUÍLEZ, F., “Francesc Gimeno i l’art del dibuix”, en CARBONELL, J.-MENDOZA, C., *Francesc Gimeno. Un artista maleit*, Barcelona, MNAC, 2006, pp. 31-46

- RÀFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, tres volúmenes, Barcelona, Millá, 1951-1954
- RAILLARD, E., “Santiago Rusiñol modernista: ètica i poètica, al·legoria i simbolisme”, en *Actes del col·loqui internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1988, pp. 105-115
- RAMÍREZ, F., “El simbolismo en México”, en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, D. F., Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 29-59
- RAMÍREZ, F., *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008
- *Ramon Casas, el pintor del modernismo*, Barcelona-Madrid, MNAC-Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001
- RAPETTI, R., “From Anguish to Ecstasy: Symbolism and the Study of Hysteria”, en CLAIR, J. (dir.), *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 224-234
- RAPETTI, R., *Le Symbolisme*, París, Flammarion, 2005
- RAPETTI, R. (dir.), *Eugène Carrière 1849-1906 catalogue raisonné de l’oeuvre peint*, París, Gallimard, 2008
- RAPETTI, R. (dir.), *Odilon Redon. Prince du Rêve 1840-1916*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011
- RAYNAUD, C., “Du cortège funèbre au portrait posthume: Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge”, en *Le Dernier Portrait*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 16-24
- REBEL, E., *Autorretratos*, Colonia, Taschen, 2008
- *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Londres, The National Gallery, 2006
- RECHT, R., “‘La beauté du mort’. Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte”, en CLAIR, J. (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, París, Edition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard, pp. 342-349
- REDON, O., *A sí mismo. Diario 1867-1915*, Barcelona, Elba, 2013

- RELLA, F., “Le paradoxe de la forme”, en PIANTONI, G.- PINGEOT, A. (dirs.), *Italiens. L’art italien à l’épreuve de la modernité 1880-1910*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 29-44
- RENERT, J., “Mucha y la fotografía”, en KOSINSKI, D. (dir.), *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 183-197
- *Retratos de la Belle Époque*, Valencia-Barcelona, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana-Fundació “la Caixa”-Ediciones El Viso, 2011
- *Retratos del Museo de Cádiz*, Cádiz, Junta de Andalucía-Caja San Fernando-Museo de Cádiz, 2004
- *Retratos. Fotografía española 1848-1995*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1996
- *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001
- REYERO, C., *Gustave Courbet*, Madrid, Historia16, 1993
- REYERO, C., “El retrato europeo en tiempos de Federico de Madrazo”, en DÍEZ, J. L. (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1994, pp. 15-41
- REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996
- REYERO, C., *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia del arte moderno*, Madrid, Siruela, 2005
- REYERO, C.-FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995
- RIBNER, J. P., *Broken Tablets. The Cult of the Law in French Art from David to Delacroix*, Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press, 1993
- RICHARDSON, J., *Picasso. Una biografía*, vol. I: “1881-1906”, Madrid, Alianza Editorial, 1991
- RIDEAL, L., *Mirror mirror: self-portraits by women artists*, Londres, National Portrait Gallery, 2001
- RINCÓN, W., “El autorretrato: ensayo de una teoría”, en *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre-Vida, 1991, pp. 11-51

- RIUS, N. F., *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de Barcelona-Universitat de Girona-Universitat de Lleida-Universitat Politècnica de Catalunya-Universitat Rovira i Virgili-MNAC, 2013
- ROBERTS-JONES, P. (ed.), *Brussels Fin de Siècle*, Colonia, Evergreen, 1999 (1994)
- ROBINS, A. G.-THOMSON, R., *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec. London and Paris 1870-1910*, Londres, Tate Britain, 2005
- ROBINSON, W. H., *Picasso and the mysteries of life: La Vie*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 2012
- RODENBACH, G., *Brujas la muerta*, Barcelona, Montaner y Simón, 1972 (1892)
- *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Santander, Museo de Bellas Artes-Fundación Marcelino Botín, 1995,
- ROSALES, P. L., “Néstor simbolista, modernista, atlántico y esteta”, en *La Tierra exaltada. Néstor y Canarias*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 2002, pp. 15-28
- ROSE, A., *Pre-Raphaelite Portraits*, Yeovil (Somerset), The Oxford Illustrated Press, 1981
- ROSENBERG, J., *Rembrandt. Vida y obra*, Madrid, Alianza, 1987 (1967)
- ROSENBLUM, R.-JANSON, H. W., *El Arte del Siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992 (1984)
- *Rostros de la isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Umbral-Cabildo de Gran Canaria, 2002
- ROUSSEAU, P., “L’Aristie”, en *Traces du sacré*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 88
- RUBIÉS, P., *Moreau. Grandes maestros de la pintura*, Barcelona, Altaya, 2001 (1999)
- RUBIÉS, P., *Redon. Grandes maestros de la pintura*, Barcelona, Altaya, 2001 (1999)
- RUBIN, W., “Reflections on Picasso and Portraiture”, en RUBIN, W. (ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1996, pp. 12-109
- RUBIO, J. C., “Retrato y Paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid”, en *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, pp. 15-38
- RUDO, M., *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, La Campana, 1996

- RUDO, M., “Lluïsa Vidal, una carrera artística contra corrent”, en *Lluïsa Vidal, pintora. Una dona entre els mestres del modernisme*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 2001, pp. 16-45
- *Rusiñol desconegut/desconocido*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006
- SACS, J., *Joan Brull. Evocació d'un pintor barceloní del temps del modernisme*, Barcelona, Galeries Dalmau, [1924]
- SAISSSELIN, R. G., *Style, Truth and the Portrait*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc.-The Cleveland Museum of Art, 1963
- SALA, T.-M., *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Madrid, Sílex, 2005
- SALA, T.-M., “Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic de Santiago Rusiñol”, en *Rusiñol desconegut/desconocido*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, pp. 17-33
- SALA, T.-M., “Imatges de la ciutat de la vida moderna. Ideals, somnis i realitats”, en SALA, T.-M. (ed.), *Barcelona 1900*, Àmsterdam-Bruselas, Van Gogh Museum-Fonds Mercator, 2007, pp. 15-73
- SALA, T.-M. (ed.), *Barcelona 1900*, Àmsterdam-Bruselas, Van Gogh Museum-Fonds Mercator, 2007
- SALA, T.-M.-FREIXA, M., “Temps de família. El model burgès i el mite de la vida privada”, en SALA, T.-M.-ROIGÉ, X. (dirs.), *Àlbum. Imatges de la família en l'art*, Girona, Museu d'art de Girona, 2004, pp. 77-86
- SALA, T.-M.-ROIGÉ, X., “Àlbum. Imatges de la família en l'art. Anotacions introductòries per a una exposició”, en SALA, T.-M.-ROIGÉ, X. (dirs.), *Àlbum. Imatges de la família en l'art*, Girona, Museu d'art de Girona, 2004, pp. 15-20
- SALA, T.-M.-ROIGÉ, X. (dirs.), *Àlbum. Imatges de la família en l'art*, Girona, Museu d'art de Girona, 2004
- SALÉ, M.-P., “Le Livre des Masques: ‘Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, c'est ce que je vois’”, en *Masques. De Carpeaux à Picasso*, París, Musée d'Orsay-Hazan, 2008, pp. 136-145
- SÁNCHEZ, A. (dir.), *Barcelona, 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, Madrid, Alianza Editorial, 1994 (1992)
- *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona-Madrid, MNAC-Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997

