

ENTRE LA ATRACCIÓN Y EL RECHAZO: EL GÉNERO DEL RETRATO VISTO POR LOS ARTISTAS SIMBOLISTAS

JUAN CARLOS BEJARANO VEIGA*

El objetivo de la presente comunicación es realizar una reflexión sobre la problemática recepción que el retrato (y el autorretrato) tuvo por parte de los pintores simbolistas, una relación problemática pero a la vez significativa, que permitió, en cierta medida, una reformulación del género afín al espíritu del Fin-de-Siglo. Por esta razón fundamentalmente abordaremos tres cuestiones que se irán interrelacionando continuamente: la dificultad de definir los límites del término, el interés suscitado entre los simbolistas, y el enfoque que intentaron darle estos pintores.

RETRATO DEL SEÑOR QUIÉN: APROXIMACIÓN PARA UNA DEFINICIÓN Y ACOTACIÓN DE UN GÉNERO AMBIGUO

Si tuviéramos que escoger una palabra que definiera algo tan aparentemente fácil (pero infinitamente complejo en el fondo) como qué es un retrato¹, posiblemente, la respuesta acabaría preguntándose: *Quién* es. Esta interrogación es quizás el término que resuma mejor la esencia de este género, el cual se ha sustentado tradicionalmente en torno a dos criterios: la voluntad consciente del

* Esta comunicación es fruto de mi tesis de doctorado, con el precedente de mis dos trabajos de investigación –*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)*–, presentados ambos ante el tribunal del DEA, en la convocatoria de octubre de 2004, en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona (UB). Inscrita bajo el título de «Iconos del yo. El autorretrato y la imagen del artista en Cataluña bajo la influencia del Simbolismo (1880-1910)», está siendo dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala, y ya he dejado constancia de ella en mi participación en el XV y XVI CEHA. Esta tesis, sobre la que hoy día trabajo, cuenta con el apoyo del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya. Asimismo, se inscribe dentro del trabajo de GRACMON 'Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis', de la Universitat de Barcelona (NÚM. Proyecto: Ministerio de Ciencia y Tecnología–Subdirección General de Proyectos de Investigación-BHA. 2003-03215; Direcció General de Recerca de la Generalitat 2004-SGR00006).

¹ Aquí nos limitaremos fundamentalmente al retrato pictórico, dejando de lado el fotográfico o escultórico.

artista de dejar testimonio de la existencia de alguien, y que esa persona sea reconocible bajo unos rasgos concretos, individualizados², ante el que inquirimos con esa pregunta encabezada por el «*quién es*» de antes.

La necesidad de esa personificación, como mínimo física, ha hecho del retrato uno de los géneros más realistas de los existentes. Unida a su artisticidad, siempre ha ido su funcionalidad, que no es simplemente decorativa, sino representativa y documental. Por este motivo, en casi todos los períodos del arte ha sido cultivado –salvo en aquellas etapas donde la iconoclastia religiosa lo impedía–, y por la razón antes expuesta, a veces ha prevalecido más esta última finalidad que la creativa, de modo que el margen dejado a la libertad ha sido realmente mínimo³.

Hemos de pensar que, a diferencia de otros temas donde el artista podía tener una mayor creatividad, el retrato se había de limitar a representar al comitente que pagaba. De ahí que el pintor prefiriera no asumir grandes riesgos, y tan pronto como se establecieron unos parámetros ideales de representación, unas muletillas en las que apoyarse, el género pareció llegar a un cierto academicismo, donde las mínimas aportaciones se producían por la vía de la sutilidad.

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 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 y se convertían, pues, en especialistas, en «*retratistas*». Asimismo lo han cultivado los artistas en sus inicios como modo de ejercitarse para con el tratamiento de la figura humana, recurriendo a familiares y amigos (y a sí mismos).

Pero el dilema que se quiere plantear aquí se centra más en el retrato como género y cuáles son sus rasgos más destacables respecto a otros. Y lo expon-dremos sucintamente.

Como hemos dicho, lo ideal sería conocer la intención del artista al hacer un retrato. El problema surge cuando frecuentemente desconocemos esa voluntad.

² FRANCASTEL, G. y P., *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 13 y 15: reconoce también la necesidad no tan sólo de poder identificar al modelo, sino también la intención del artista, así como el consentimiento (o parte del mismo) por el modelo.

³ *Ibidem*, p. 128: 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*». Señalamos esta época por las curiosas concomitan-cias que se han solido presentar entre Manierismo y Simbolismo, por tener en común el ser épocas de tránsito.