- SANTOS, R., *Néstor. Su etapa barcelonesa*, Barcelona, Espasa-Calpe, 1978 (ejemplar con correcciones autógrafas del propio autor, disponible en la Biblioteca Popular “Santiago Rusiñol”, Sitges)
- *Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1989
- SAURET, T.-QUILES, A. (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*, vol. II, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), 2002
- SBORGI, F., “La Belle Époque e il ritratto. Il transitorio, l’inquietudine, il dubbio”, en CAGIANELLI, F.-MATTEONI, D. (dirs.), *La Belle Époque. Arte in Italia 1880-1915*, Rovigo-Milán, Palazzo Roverella-Silvana Editoriale, 2008, pp. 20-27
- SCHMIED, W., “Le motif du rêve chez Max Klinger et Alfred Kubin”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 464-476
- SCHNEIDER, N., *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*, Colonia, Taschen, 1999
- SCHORSKE, C. E., *Viena Fin-de-siglo. Política y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1961)
- SCHRÖDER, K. A., *Egon Schiele*, Viena-Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, Albertina-Prestel, 2005
- SÉDIR, P., *Histoire et Doctrines des Rose-Croix*, [París], Bibliothèque des Amitiés Spirituelles, 1932
- SEGADE, M., *Narciso Fin de Siglo*, Barcelona, Melusina, 2008
- SEGURA, E., *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965
- SEGURANYES, M., *La mirada persistent. Història de la pintura a Figueres 1892-1960*, Figueras, Ajuntament de Figueres, 2013
- SENTENACH, N., *Los grandes retratistas en España*, Madrid, Fototopia Hauser y Menet, 1914
- SERNA, J.-MONERRIS, E. G., “El postín. Fotografía y distinción en el siglo XIX”, en *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX. Fondos de la Colección Juan José Díaz Prosper*, Valencia, MUVIM-Generalitat Valenciana, 2002, pp. 26-61

- SERRA, F., *L'artista al seu taller. Fotografies de Francesc Serra*, Barcelona, Olimpíada Cultural-Lunweg, 1990
- SHACKELFORD, G. T.M. - HOLMES, M. T., *A Magic Mirror. The Portrait in France 1700-1900*, Houston, The Museum of Fine Arts, 1986
- SHEON, A., “Courbet, le réalisme français et la découverte de l'inconscient”, en CLAIR, J. (dir.), *L'âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 280-299
- SHIFF, R., “El primitivo de los caminos de otros”, en *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid-Philip Wilson Publishers, 2004, pp. 64-79
- SILVA, J. da, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, París, Syros-Alternatives, 1997
- SILVA, R. H. da, *Aurélia de Souza*, Lisboa, Edições Inapa, 1992
- SILVERMAN, D., “Sigmund Freud. Jean-Martin Charcot”, en CLAIR, J. (dir.), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, París, Centre Pompidou, 1986, pp. 576-585
- *Simbolismo*, Barcelona, Polígrafa, 1997 (1996)
- *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990
- SIMON, R., *The portrait in Britain and America*, Oxford, Phaidon, 1987
- SIZERANNE, R. de La, *English Contemporary Art*, Westminster, Archibald Constable & Co., 1898 (1895)
- SIZERANNE, R. de la, *Les Questions Esthétiques contemporaines*, París, Hachette, 1904
- SIZERANNE, R. de La, *Les masques et les visages à Florence et au Louvre. Portraits célèbres de la Renaissance italienne*, París, Hachette et Cie., c. 1913
- SMITH, J., *Edward Steichen. The early years*, Nueva York, Princeton University Press-The Metropolitan Museum of Art, 1999
- SOBIESZEK, R. A., *Ghost in the shell. Photography and the Human soul, 1850-2000. Essays on Camera Portraiture*, Los Angeles-Cambridge (Massachusetts), Los Angeles County Museum of Art-MIT Press, 1999
- SOBREGRAU, C. de, “Dandysmo y decadentismo: una nota aclaratoria”, en *Estetas y decadentes*, Madrid, J. Tablate Miquis Ediciones, 1985, p. 73
- SOCÍAS, J., *Modernisme a Catalunya. Pintura*, Barcelona, Nou Art Thor, 1987

- SOLANA, G., “El despertar del fauno. Gauguin y el retorno de lo pastoral”, en *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid-Philip Wilson Publishers, 2004, pp. 15-63
- SOLER, J., *J. M. Tamburini*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials-Fundació Caixa de Barcelona, 1989
- SOMIGLI, L., *Legitimizing the Artist: manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 2003
- SOREL, P., “La phrénologie et l’art”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 266-279
- SORLIN, P., *Persona. Du portrait en peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000
- SOUGEZ, M.-L. (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007
- SOUSSLOFF, C. M., *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham-Londres, Duke University Press, 2006
- SPAANSTRA-POLAK, B., *El Simbolismo*, Ámsterdam, J. M. Meulenhoff, 1967
- STEMBERT, R., “Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura (Fragmentos)”, en *Valle-Inclán y su tiempo, hoy*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1986, pp. 41-50
- STEVENS, M., “Symbolism- A French Monopoly?”, en WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997, pp. 47-63
- STEVENS, M.-HOOZEE, R. (dirs.), *De l’Impressionisme au Symbolisme. L’Avant-garde belge 1880-1900*, Londres, Royal Academy of Arts-Pandora, 1994
- STEVENSON, R. L., *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror*, Madrid, Valdemar, 2006 (1886)
- STEWEN, R., “An unfinished self-portrait set in a landscape”, en *Pekka Halonen*, Helsinki, Ateneum Art Museum, 2008, pp. 104-116
- STOICHITA, V. I., *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Siruela, 1999 (1997)
- STOICHITA, V I., “Sombras. Prólogo a una exposición”, en *La Sombra*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 14-15
- STRASSER, P., “Cesare Lombroso: l’homme délinquant ou la bête sauvage au naturel”, en CLAIR, J. (dir.), *L’âme au corps arts et sciences 1793-1993*, París, Édition de la Reunión des musées nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 352-359

- STROMBERG, R. N., *Historia intelectual europea desde 1789*, Madrid, Debate, 1990 (1988)
- STRONG, R., "The British Obsession: An Introduction to the British Portrait", en *The British Portrait 1660-1960*, Suffolk, Antique Collectors' Club, 1991, pp. 9-74
- STUBBS, J., "Between Medicine and Hermeticism. 'The' Unconscious in *fin-de-siècle* France", en McGUINNESS, P. (ed.), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European Perspectives*, Exeter, University of Exeter Press, 2000, pp. 144-172
- *Symbolisme in Nederland 1890-1935. In het diepst van mijn gedachten...*, Zwolle-Assen, Waanders Uitgevers-Drents Museum, 2004
- TEMPLE, A. G., *Modern Spanish Painting*, Londres, Arnold Fairbarns & Co., 1908
- *The British Portrait 1660-1960*, Suffolk, Antique Collectors' Club, 1991
- *The Forbes Collection of Victorian Pictures and Works of Art*, vol. III, Londres, Christie's, 2003
- *Théo Van Rysselberghe*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts-Fonds Mercator-Belgian Art Research Institute, 2006
- *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, Nueva York-New Haven-Londres, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2005 (2004)
- *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, Los Angeles-París, Skira-Paul Getty Museum-Musée d'Orsay, 2010
- THEWELEIT, K., "Disparaître dans une nuée de couleurs", en *Lovis Corinth (1858-1925). Entre Impressionisme et Expressionisme*, París, Édition de la Reunion des musées nationaux-Musée d'Orsay, 2008, pp. 290-306
- THOMSON, B., "El mito del artista: Van Gogh y Gauguin", en *Los orígenes del Arte Moderno 1850-1900*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 163-183
- THOMSON, H. B., "De l'autre côté du miroir: les autoportraits de Spilliaert", en THOMSON, H. B. (dir.), *Léon Spilliaert, vertiges et visions*, Gingins-París, Fondation Neumann-Somogy, 2002, pp. 43-50
- THOMSON, H. B. (dir.), *Léon Spilliaert, vertiges et visions*, Gingins-París, Fondation Neumann-Somogy, 2002
- THOMSON, R., *Art of the actual. Naturalism and style in early Third Republic France, 1880-1900*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2012

- TODTS, H., *James Ensor. "De noche cartografiaba mis sueños". Obras en las colecciones del Koninklijk voor Schone Kunsten de Amberes (KMSKA) y del Museum voor Schone Kunsten de Ostende (MSKO)*, Salamanca-Sevilla, Caja Duero-Caja San Fernando, 2004
- TOMÁS, F.-GARÍN, F., *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, TFEeditores, 2006
- *Traces du sacré*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2008
- TRAPIELLO, A., "Los pintores literarios (Una historia contada de otro modo)", en HUICI, F.-TRAPIELLO, A., *Plástica y texto en torno al 98*, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura, 1998, pp. 39-54
- TRENC, E., *Simbolisme a Catalunya*, Sabadell, Museu d'Art-Banc de Sabadell, 1983
- TRENC, E., "Xavier Gosé, un testimoni excepcional del París de la Belle Époque", en *Xavier Gosé (1876-1915). El París de la Belle Époque*, Lleida-Madrid, La Paeria (Ajuntament de Lleida)-Museu d'Art Jaume Morera-Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999, pp. 41-55
- TRENC, E., *Alexandre de Riquer*, Barcelona-Terrassa, Lunweg-Caixa de Terrassa, 2000
- TRENC, E., "La pintura del segle XIX", en BARRAL, X. (dir.), *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Pintura moderna i contemporània*, Barcelona, L'isard, 2001, pp. 165-241
- TRENC, E., "Teosofía y orientalismo en Cataluña a principios del siglo XX", en *Miralls d'Orient-Espejos de Oriente*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004, pp. 187-201
- TRIQUET, S., "Spanish Amateur Photographers and Pictorialism", en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Londres-Nueva York, Merrell, 2006, pp. 195-206
- TUDELILLA, C., "Imágenes sin tiempo", en LOMBA, C.-TUDELILLA, C. (dirs.), *Viladrich. Primitivo y perdurable—Primitiu i perdurable*, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2007, pp. 69-127 (a)
- TUDELILLA, C., "Biografía", en LOMBA, C.-TUDELILLA, C. (dirs.), *Viladrich. Primitivo y perdurable—Primitiu i perdurable*, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2007, pp. 305-337 (b)
- TUSELL, J., "El tiempo histórico del modernismo", en *El Modernismo catalán, un entusiasmo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000, pp. 19-34

- ULMER, R., “Allemagne”, en *Masques. De Carpeaux à Picasso*, París, Musée d’Orsay-Hazan, 2008, pp. 148-159
- UNAMUNO, M. de, *El otro. El hermano Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (1932)
- *Un autoritratto di Miroslav Kraljević modernista croato*, Venecia, Ca’Pesaro. Galleria Internazionale d’Arte Moderna-Fondazione Musei Civici Venezia, 2014
- *Un país ideal. El paisatge simbolista a França*, Girona, Fundació Caixa Girona, 2006
- URBAN, O. M., *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo*, Praga, Arbor vitae, 2002
- URBAN, O. M. (dir.), *Decadence. In morbid colours: Art and the idea of Decadence in the Bohemian lands 1880-1914*, Praga, Arbor vitae, 2009

- VALLÈS, E., *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008
- VALLÈS, E., “Modernisme i Antimodernisme”, en *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2010, pp. 47-77 (a)
- VALLÈS, E., “El prestigi de la malaltia”, en *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2010, pp. 240-247 (b)
- VALLÈS, E., “Autorretrato y autorrepresentación”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 31-33 (a)
- VALLÈS, E., “Barcelona, fábrica de autorretratos”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 34-42 (b)
- VALLÈS, E., “Forjando la imagen del creador”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 44-59 (c)
- VALLÈS, E., “París 1901: ‘Los muros más fuertes se abren a mi paso’”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 60-69 (d)
- VALLÈS, E., “La imagería de la presencia y de la ausencia”, en *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 120-130 (e)
- VALLÈS, E., “Casagemas. Semblanza y entorno artístico”, en VALLÈS, E. (dir.), *Carles Casagemas. El artista bajo el mito*, Barcelona, MNAC, 2014, pp. 53-73
- VALLÈS, E. (dir.), *Carles Casagemas. El artista bajo el mito*, Barcelona, MNAC, 2014