Para saberlo, podríamos recurrir a algún testimonio escrito por el mismo pintor –si lo dejó–, por otra persona, por referencias de la prensa, 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. Decimos esto porque a veces, pese a conocerse la persona retratada, quizá el objetivo del pintor fue crear algo que fuera más allá de la representación objetiva, de dejar constancia de esa persona determinada. Puede que esa pintura tuviera intenciones alegóricas, por ejemplo, o simplemente fuese el estudio de una modelo con el que ejercitarse. O tal vez, el pintor había querido representar al habitante típico de una zona. Esto es precisamente lo que le ocurrió al pintor español Vicente Palmaroli con su *Campesina de las cercanías de Nápoles, Pascuccia* (colección particular) premiada como retrato en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1862, cuando su propio autor lo había presentado como cuadro de costumbres.⁴

Un caso aparte es el del autorretrato, donde la solución parece más fácil: podemos guiarnos antes por la obvia presencia física del artista que por el título. Si tuvieramos que limitarnos exclusivamente a cuando llevaran la palabra «*autorretrato*», «*retrato del autor*», o «*retrato de mí mismo*»⁵, o a expresiones similares, la cosa quizá se acabaría rápido. En muchos casos, los artistas les daban unos títulos más libres, como podemos ver, y en relación a la época que estudiamos, en los presentados en la «*Exposición de Autorretratos de Artistas Españoles de 1907*»⁶.

Volviendo a la historia del retrato a partir del Renacimiento (pero centrándonos especialmente en el siglo XIX), y de su ambivalencia respecto a otros géneros, a lo largo de su evolución se ha producido también la mezcla con otros temas, especialmente con la pintura de historia o la de género. En el primer caso, estaríamos hablando de pintura protagonizada por personas conocidas y concretas; pero desde el momento en que éstas dejan de ser *personas* para convertirse en *personajes* históricos, este hecho cobra más importancia que su valor como ser humano. El artista ha de recurrir a otras fuentes a la hora de

⁴ GUTIÉRREZ, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Madrid, Universidad Complutense (tesis inédita), 1987, p. 613; y GUTIÉRREZ, J., *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid, Historia 16, 1992, p. 28.

⁵ Con estas dos últimas expresiones solían aparecer estas obras en las Exposiciones Nacionales de Madrid del siglo XIX. Vid. RINCÓN, W., «El autorretrato»: ensayo de una teoría», *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre-Vida, 1991, p. 27.

⁶ *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...* (núm. 9), *¿Estará bien?* (núm. 19), *Horas vagativas* (núm. 20), *Heus aquí'l mon. Riallas y plorallas* (núm. 27), *Ara més que may* (núm. 103), etc., que nos indican la intención del artista de presentar su efigie pero con un título no necesariamente siempre descriptivo.



Figura 1: Vicente Palmaroli, *Campesina de las cercanías de Nápoles, Pascuccia*, 1862. Óleo sobre lienzo, 180 x 90 cm. Colección particular.

representar a ese individuo ya muerto, devenido ahora *personaje*. La objetividad (o en todo caso, la interpretación directa del creador ante su modelo) cede ante una visión mediatizada por fuentes indirectas. Un caso diferente sucede cuando se plasman personas coetáneas al pintor (y que serán *históricas* posteriormente, pero no entonces), y que el artista pudo conocer. Sea como sea, en la mayoría de los casos, el calificativo de «retrato histórico» se utiliza en cuanto a una dependencia dentro de la pintura de historia, considerado tradicionalmente como un género muy superior al del retrato. Así pues, los valores de este tipo de cuadros, donde el factor narrativo —el contar una historia de la Historia— es crucial, supeditan a un segundo plano lo que pertenezca a otro tipo de temas como el paisaje o el ya mencionado retrato.

En cuanto a la pintura de género, como hemos visto en el caso del pintor Palmaroli, esta contaminación ha sido más frecuente, dado que a veces comparten algunos rasgos comunes, como la importancia dada a la figura humana.

Este fenómeno, así como la influencia de la literatura⁷, se agravó a finales del siglo XIX, cuando la jerarquía de géneros comenzó a entrar en crisis ante la aparición de unas nuevas corrientes que despreciaban todo lo que representa el mundo académico y su ideología. De ahí que es frecuente encontrar pinturas de género claramente autobiográficas, donde se representan personas conocidas o cercanas al artista, y donde es difícil discernir y hacer clasificaciones. Por ejemplo, esto sucede con muchas pinturas de Sorolla.

Esta ambigüedad crece, en otras ocasiones, de forma expresa por el mismo autor, especialmente cuando hace retratos que se han de situar en su círculo más íntimo o cuando son obras más personales –ambos términos, ambigüedad e individualismo, son conceptos muy ligados al Simbolismo, como veremos a lo largo de esta comunicación–. Para ello, nos detendremos en tres casos que realzan la confusión de los límites del género o la amplitud de interpretaciones a que está sujeto el retrato en la época contemporánea: Fragonard, y dos pintores que afectan directamente al período que se estudia, Rossetti y Whistler.