- VARNEDOE, K., “Picasso’s Self-Portraits”, en RUBIN, W. (ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1996, pp. 111-179
- VAUXCELLES, L., “Beltran et la Peinture Espagnole contemporaine”, en *Oeuvres de Federico Beltrán-Masses*, París, Vizzavona, 1921, s.p.
- VÁZQUEZ, A., “La sensualidad desvelada”, en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 9-15
- VERA, J. M.-CUEVAS, M. de las, “Introducción al retrato”, en *Retratos del Museo de Cádiz*, Cádiz, Junta de Andalucía-Caja San Fernando-Museo de Cádiz, 2004, pp. 13-34
- VIDAL, J., *Josep Dalmau. L’aventura de l’art modern*, Manresa, Fundació Caixa de Manresa-Angle Editorial, 1993
- VIDAL i SORDÉ, J., *Antoni Samarra i Tugues, l’home i l’artista 1886-1914*, [Ponts], Portaveu, 1982
- VIDAL i SORDÉ, J., “Apunts per a una biografia”, en *Antoni Samarra i Tugues: 1886-1914*, Lleida-Ponts, Museu d’Art Jaume Morera-Ajuntament de Ponts, 2004, pp. 64-67
- *Viena 1900*, Madrid, MNCARS, 1993
- *Viladrich in the collection of The Hispanic Society of America*, Nueva York, The Trustees of The Hispanic Society, 1930
- VILLACORTA, F., *Culturas y mentalidades en el siglo XIX*, Madrid, Síntesis, 1993
- VILLENA, L. A. de, *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandismo*, Madrid, Valdemar, 2003
- VILLIERS-WARDELL, J., *Spain of the Spanish*, Nueva York, Scribner’s Sons, 1909
- *Visage: Painting and the Human face in 20th-Century Art*, Tokio, Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan, 2000
- VIVES-FERRÁNDIZ, L., “Cronoimágenes: Poética visual de la vida en movimiento”, en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, EDINUM (Ediciones de la Universidad de Murcia), 2009 (2008) (formato digital), s.p.
- WALDMANN, S., *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Editorial, 2007 (1995)

- WARNER, M., *Portrait Painting*, Oxford, Phaidon, 1979
- WARNER, M., “Retratos sobre el retrato”, en ALARCÓ, P.-WARNER, M. (eds.), *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 11-23
- WEISBERG, G. P., *Beyond Impressionism. The naturalist impulse in European Art 1860-1905*, Londres-Nueva York, Thames & Hudson, 1992
- WERKNER, P., “Gerstl, Kokoschka, Schiele y el arte del Expresionismo vienés”, en *Viena 1900*, Madrid, MNCARS, 1993, pp. 95-108
- WEST, S., *Fin de Siècle*, Londres, Bloomsbury, 1993
- WEST, S., *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004
- WHETSTONE, L., *Behind the Mask*, Newcastle-Durham, The Hatton Gallery-The Bowes Museum, 2002
- *Whistler, Women & Fashion*, Nueva York-New Haven-Londres, The Frick Collection-Yale University Press, 2003
- WIEBER, S., “A Beautiful Corpse: Vienna’s Fascination with Death”, en *Facing the modern. The portrait in Vienna 1900*, Londres, The National Gallery, 2013, pp. 173-197
- WILDE, O., *El retrato del señor W. H.*, Barcelona, Alba, 2003 (1889)
- WILDE, O., *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, Planeta, 2004 (1891)
- WILSON, M., “Rebels and Martyrs”, en *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Londres, The National Gallery, 2006, pp. 6-29
- WILTON, A., *The Swagger Portrait. Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John 1630-1930*, Londres, Tate Gallery, 1992
- WILTON, A., “Symbolism in Britain”, en WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997, pp. 11-33
- WILTON, A.-UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery, 1997
- *Witold Wojtkiewicz. Une fable polonaise*, Grenoble, Actes Sud-Musée du Grenoble, 2004
- WITTLICH, P., “Closed eyes, Symbolism and the new shapes of suffering”, en CLAIR, J. (dir.) *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp. 235-241

- WITTLICH, P., “Towards a new synthesis”, en *Prague 1900. Poetry and ecstasy*, Ámsterdam, Van Gogh Museum, 1999, pp. 59-99
- WOOD, C., *Burne-Jones. The life and works of Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)*, Londres, Phoenix Illustrated, 1999 (1998) (a)
- WOOD, C., *Victorian Painting*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1999 (b)
- WOODALL, J., ““Every painter paints himself”: Self-Portraiture and Creativity”, en BOND, A.-WOODALL, J., *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, Londres, National Portrait Gallery, 2005, pp. 17-29
- WOODALL, J. (ed.), *Portraiture. Facing the subject*, Manchester-Nueva York, Manchester University Press, 1997
- WYSS, B., “L’autoportrait comme récit historique. Le Rembrandt moderne”, en *Lovis Corinth (1858-1925). Entre Impressionisme et Expressionisme*, París, Édition de la Réunion des musées nationaux-Musée d'Orsay, 2008, pp. 308-318
- *Xavier Gosé (1876-1915). El París de la Belle Époque*, Lleida-Madrid, La Paeria (Ajuntament de Lleida)-Museu d'Art Jaume Morera-Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999
- *X. Corredoyra. 1887-1939. Óleos e debuxos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Casa da Parra, 1998
- *Xesús Corredoyra*, A Coruña-Lugo, Fundación Caixa Galicia, 1993
- *Yo Picasso. Autorretratos*, Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona, 2013
- *Zawsze Młoda! Polska sztuka około 1900. Forever Young! Poland and its Art around 1900*, Cracovia, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2013
- ZELICH, C., “La fotografia pictorialista a Espanya, 1900-1936”, en *La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1998, pp. 13-25
- ZIDIĆ, I., *Vlaho Bukovac. Kosmopoliet uit Kroatië/A Cosmopolitan Croatian*, La Haya-Zwolle, Gemeentemuseum Den Haag-Waanders, 2009
- ZIOLKOWSKI, T., *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Madrid, Taurus, 1980 (1977)
- *Zorn Masterpieces*, Malmö, Bokförlaget Arena, 2010

- ZUFFI, S. (dir.), *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid-Milán, Electa, 2000
- ZUGAZA, M., “La escuela vasco-castellana”, en *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Gijón, Centro Cultural Cajastur, 1998, pp. 59-74

HEMEROGRAFÍA

- ADAMS, C., “‘Artists’ Models in New York”, en *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol. XXV, nº 4, febrero 1883, pp. 569-577
- *Álbum Salón*, año II, nº 20, Barcelona, 16 junio 1898, p. 4
- ALONSO, M^a V., “La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: *El Artista y Semanario Pintoresco Español*”, en *Boletín de Arte*, nº 35, Málaga, 2014, pp. 101-116
- ÁLVAREZ, J., “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. I, nº 1, 1988, pp. 81-120
- APPIGNANESI, L., “Up close & personal”, en *RA Royal Academy of Arts Magazine*, nº 88, otoño 2005, pp. 39-44
- ARNALDO, J., “Edvard Munch. Las caras del genio”, en *Descubrir el arte*, nº 79, septiembre 2005, pp. 16-21
- *Auba*, marzo-abril 1902
- BAS, J., “Anecdolari. En Mani i ‘Els Negres’”, en *La Veu de Catalunya*, suplemento: “Pàgina Artística”, Barcelona, 9 julio 1927, [p. 3]
- BRULL, J., “Arnold Böcklin”, en *Juventut*, año II, nº 53, Barcelona, 14 febrero 1901, p. 129
- BURNSTOCK, A.-SERRES, K., “Seurat’s hidden self-portrait”, en *The Burlington Magazine*, vol. CLVI, nº 1333, abril 2014, pp. 240-242
- CAPARRÓS, L., “Apuntes para un catálogo de pintura simbolista en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1901-1908)”, en *Goya*, nº 253-254, julio-octubre 1996, pp. 40-49

- CAPARRÓS, L., “Apuntes para un catálogo de pintura simbolista en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1910-1936)”, en *Goya*, nº 271-272, julio-octubre 1999, pp. 247-257
- CAPDEVILA, C., “L’obra del pintor Clapés al Museu. Donatiu del senyor Pere Milà i Camps”, en *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, vol. III, nº 22, Barcelona, marzo 1933, pp. 80-85
- “Carles Mani”, en *El Poble Català*, año VIII, nº 2233, Barcelona, 19 abril 1911, p. 1
- CARTER, D., “A Symbolist portrait by Edmon Aman-Jean”, en *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. LXII, nº 1, enero 1975, pp. 3-10
- CASAGEMAS, C., “Somni”, en *Joventut*, nº 24, Barcelona, 26 julio 1900, p. 374
- CASALS, J., “Egon Schiele o el mirall trencat de Narcís”, en *D’Art*, nº 16, marzo 1990, pp. 101-117
- CASAMARTIN, J., “Vindicació d’un artista marginat [Francesc Gimeno]”, en *El País*, suplemento: “Quadern”, Barcelona, 2 marzo 2006, p. 3
- CASELLAS, R., “Tercera Exposición General de Bellas Artes. IV. Representaciones de la vida contemporánea”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 4 junio 1896, pp. 4-5
- CASELLAS, R., “XV Exposición Extraordinaria del Salón Parés”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 21 enero 1898, p. 4
- CASTRO-ARINES, J. de, “Los autorretratos españoles”, en *Arte y Letras*, año I, nº 4, Madrid, 15 mayo 1943, pp. 14-15
- CID, C., “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, en *Liño. Revista del Departamento de arte-Universidad de Oviedo*, año V, nº 5, 1985, pp. 177-203
- *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, vol. I, 2º cuaderno: “El retrato”, Barcelona, 1947
- COLLESS, E., “Heat [Pierre Bonnard]”, en *Art and Australia*, vol. XXXVI, nº 3, 1999, pp. 360-363
- CUERVO, Á., “Crítica estética”, en *Luz*, 2ª etapa, nº 10, Barcelona, 3ª semana diciembre 1898, pp. 113-114
- DENNEY, C., “The role of subject and symbol in American pictorialism”, en *History of Photography*, vol. XIII, nº 2, abril-junio 1989, pp. 109-128
- DORRA, H., “Le portrait de Péladan par Séon au Musée des Beaux-Arts”, en *Bulletin des musées et monuments Lyonnais*, nº 6, 1977 (1977-1987), pp. 55-67

- *Exitbook*, nº 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2º semestre 2009
- *Exitbook*, nº 30: “Pictorialismo/Pictorialism”, mayo-julio 2008
- “Exposición de Auto Retratos”, en *La Ilustración Artística*, año XXVII, Barcelona, 13 enero 1908, p. 54

- *Feuilles. Le portrait*, nº 11, invierno 1985
- FONTBONA, F., “La peça del mes: ‘Retrat de Carles Mani’, de Santiago Rusiñol”, en *Col·lecció La peça del mes*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2005, s.p.
- FUENTES, S., “‘Seràs home sobrehome’. El perfil nietzscheà dels modernistes catalans”, en *Haidé*, nº 2, 2013, pp. 135-151

- GARRABOU, J., “Carles Mani, un gran escultor oblidat”, en *Serra d’Or*, nº 412, abril 1994, p. 28 [268]
- GIRIBET, B., “Adolf Mas i Pelai Mas, fotògrafs d’art a Vilanova i la Geltrú”, en *Bulletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, nº5, octubre 2012, pp. 97-111
- GONZÁLEZ, A. M., “El rostro del artista”, en *Descubrir el arte*, nº 69, noviembre 2004, pp. 26-30
- GRAPHOS, “La fotografía artística”, en *Hojas selectas*, año II, Madrid-Barcelona, 1903, pp. 49-54
- GUINARD, P., “Los retratos impresionistas”, en *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, vol. I, 2º cuaderno: “El retrato”, Barcelona, 1947, pp. 35-38

- HARDRNEIER, D., “Clara von Rappard-Freilichtmalerin 1857-1912”, en *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte=Revue suisse d’art et d’archéologie=Rivista svizzera d’arte e d’archeologia=Journal of Swiss archeology and art history*, año LVII, 2000, pp. 182-184
- HIRSH, S. L., “Arnold Böcklin: Death talks to the painter”, en *Arts Magazine*, vol. LV, nº 6, febrero 1981, pp. 84-89
- HOPKINSON, M., “Jan Toorop portraits”, en *Print Quarterly*, vol. XXI, parte III, septiembre 2004, pp. 306-309

- JOHNSON, R., “Whistler’s Musical Modes: Symbolist Symphonies”, en *Arts Magazine*, vol. LV, nº 8, abril 1981, pp. 164-168

- “La Exposición de Arte. Impresiones. V. Escultura”, en *El Noticiero Universal*, año XX, nº 6754, 8 mayo 1907, p. 1
- LAFUENTE, E., “El retrato como género pictórico”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Vol. LV, Madrid, 1^{er} semestre 1951, pp. 5-40
- LETHÈVE, J., “Les Salons de la Rose+Croix”, en *Gazette des Beaux-Arts*, diciembre 1960, pp. 363-374
- LÉVÊCQUE, J.-J., “L’auto-portrait est-il un genre perime?”, en *Galerie Jardin des Arts*, nº 162, octubre 1976, pp. 42-45

- MAEYER, C. de, “Fernand Khnopff et ses modèles”, *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bulletin*, Año III, Nº 1-2, 1964, pp. 43-56
- MARFANY, J.-L., “A propòsit d’un llibre de Francesc Fontbona. El Modernisme i les arts plàstiques”, en *Serra d’Or*, diciembre 1976, pp. 71-74
- MARFANY, J.-L., “La cultura de la burgesia barcelonina en la fi de segle”, en *Serra d’Or*, diciembre 1978, pp. 54-63
- McKAY, I., ‘Portrait of the artist as a chair’, en *The Artist*, vol. CIV, nº 9, septiembre 1989, pp. 22-24
- MENA, M., “Grupo de familia en un interior”, en *Descubrir el arte*, nº 69, noviembre 2004, pp. 32-40
- MILLAN, A., “Introducción a la estética del autorretrato”, en *Bellas Artes*, año IV, nº 19, enero 1973, pp. 3-5
- MUJERIEGO, M., “Pintor de almas en la moderna Babilonia. Tardosimbolismo y déco en la pintura de Federico Beltrán”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, serie VII, vol. XIII, 2000, pp. 509-540