En lo referente al pintor francés del siglo XVIII, dentro de su producción hay una quincena de cuadros que siempre han llamado la atención: son los «*retratos de fantasía*», obras que hizo para sí mismo y que destacan en la retratística dieciochesca por su libertad de ejecución. Con todo, parece que Fragonard pudo realizarlas así por la ausencia de compromiso. Pese a llevar este nombre, aún hoy se discute si en realidad son retratos, si son obras alegóricas sobre la inspiración o las artes, o si son ambas cosas. De hecho, en algunos lienzos se desconoce aún la persona representada...⁸

A partir del Prerrafaelismo, en el retrato, como en el caso de Rossetti, se produce un cambio sustancial. Así, sus cuadros llevan títulos que ponen en evidencia esos lazos afectivos, en los que no necesariamente se ha de recurrir al nombre de la persona, sino también a apelativos cariñosos o descriptivos; lo mismo que cuando se recurre a nombres de personajes históricos o mitológicos. El prerrafaelita conocía bien la costumbre inglesa de las «*fancy pictures*», ya existente en el siglo XVII, y que se difundió a inicios de la época victoriana de una forma más diluida en los «*Keepsake*», grabados de encantadoras muchachas, encantos que quedaban realizados por los títulos dados, nombres de protagonistas de folletines de la época, y que no se correspondían con la persona que había sido la modelo para la obra.

⁷ FRANCASTEL, G. y P., *op. cit.*, p. 215.

⁸ MASSENGALE, J. M., *Fragonard*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1993, p. 92; FRANCASTEL, G. y P., *op. cit.*, pp. 185-187.



Figura 2: Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859. Óleo sobre tabla, 32,2 x 27 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Esta tradición, como decíamos, fue renovada y dignificada por Rossetti (y seguidores suyos como Frederick Sandys) con la inaugural *Bocca Baciata*, en 1859 (Museum of Fine Arts, Boston), que abrió su período de *stunners*⁹. 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 mismas 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 de «retrato alegórico» 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. Pero durante su ausencia los dos llegaron a ser amantes, y 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 posó de nuevo Fanny Cornforth (aunque luego substituyó su rostro por el de Alexa Wilding): Rossetti veía esta pintura como una obra de género y no como un retrato. De cualquier forma, podemos concluir 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 todas formas, este particular diario se complica con ramificaciones, desdoblamientos e identificaciones con personajes históricos o literarios, imposibles de abordar en pocas líneas. 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 vida¹⁰.

Junto con esta confusión debido al carácter íntimo de las piezas –de acuerdo a la historia social de la época, que concedía una gran importancia a la privacidad¹¹–, Whistler aportó el componente más puramente pictórico, propio de su Esteticismo.

⁹ En lengua coloquial, mujeres espectaculares, despampanantes.

¹⁰ WILTON, A. y UPSTONE, R. (eds.), *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*. Londres, Tate Gallery, 1997, 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.

¹¹ Esto se puede ver en la inacabable lista de retratos mostrados en las exposiciones de la época, e incluso en la misma literatura de la época (cuando se recurría a personas reales), en que a menudo los modelos preferían aparecer con las iniciales o puntos suspensivos. Nos viene a la cabeza la magistral *Madame X* (también referenciada como *G*, o *****), de Sargent, retrato de la escandalosa Madame



Figura 3: James McNeill Whistler, *Composición en gris y negro: Retrato de la madre del artista*, 1871. Óleo sobre lienzo, 144,3 x 162,5 cm. Musée d'Orsay, París.

Sus famosas *Sinfonías en blanco* de los años 60 –retratos de su modelo y amante Joanna Hiffernan–, así como sus *Composiciones en gris y negro* de los 70 –retratos de su madre y de Thomas Carlyle– no hacían más que poner en entredicho la clásica jerarquía de géneros. Valoraba más sus cuadros por la disposición de colores y formas que por 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?»¹².

Gautreau, y que fue reconocida de inmediato por el público, pese al título enigmático que se le dio. Vid. ORMOND, R. y KILMURRAY, E., *John Singer Sargent. The early portraits. Complete paintings*. Volumen I. New Haven-Londres, Yale University Press, 1998, pp. 113-115.

¹² 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, todas estas explicaciones no hacen más que relativizar este mundo de clasificaciones que la historiografía utiliza. A partir del movimiento romántico se amplían, a la vez que se relativizan, las maneras de mostrar o de mostrarse, lo cual, tal como hemos intentado explicar con los ejemplos anteriores, nos hace replantear los límites del género. Una dificultad que se acrecentó en la época del Simbolismo por cuestiones de tipo puramente pictórico (Whistler), como por sus implicaciones autobiográficas (Rossetti).