- OLIVARES, R., “Todo sobre mí mismo”, en *Exitbook*, nº 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2^o semestre 2009, pp. 4-5
- OPISSO, A., “Alejo Clapés”, en *Hispania*, vol. IV, nº 82, 15 julio 1902, pp. 280-297
- OPISSO, R., “El escultor Carlos Mani en ‘La Sagrada Familia’”, en *Diario de Barcelona*, siglo III, año CLX, nº 206, Barcelona, 30 agosto 1951, p. 20.
- ORTIZ-DE-URBINA, P., “La huella de Richard Wagner en la pintura española”, en *Cuadernos del Minotauro*, nº 2, 2005, pp. 49-65

- PANYELLA, V, “Les dones sense nom i l'enigma de Miss Mc Flower”, en *L'Eco de Sitges*, nº 6237, Sitges, 7 marzo 2014, p. 22
- PÉLADAN, J., “Le Salon de la Rose+Croix”, en *Le Figaro*, serie III, año XXXVII, nº 245, 2 septiembre 1891, p. 1
- *Pèl i Ploma*, nº 69, Barcelona, 1 febrero 1901
- POHLMANN, U., “¿Un arte nuevo? ¡Una naturaleza distinta!”, en *Exitbook*, nº 30: “Pictorialismo/ Pictorialism”, mayo-julio 2008, pp. 24-29
- POZUELO, J. M^a, “La autobiografía, escritura del yo”, en *Exitbook*, nº 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2º semestre 2009, pp. 53-58
- PRIDEAUX, S., “Beneath the skin”, en *RA Royal Academy of Arts Magazine*, nº 88, otoño 2005, p. 46

- QUINEY, A., “*La germana de les roses*, un retrat de Maria Rusiñol pintat per Néstor”, en *L'Amic de les Arts*, segunda etapa, nº 2, 2010, pp. 30-31

- RENART, V., “Notas de Arte. El escultor Carlos Mani”, en *Cataluña*, nº 186, Barcelona, 29 abril 1911, pp. 268-269
- *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, vol. XLIV: “Autour de 1900. Idées et motifs symbolistes roumains et européens”, 2007
- RIEDE, D. G., “Apocalyptic portraits”, en *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. IV, nueva serie, otoño 1995, pp. 65-76
- ROMO, M., “Creación artística. El mito del genio”, en *Exitbook*, nº 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2º semestre 2009, pp. 42-48
- ROSICH, A., “Enyorança de l'amic. El meu Josep-Jordi Guardiola i Bonet. In memoriam”, en *Tramontane*, Año XXXVI, nº 342, febrero 1952, pp. 55-60
- ROVIRALTA, J. M^a, “Arte Nuevo. La regeneración estética en España”, en *Luz*, 2ª etapa, nº 6, Barcelona, 3ª semana noviembre 1898, pp. 62-63
- RUBIRA, S., “Otra vez el temblor del sujeto: la muerte del autor por él mismo”, en *Exitbook*, nº 11: “El mito del artista. Biografía/Autobiografía”, 2º semestre 2009, pp. 78-82
- RUSIÑOL, S., “La pasta hidráulica”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 28 febrero 1895, pp. 4-5

- SALA, T.-M., "La música pintada per Santiago Rusiñol", en *L'amic de les arts*, año I, 2ª época, nº I, Sitges, junio 2009, pp. 15-19
- SALDANHA, N., "Luminismo e 'Tenebrismo'. Malhoa e o retrato", en *Revista de História da Arte*, 2008, nº 5: "O Retrato", pp. 169-187
- SÁNCHEZ, D., "El coleccionismo de fotografía en España y la colección Castellano", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, vol. II, nº 74, 2008, pp. 249-272
- SAPERAS, M., "Josep Guardiola", en *Tramontane*, año XXXVI, nº 342, febrero 1952, pp. 47-49
- SCHINDLER, M., "Neue Hochschulforschung zur Schweizwer Kunst", en *Universitäten/Hochschulen=Universités/Polytechnicum=Università/Politecnici*, año LXVII, 1996, pp. 440-441
- SEGÚ, J., "Sorprende Viladrich", en *La Vanguardia*, suplemento: "Culturas", Barcelona, 26 septiembre 2007, p. 18
- SEGURANYES, M., "La peça del mes. Autoretat de Francesc Gimeno (1858-1927)", en *Museu d'Art de Girona. Butlletí informatiu*, nº 59, otoño 2005, pp. 5-6
- SIERRA, R., "La peça del mes: 'Ramon Canudas malalt', de Santiago Rusiñol", en *Col·lecció La peça del mes*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2007, s.p.
- SITJÀ, F., "Néstor", en *Empori*, año II, nº 13, julio 1908, pp. 17-24
- SOLER, A., "Eusebi Arnau. I", en *La Veu de Catalunya*, año XLIII, nº 11670, Barcelona, 9 noviembre 1933, p. 7
- SOTERIOU, M., "Content and the stream of consciousness", en *Philosophical Perspectives*, vol. XXI: "Philosophy of Mind", 2007, pp. 543-568
- SOUSSLOFF, C. M., "En el umbral de la historiografía. Biografía, artistas, género", en *Exitbook*, nº 11: "El mito del artista. Biografía/Autobiografía", 2º semestre 2009, pp. 10-32
- TAMS, M. C., "'Dense Depths of the Soul': A Phenomenological approach to emotion and mood in the work of Helene Schjerfbeck", en *Parrhesia*, nº 13, diciembre 2011, pp. 157-176
- *Tramontane*, año XXXVI, nº 342, febrero 1952 (número dedicado "a la memoria de Josep Guardiola")

- TRICOT, X, “Métaphores et métamorphoses de James Ensor”, en *Artstudio*, nº 18, otoño 1990, pp. 46-59
- TRIPET, C., “Auto-retratos”, en *La Publicidad*, Barcelona, 19 enero 1908, pp. 2-3
- VIDA, M., “La société *Tinerimea Artistică* de Bucarest et le symbolisme tardif entre 1902-1910”, en *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art. Série Beaux-Arts*, vol. XLIV: “Autour de 1900. Idées et motifs symbolistes roumains et européens”, 2007, pp. 55-66
- VILADRICH, M., “De arte. El retrato”, en *La Ribera del Cinca*, año II, nº 74, Fraga, 20 septiembre 1930, p. 2
- WELSH, R., “Mondrian y la teosofía”, en *Arte y Parte*, nº 50, abril-mayo 2004, pp. 26-49

TESIS Y TESINAS

- ALSINA, E., *La Societat Artística i Literària de Catalunya (1897-1935). Exposicions, crítica i col·leccionisme d’art*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015 (tesis doctoral)
- ARMIÑAN, C., *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873): el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015 (tesis doctoral)
- BEJARANO, J. C., *Iconos del yo. El autorretrato en Cataluña bajo el signo del Simbolismo (1888-1918)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2004 (tesina)
- BEJARANO, J. C., *La influencia simbolista en el retrato femenino de la Cataluña finisecular (1888-1918)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2004 (tesina)
- CASTELLANOS, A., *El autorretrato en la pintura*, Madrid, Universidad Complutense, 1984 (tesina)
- ESCOHOTADO, S., *Autorretrato, arte y mujer*, Madrid, Universidad Complutense, 2002 (tesis doctoral)

- GRAS, I., *El Decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010 (tesis doctoral)
- GUTIÉRREZ, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987 (tesis doctoral)
- LAHELMA, M., *Ideal and disintegration. Dynamics of the self and art at the fin-de-siècle*, Helsinki, University of Helsinki, 2014 (tesis doctoral)
- LUPERCIO, C. A., *Aleix Clapés (1846-1920) y Manuel Sayrach (1886-1937) en los márgenes del Modernismo*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2013 (tesis doctoral)
- NIVOLÁS, V., *Revisión y Crítica de la Pintura Simbolista Francesa*, Madrid, Universidad Complutense, 1984 (tesina)
- OLIVARES, J. M^a, *El retrato-dinámica entre Naturalismo y Geometrismo*, Madrid, Universidad Complutense, 1983 (tesina inédita)
- ORTEGA, P., *La mujer crucificada en el fin de siglo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015 (tesis doctoral)
- PACHECO, M^a E. V., *A trajetória do auto-retrato pintado na história da arte em Portugal: da emergência à afirmação do género, na contemporaneidade, 1470-1975*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2015 (tesis doctoral)
- PUJOL, E., *El retrato*, Madrid, Universidad Complutense, 1983 (tesina)
- ZIELIŃSKA, J. S., *Los elementos fabulosos y fantásticos en la pintura polaca entre los siglos diecinueve y veinte*, Madrid, Universidad Complutense, 1981 (tesina)

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Generales (aparte de las páginas web de los diferentes museos):

Academia.edu: <http://www.academia.edu/>

Arca: <http://www.bnc.cat/digital/arca/>

ArtMagick: <http://www.artmagick.com/>

BDHAH: Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic:

<http://www.bib.uab.cat/human/bdhah/>

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica:

<http://prensahistorica.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>

Diccionario de la RAE: <http://www.rae.es/>

Gallica: <http://gallica.bnf.fr/>

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España:

<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

Internet Archive: <http://www.archive.org/>

La Vanguardia Hemeroteca:

<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>

Science & Society Picture Library: <http://www.scienceandsociety.co.uk/>

The Athenaeum: <http://www.the-athenaeum.org/>

Wordreference: <http://www.wordreference.com/es/>

Worldcat: <https://www.worldcat.org/>

· Artículos concretos:

- “After that I visited Lee, first at intervals of several days, then, by degrees, more frequently, until finally I became a daily user of opium”, en *Brandywine River Museum's N. C. Wyeth Catalogue Raisonné*: http://brandywine.doetech.net/Detlobjps.cfm?ObjectID=1531949&rec_num=177&From=obj_key.cfm. Consultado el 17 octubre 2013
- “Anna Bilińska (1857-1893) by Emmeline Deane”, en *Your paintings BBC*: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/anna-belinkska-18571893-39969>. Consultado el 24 marzo 2014
- BIETOLETTI, S., “Storia di una cena fra Macchiaoli”, en *P&B Galleria Pasti Bencini*: <http://nuke.pastibencini.com/Archivio/StoriadiunacenafraMacchiaioli/tabid/62/Default.aspx>. Consultado el 31 enero 2008
- *Daniel Sabater Salabert*: <https://elpintordanielsabatersalabert.wordpress.com/>. Consultado el 12 diciembre 2014
- *El mal se desvanece. Egusquiza y el Parsifal de Wagner en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014: <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-mal-se-desvanece-egusquiza-y-el-parsifal-de-wagner-en-el-museo-del-prado>. Consultado el 12 marzo 2014
- GASCÓN, M^a I., “Pepita Texidor, una pintora de flores en la Barcelona Modernista”, en *II Congrés Internacional coupDefouet*, Barcelona, 2015: http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Gascon_Uceda_M_Isabel_Paper.pdf. Consultado el 2 julio 2015
- GÓMEZ, T., “Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: ‘santa, bruja o infeliz ser abandonado’ ”: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>. Consultado el 25 noviembre 2005

- JIMÉNEZ, L., “El wagnerisme artístic europeu”, en *Richard Wagner i Adrià Gual. Els plafons perduts de l’Associació Wagneriana*, Barcelona, Museu d’Història de Catalunya, 2013: http://www.es.mhcat.cat/exposicions/exposicions_realitzades/2013/richard_wagner_i_adria_gual_els_plafons_perduts_de_l_associacio_wagneriana. Consultado el 12 marzo 2014
- JUMEAU-LAFOND, J.-D., “Lucien Lévy-Dhurmer. Portrait de Georges Rodenbach. Portrait ou paysage?”: <http://mucri.univ-paris1.fr/Levy-dhurmer.html>. Consultado el 8 enero 2004 (a)
- JUMEAU-LAFOND, J.-D., “Fernand Khnopff. Portrait de Marie Monnom. Le cercle d’or”: <http://mucri.univ-paris1.fr/knopff.html>. Consultado el 8 enero 2004 (b)
- JUMEAU-LAFOND, J.-D., “Paysage et/ou portrait symboliste: une question de sens?”, en *La Tribune de l’Art*, París, 2012: <http://www.latribunedelart.com/paysage-et-ou-portrait-symboliste-une-question-de-sens>. Consultado el 19 marzo 2012
- “Kunstwerk des monats 09-2008: Clara Siewert: Selbstbildnis als Medusa / Maria Stuart. um 1890”, en *Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg*: http://www.kunstforum.net/sammlungen_kunstwerk200809.php. Consultado el 18 mayo 2012
- LAPLANA, J. de C., “Notulae. Notes d’arxiu 5. Un autoretrat nou de Josep Llimona”, en *La rebotiga del MDM*, 15 septiembre 2011: http://larebotigamdm.blogspot.com.es/2011_09_01_archive.html. Consultado el 22 febrero 2015
- LAWO, H.-W., “Uneinsamkeiten / Unsolitudes. Fivefold-portraits–Photomultigraphs–Multiple-photos”: <http://uneinsamkeiten.blogspot.com.es/>. Consultado el 11 noviembre 2013
- “Le premier (auto)portrait photographique”, en *La boîte verte*: <http://www.laboiteverte.fr/le-premier-autoportrait-photographique/>. Consultado el 13 octubre 2011
- LINGENAUER, E., “Boris Anisfeld. A wanderer between Russia’s Silver Age and America’s Golden Twenties”, en SUGROBOVA-ROTH, O.-LINGENAUER, E.,

Boris Anisfeld catalogue raisonné: <http://anisfeld.org/symbol.html>. Consultado el 09 octubre 2009