DEL RETRATO EN EL SIGLO XIX Y LAS CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DEL GÉNERO EN EL SIMBOLISMO

Tradicionalmente y hasta hace poco, la pintura del siglo XIX (si exceptuamos a veces el Impresionismo) no ha gozado mucho del favor de los historiadores. Pues bien, algo parecido sucede cuando uno se enfrenta ante la historia del retrato. Si miramos la bibliografía, se verá que es más fácil encontrar estudios sobre el retrato renacentista o de la época moderna (o incluso del siglo XX), antes que del siglo XIX (menos en las monografías de artistas).

Los libros generales dedicados al retrato o a su historia y evolución¹³ suelen conceder más espacio o importancia (a veces, ni eso, caso del libro de Schneider) a la época moderna, despachando en unas pocas páginas y de forma superficial toda la problemática y pluralidad del siglo XIX. Afortunadamente, la visión de este período ya ha comenzado a cambiar, si bien Francastel señala que en este período se produjo una «*esclerosis del género*»¹⁴, una decadencia que se agudizó, según los mismos autores, en el siglo XX, debido a la creciente preocupación de los artistas por conceptos más puramente pictóricos que humanos (entre otros motivos aducidos), y que acabaron en la abstracción y la eliminación de la figuración del cuadro. Unos cambios en los que pintores como Whistler, como ya hemos visto, jugaron un papel destacable. Asimismo, en la mayoría de casos se justifica este decaimiento a causa de la aparición de la fotografía¹⁵, algo de lo que se podría discutir también. Es justo reconocer que en la época moderna es cuando se fijaron los diferentes prototipos de retratos, el mayor número de sus características y recursos, pero ello no ha de impedir valorar las aportaciones que se produjeron, por ejemplo, en la época del Simbolismo.

¹³ AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002; *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, Anaya, 1994 (sólo le dedica un capítulo); FRANCASTEL, G. y P., *op. cit.*; SCHNEIDER, N., *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*. Colonia, Taschen, 1999 (el marco cronológico no contempla este período); ZUFFI, S. (dir.), *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*. Madrid-Milán, Electa, 2000.

¹⁴ FRANCASTEL, G. y P., *op. cit.*, p. 202.

¹⁵ AZARA, P., *op. cit.*, p. 144; SCHNEIDER, N., *op. cit.*, p. 6.

Resulta difícil encontrar libros que traten sobre el retrato en la época simbolista. Si bien existe un número considerable de estudios sobre el período, las referencias concretas sobre el retrato son prácticamente nulas: es sobre la imagen (y la mente) del artista de lo poco que en relación al tema se ha escrito¹⁶.

El siglo XIX también dio un buen número de retratistas, y entre ellos, los simbolistas destacaron por su originalidad, por su deseo de acercarse al ser humano de una forma no estereotipada. Con todo, nunca se ha planteado con profundidad la conexión con el Simbolismo, a no ser que de forma tangencial.

¿Existieron retratistas simbolistas? Ciertamente los hubo, y también el movimiento dio entre algunas de sus obras más representativas pinturas pertenecientes a dicho género. No obstante, mejor nos hemos de plantear si todos los artistas pertenecientes al Simbolismo produjeron retratos adscritos a este movimiento estético. Pensamos que no siempre. En muchas ocasiones, cuando un pintor simbolista había de realizar un retrato, parecía olvidar su mundo y se dejaba llevar por la inercia de la tradición (¿o quizá por su incapacidad, o por eclecticismo propio de la propia época?), o más bien le interesaba aportar un documento realista de la persona en cuestión, sin espacio para la inventiva o para esta nueva mirada. En otros casos, es difícil discernir cuál es la frontera entre el Preciosismo y el Esteticismo, y el Naturalismo y el Decadentismo, variantes del Realismo y el Simbolismo de la época; todo acaba dependiendo en última instancia de la mirada personal. Todo ello aún más difícil de considerar ante la idiosincrasia de la España finisecular¹⁷.

Sí, podemos nombrar artistas que destacaron haciendo un retrato que podríamos calificar de «*simbolista*», o mejor, influido por el Simbolismo. Es el caso de Khnopff o Klimt, por decir dos figuras bien representativas. Pero de la misma forma, nos encontramos en 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 decorativa.

Entre los motivos que quizás llevaron a algunos a ser reticentes respecto a este género está ese valor documental al que ya hemos aludido antes. Esta «*uti-*

¹⁶ Quizás el único artículo que ostenta en su mismo título los términos de retrato y Simbolismo sea DORGERLOH, A., «The Melancholy of Everything Finished. Portraiture in German Symbolism», en EHRHARDT, I. y REYNOLDS, S. (eds.), *Kingdom of the soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*. Múnich-Londres-Nueva York, Prestel, 2000, pp. 259-267; así como el capítulo dedicado al retrato en el libro de CAPARRÓS, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de Fin de Siglo*. Granada, Universidad de Granada, pp. 181-188.

¹⁷ El carácter polimorfo del Simbolismo en España se puso de relieve en la principal exposición que se le ha dedicado. *Vid.* al respecto CALVO SERRALLER, F., *Pintura simbolista en España (1890-1930)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre-Vida, 1997.

lidad de la obra no les atraía, todo lo contrario que el poder hacer una pintura totalmente decorativa. 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. 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.

Debido a esta tradición realista, había algunos aspectos que podían desagradar, y no es extraño que a veces se aceptara pero con condiciones. Así, cuando Sâr Péladan redactó las reglas para el primer Salón de los Rosa+Cruz en 1892, en el apartado cuarto, sobre los temas que se rechazaban, incluyó al retrato, «excepto si es imposible fecharlo por el atavío y por el estilo del acabado»¹⁸. Es decir, con estas palabras se intentaba desvincular al retrato del componente «documental» con el que se solía relacionar por el uso no sólo estético que llevaba implícito. A los artistas rosacrucianos poco les importaba los anacronismos de indumentaria o de estilo. Así, no ha de extrañarnos que el Sâr fuera retratado con amplias túnicas 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. Precisamente, este último, a pesar de ser un retrato, se convirtió en el cuadro estrella del Salón Rosa+Cruz de 1895¹⁹, mientras que los otros dos fueron muy alabados por el mismo Péladan²⁰. Algo parecido sucedió con el *Retrato de Madame Stuart Merrill*, que Jean Delville presentó bajo el nombre de *Mysteriosa* (1892) (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas), hoy día una de las más importantes de su autor. Así pues, acabamos de ver cómo los Rosa+Cruz abordaron el género pero dando un gran rodeo.

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 (pero intentando que tuviera poco que ver con la narración naturalista o el anecdotismo reinantes). Lógicamente, el cultivo del retrato limitaba todo esto, y muchas de las aportaciones que se realizaron intentaban ir por este camino, el de dotar de vida o pensamiento al modelo, no sólo limitarse a mostrar la dimensión física de ese ser.

¹⁸ Citado en LUCIE-SMITH, E., *El arte simbolista*. Barcelona, Destino, 1991 (1972), p. 111.

¹⁹ PINCUS-WITTEN, R., *Les Salons de la Rose+Croix 1892-1897*. Londres, Piccadilly Gallery, 1968, s/p.

²⁰ PINCUS-WITTEN, R., *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose+Croix*. Nueva York-Londres, Garland Publishing, 1976, pp. 84, 85 y 106.

Efectivamente, si hasta aquí se han indicado aquellos elementos del retrato que podían desinteresar a algunos simbolistas, ahora intentaremos dar aquellos otros que podían seducirles. Por una parte, hemos hablado del rechazo a la pintura de tipo naturalista, que se plasmaba en muchas ocasiones a través de escenas anecdóticas. El retrato, en cambio, era un género que podía escapar de estos trucos, puesto que se basaba en la descripción de una persona, no de una escena. Pero por otro lado, hemos hecho referencia antes al gusto por determinados contenidos o cierta narrativa preferiblemente no convencional. En el caso del retrato, se podía encauzar a través del estudio psicológico del modelo.

Francastel señala a Goya y David como los primeros en hacer una pintura centrada en la personalidad del retratado²¹. Lo cierto es que el interés por la psicología 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: por ejemplo, lo que se agita en nuestra cabeza. Si ya en los retratos de la época del Realismo es perceptible ese interés en la caracterización de los modelos, mediante las poses y los rasgos faciales, éste aumentó con los simbolistas, dedicados a pasearse por el lado más oscuro de nuestra mente. Numerosos estudios sobre el comportamiento humano, la evolución y la selección natural, proliferaron en este período, intentando dar explicación a nuestros actos. A menudo, se basaron en el aspecto físico, en la raza, en las características del cuerpo (como en la forma y tamaño del cráneo –la frenología–), o en sus reacciones físicas –la fisiología–: así, H. Campbell (*Differences in the Nervous Organization of Man and Woman*, 1891); M. Nordau (*Degeneración*, 1893); P. Möbius (*Sobre la debilidad fisiológica de la mujer*); O. Weininger (*Sexo y carácter*, 1903), siendo quizá el ensayo de C. Lombroso y G. Ferrero (*La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, 1893) el más influyente o explícito en su visión de la mujer, en su estudio de la psicología femenina a partir de la fisonomía²². Todos acabaron siendo superados por los estudios de Freud sobre el inconsciente, como *La interpretación de los sueños* (1900). En este sentido, los simbolistas poco se diferenciaban de los positivistas naturalistas, ya que como éstos, querían saber científicamente determinados aspectos del ser humano, aun siendo a menudo tema tabú.

Como ya indica el título de la obra más conocida de Freud, el mundo de los sueños tenía gran poder de atracción entre la gente de este *fin-de-siècle*. En

²¹ FRANCASTEL, G. y P., *op. cit.*, pp. 192-193. Diríamos que Rembrandt fue el pionero.

²² Citado en DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad*. Madrid, Debate, 1994 (1986); y BORNAY, E., *Las bijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1995 (2ª edición).

éstos se podía encontrar un escape de la realidad, o quizás, como intentó el psicoanalista vienés, una explicación de la misma²³.

Estas diversas manifestaciones de interés por el estudio de la mente o del alma, destinadas a descubrir facetas desconocidas de nuestro ser, podían acabar revirtiendo sobre el retrato, lo que de vez en cuando sucedió. Algunos artistas intentaron plasmar ese mundo interior, inquietante, resguardado bajo el velo de la epidermis. De hecho, etimológicamente «retrato» viene del latín *re-trabo*, mientras que «portrait», de *pro-trabo*, lo cual significa «sacar fuera»²⁴.

Así pues, vemos que se podía potenciar el subjetivismo latente en el género, centrándose más en la parte espiritual del sujeto que en su físico, aunque ello no quiera decir que se descuidara este último²⁵, pues al fin y al cabo, era el único punto de partida desde el que se podía plantear tal objetivo. En fin, 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.

Otro aspecto que puede que acabara seduciendo del retrato era la esencia trascendental del mismo. Este ánimo surgía de la pintura que se hacía entonces, basada en la realidad más inmediata o en la repetición desesperada de fórmulas ya vistas. Frente al anecdotismo de muchos pintores naturalistas, 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 optaron por lo eterno, por aquello que pudiera trascender los tiempos, incluso aquéllos tan decadentes que estaban viviendo. Schopenhauer ya había considerado el arte como vacuna contra esa realidad. Algunos simbolistas veían que todo podía ser causa de la falta de fe, e intentaron dotar a sus obras de un aura mística. En este sentido, el retrato encajaba bien en algunos de estos planteamientos teóricos.

Si retrocedemos en el tiempo, la primera función que tuvo el retrato al ser creado en la Antigüedad fue el de inmortalizar al modelo. Pero además, inicialmente sólo podían acceder a este privilegio las personas pertenecientes al

²³ Conectado con lo anterior está el interés por todo lo relacionado con el ocultismo, para ver qué había tras el cristal, y de ahí que no fueran extrañas las sesiones de espiritismo e hipnosis en la sociedad de la época, como es el caso de Rossetti, por indicar otra vez este pintor, o de Victor Hugo. *Vid.* por ejemplo, GIBBOURNE, M., «Le spiritisme chez Victor Hugo, Justinus Kerner et quelques autres», en CLAIR, J. (dir.), *L'âme au corps Arts et sciences 1793-1993*. París, Réunion des Musées Nationaux-Gallimard-Electa, 1993, pp. 488-499. Sobre el tema en general y su relación con la fotografía, *The Perfect Medium. Photography and the Occult*. New Haven-Londres, Yale University Press, 2005 (2004).

²⁴ ZUFFI, S. (dir.), *op. cit.*, p. 7.

²⁵ Podemos recordar a principios del siglo XIX, en ese interés por la psicología del modelo, la figura de Géricault y sus retratos de locos.

más alto rango, como por ejemplo los faraones, que eran dioses para sus súbditos²⁶. Esta conexión con el mundo de la religión fue puesta luego de relieve en otras civilizaciones o culturas. Por supuesto, estas consideraciones impregnaron algunas pinturas de los simbolistas, como en algún (auto) retrato.

De hecho, el Simbolismo intentaba erigirse en Salvador del Arte, y lógicamente los fieles a la nueva escuela no dudaban 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, entendiéndolo como redención. Ecos de estas ideas las podemos ver en el Sâr Péladan –que ya hemos visto ataviado con túnica– o en el mismo Santiago Rusiñol, en Cataluña, que se veían como sacerdotes de la nueva religión del Arte. Y en esta época se produjo una auténtica eclosión, por ejemplo, de autorretratos cristológicos o caracterizados como dioses, sacerdotes o santos (Ensor, Gauguin, Malczewski...).

El interés por el género no sólo se limitó al arte. La literatura de la época también se dejó tentar por las posibilidades mágicas, filosóficas y psicológicas del retrato pictórico. Incluso la novela inaugural del Naturalismo francés, *Thérèse Raquin* (1867), de Émile Zola, nos presentaba al protagonista Laurent como un aficionado a la pintura, cuyas primeras obras se centraban en cinco estudios de cabeza. Estos esbozos acababan siendo el retrato de Camille, el primer marido de su amante Thérèse, al que había ahogado para casarse con ella. El tormento y los remordimientos de su asesinato le hacían tener alucinaciones: su víctima había tomado posesión de su mente, una posesión que había quedado plasmada a través de sus pinceles²⁷. Zola consiguió dotar al retrato de un aura de malditismo perverso, muy característico del Simbolismo. Por supuesto, hay otros libros más conocidos, como *El retrato de Dorian Gray* (1890-1891), de Oscar Wilde, reflexión sobre la vida, el arte y la belleza; «El retrato oval», una de las *Narraciones extraordinarias* (1840), de E. A. Poe; y ya en España, *La Quimera* (1905), de Emilia Pardo Bazán, pseudobiografía del retratista gallego Joaquín Vaamonde, muerto joven, amante de la autora de *Los pazos de Ulloa*, que aquí transforma en un artista muy finisecular y afín a la corriente simbolista, si bien en la vida real fue algo más bien distinto²⁸. Así pues, estos escritores, al interesarse por el retrato pictórico, lo hicieron fascinados por sus ramificaciones fantásticas e irreales, así como por sus implicaciones metafísicas, que se avenían perfectamente con el espíritu simbolista.

²⁶ FRANCASTEL, G. y P., *op. cit.*, pp. 19-27.

²⁷ ZOLA, É., *Thérèse Raquin*. Barcelona, Alba, 2002 (1867), pp. 244-245.

²⁸ CALVO SERRALER, F., *op. cit.*, pp. 38-41. Para saber más de este artista, *vid.* VALLE PÉREZ, J. C. (coord.), *Joaquín Vaamonde*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2000.

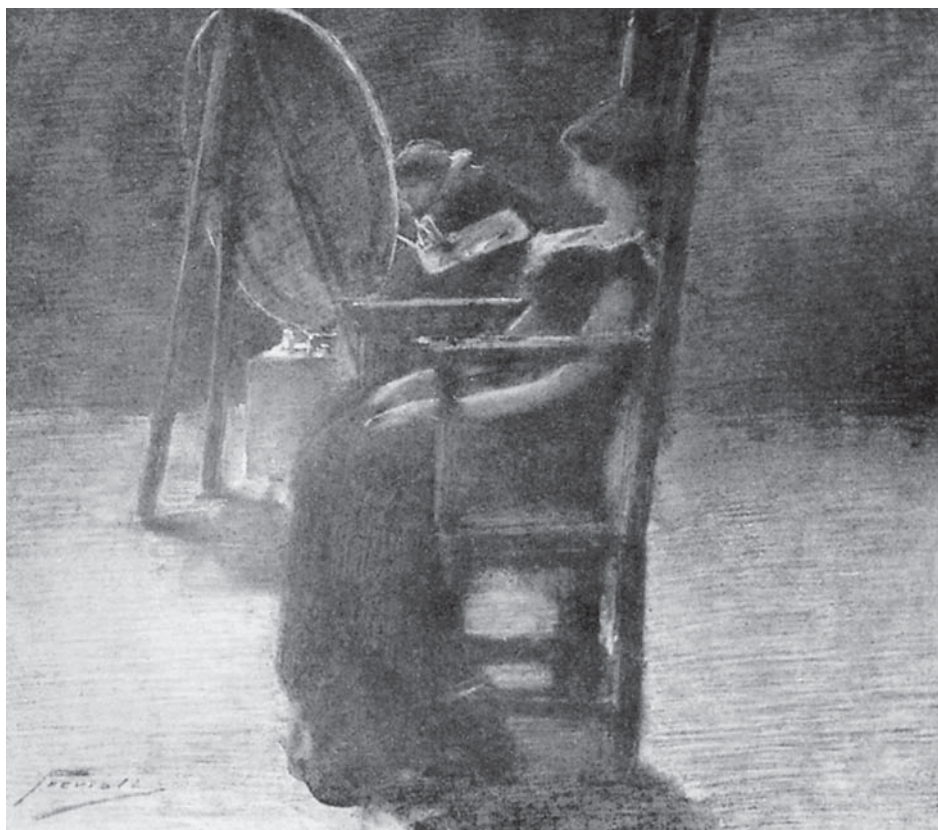


Figura 4: Gaetano Previati, *El retrato oval (estudio)*, 1888-1890 (ilustración para el cuento homónimo de las *Narraciones extraordinarias* de E. A. Poe). Tinta china acuarelada sobre cartón, 37 x 12,2 cm. Colección particular.

Como se ha 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 y el inconsciente. Y ya 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 sean retratos de amigos, amantes, conocidos o familiares, así como de artistas, escritores, intelectuales o aristócratas simpatizantes del Simbolismo, es decir, de una élite de iniciados. La existencia de unas afinidades y afectos permitía un mayor grado de libertad, de relajación y experimentación; de ahí que en general no encontremos muchos retratos de encargo por parte de la burguesía, aunque nos podemos encontrar sorpresas como los lienzos de Klimt (podría decirse lo mismo de Khnopff, si bien sus retratos son más sutilmente simbolistas, bajo una técnica de apariencia naturalista).

DEL SIMBOLISMO COMO AUTOBIOGRAFÍA

Si hasta ahora hemos expuesto algunas características del retrato que podían atraer o disgustar a los simbolistas, ahora pretendemos ver cuál fue su modo de acercarse y de concebirlo.

Antes de todo, hemos de hacer referencia a la libertad con la que se acercaron los simbolistas a la pintura. Su objetivo no era la especialización ni la profesionalización del arte. No querían convertir sus creaciones en pura mercancía para burgueses: sus creaciones surgían desde el rincón más íntimo de su ser, fruto de sus sentimientos. Y es que a partir del Romanticismo ya no podemos hablar de estilo, porque hay muchas formas de mostrar los 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.

De la misma forma que Wagner indagaba en una creación nueva, que fuera suma y superación de todas las artes existentes, como si fuera un mundo paralelo al que vivimos, los artistas que se enfrentaban a la tela en muchas ocasiones se dejaban llevar por su mundo interior, como generador de un nuevo género, donde se concedía primacía a la vida o a las emociones como aglutinador. Este egotismo hacía posible que una pintura de historia, de género, de base literaria o religiosa, fuera susceptible de interpretación autobiográfica, aunque a veces no hubiera una representación física, palpable, del artista. Es el caso de Khnopff (1858-1921), Munch (1863-1944) o Ensor (1860-1949), por nombrar tres grandes figuras del movimiento, o incluso de Rusiñol (1861-1931), en el caso catalán²⁹. Sólo un análisis pormenorizado de sus pinturas permite extraer tales conclusiones. Así, por ejemplo, un lienzo que en principio parece sujeto a un análisis propio de la pintura de género o de base literaria, como *I lock my door upon myself* (1891) (Neue Pinakothek, Múnich), de Khnopff, no deja de ser un revelador autorretrato psicológico una vez estudiados todos sus elementos. Pues a veces sucedía que el mejor autorretrato de un artista no era tanto su propia efigie como la producción por él dejada. Se podría hablar de «*autorretrato ausente*» o «*simulado*».

En relación con esto y sobre aquellos artistas que no nos han dejado autorretratos, podemos recordar las palabras que dejó escritas Klimt sobre la ausen-

²⁹ ARGULLOL, R., «Autorretrato: "Refléjate a ti mismo"», *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, Anaya, 1994, p. 52: «*nadie ha hablado de "pintura autobiográfica" y son escasísimos los estudios que se han dedicado al autorretrato*». El auge de esta «*pintura autobiográfica*» se puede relacionar con el creciente cultivo del diario íntimo y de la autobiografía (literaria) desde la época del (Pre)Romanticismo (entre otros muchos motivos); desde entonces, el concepto de individuo y privacidad ha gozado de suma importancia.



Figura 5: Fernand Khnopff, *I lock my door upon myself* (Christina Georgina Rossetti), 1891. Óleo sobre lienzo, 72 x 140 cm. Neue Pinakothek, Munich.

cia de imágenes cuyas salidas de sus manos: «No existe ningún autorretrato mío. No me interesa mi propia persona como «motivo del cuadro», sino más bien otras personas, sobre todo femeninas. [...]. Estoy convencido de que como persona no soy especialmente interesante. [...]. 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»³⁰.

A pesar de todo, el individualismo implícito al Simbolismo hizo que sí, que en ocasiones algunos de estos artistas se fijaran en el retrato como el medio que mejor vehiculara sus ansias. Y qué mejor que el autorretrato. Sólo hace falta recordar el *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872) (Nationalgalerie, Berlín), de Böcklin, o la impresionante serie de autorretratos de Schiele. En otros casos, como en el de los españoles Néstor (*Epitalamio –Las bodas del príncipe Néstor–* (1909) (Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria) o Viladrich (*Mis funerales* (1910) (The Hispanic Society of America, Nueva York) pusieron en este género todas sus ambiciones. Y aquí precisamente consiguieron sus mejores pinturas. Además, sendas telas se destacan también por sus elementos alegóricos o de género, muy típicos en el Simbolismo: de hecho, tanto una como otra se centran en dos momentos importantes para cualquier ser humano, un funeral o una boda, reforzando el