- MAHIEU, C., “Le portrait de Marguerite Landuyt par Fernand Khnopff (1896). Une analyse de l’art du portrait chez le grand artiste symboliste”, en *Memoires. La Lettre mensuelle*: <http://www.art-memoires.com/lmter/14042/41cmknopff.htm>. Consultado el 9 febrero 2005
- “Mostra di acquisizioni e doni alla Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti”, en *Tourism in Tuscany*: <http://www.tourismintuscany.it/mostra-di-acquisizioni-e-doni-alla-galleria-darte-moderna-di-palazzo-pitti/>. Consultado el 31 enero 2008
- PAZ, N. de la, “La Iconoteca Nacional, un Museo que no pudo consolidarse”: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/gma/iconoteca.html>. 13. Consultado el 27 julio 2013
- PESTALOZZI, B. C., “Looking at the Dying Patient: The Ferdinand Hodler Paintings of Valentine Godé-Darel”, en *Journal of Clinical Oncology*, vol. XX, nº 7, 1 abril 2002, p. 1950. También disponible en: <http://jco.ascopubs.org/content/20/7/1948.full>. Consultado el 30 julio 2008
- “[Portrait of F. Holland Day with Male Nude]”, en *The Metropolitan Museum of Art*: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/283251>. Consultado el 03 julio 2012
- SADIA, J. M^a, “El espejo de la vanidad”, en *La Opinión. El Correo de Zamora*, Zamora, 25 julio 2012: <http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2012/07/25/espejo-vanidad/615828.html>. Consultado el 23 abril 2013
- “The wizard”, en *Pre-Raphaelite Online Resource. Birmingham Museums & Art Gallery*: <http://www.preraphaelites.org/the-collection/1912p17/the-wizard/>. Consultado el 23 diciembre 2014
- TUARTIAINEN, M., “Adolf Paul: Farmer, Musician, Author and Dramatist in Between Identities”, en LAHELMA, m. (ed.), *Between Light and Darkness: New Perspectives in Symbolism Research*, Helsinki, The Birch and the Star, 2014. También

disponible en: <https://birchandstar.files.wordpress.com/2014/06/turtiainen.pdf>.
Consultado el 01 marzo 2015

- UNLAND, A., *Una amistat generosa i noble. Cartes de Joan Baptista Coromina a Rafael Masó (1908-1919)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. También disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/asuncion_silva/obra/una-amistat-generosa-i-noble-cartes-de-joan-baptista-coromina-a-rafael-maso-19081919--0/. Consultado el 11 febrero 2011
- VELÁZQUEZ, A., “Pláticame una obra. Manuel Ocaranza. Naturaleza muerta, s. XIX”: <https://www.youtube.com/watch?v=Lu7doKq0H-A>. Consultado el 28 diciembre 2012

CONFERENCIAS, COMUNICACIONES, PONENCIAS...

(pendientes de publicar)

- ALBA, T., “Bifurcaciones de caminos en la introspección pictórica”, en *Coloquio “Allò sinistre en l’ experiència vital i estètica”*, Barcelona, CCCB, 18 marzo 2006
- BEJARANO, J. C., “(Auto) Retrat emmascarat de Santiago Rusiñol: *Figura femenina* (1894) i el pintor emmirallat”, en *Col·loqui Internacional “Santiago Rusiñol, del Modernisme al Noucentisme*, Barcelona y Sitges, Institut d’Estudis Catalans, 12 abril 2007
- BEJARANO, J. C., “Altars of the Self: the influence of religion on the self-portrait and the image of artist at the age of Symbolism”, en *International Symposium on Fin-de-siècle Symbolism “Between Light and Darkness”*, Helsinki, Ateneum, 9 diciembre 2010
- BEJARANO, J. C., “Pols de papallona. La influència de Whistler en el retrat modernista català”, en *Congress “ModernArt.Cat”*, Londres, Queen Mary University of London-The Centre for Catalan Studies (Institut Ramon Llull), 24 junio 2011

- BEJARANO, J. C., “Jugando al escondite: la consideración del retrato en el Simbolismo a través de los Salones Rosa+Cruz”, en *VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, 25 abril 2014
- BEJARANO, J. C., “Les ruïnes de la memòria. El pas del temps i els autoretrats de pintors a l'època simbolista”, en *IX Col·loqui Internacional Verdaguer “1714. Del conflicte a la història i el mite, la literatura i l'art”*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 6 novembre 2014
- BEJARANO, J. C., “Autorretrato fundido en negro. Actitudes ante la muerte a través del autorretrato y la imagen del artista en el Simbolismo”, en *Simposio Reflexiones sobre el Gusto III “Eros y Thanatos”*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 17 abril 2015
- FAXNELD, P., “Imitatio satanae: The Devil as a role in Symbolist art, literature and art criticism”, en *International Symposium on Fin-de-siècle Symbolism “Between Light and Darkness”*, Helsinki, Ateneum, 9 diciembre 2010
- GIL, R., “La representación del dolor y la muerte en la pintura española del siglo XIX”, en *Simposio Reflexiones sobre el Gusto III “Eros y Thanatos”*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 16 abril 2015
- KOKKINEN, N., “The Hermetic Initiation to Divinity and the Sublimation of the Modern Artist”, en *International Symposium on Fin-de-siècle Symbolism “Between Light and Darkness”*, Helsinki, Ateneum, 9 diciembre 2010
- PÉREZ, R., “Entre Eros y Thanatos: Reflexiones simbólicas en la obra de Daniel Sabater”, en *Simposio Reflexiones sobre el Gusto III “Eros y Thanatos”*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 17 abril 2015

CENTROS CONSULTADOS

BARCELONA

- Arxiu de l'antic Museu d'Art Modern de Barcelona (avui MNAC)
- Arxiu Fotogràfic de Barcelona
- Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
- Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies
- Biblioteca de la Universitat de Barcelona
- Biblioteca General d'Història de l'Art (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC)
- Biblioteca "Joaquim Mir" del Reial Cercle Artístic
- Biblioteca Pública Arús
- Biblioteques Públiques de la Diputació de Barcelona
- Centre de documentació del GRACMON ("Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani") de la Universitat de Barcelona
- Institut Amatller d'Art Hispànic
- Mediateca del Caixafòrum

FRAGA

- Biblioteca Municipal de Fraga

LLEIDA

- Museu d'Art Jaume Morera

MADRID

- Archivo de la Fundación Casa de Alba (Palacio de Liria)
- Biblioteca de la Universidad Autónoma
- Biblioteca de la Universidad Complutense
- Biblioteca Nacional de España
- Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS

LONDRES

- National Art Library (Victoria & Albert Museum)

SITGES

- Biblioteca Popular "Santiago Rusiñol"

FOTOGRAFÍAS

Por cuestiones de derechos de reproducción, esta versión online de la tesis en papel sólo presenta un número reducido de ilustraciones. Agradecemos la amabilidad de los siguientes museos en tener el permiso para reproducir las imágenes que aparecen en esta tesis, con una finalidad puramente académica y no lucrativa:

- MNAC, Barcelona (Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat)
- Consorci del Patrimoni de Sitges
- Museu d'Art Jaume Morera, Lleida (Legado Dolors Moro)
- Museu Comarcal de Manresa
- Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria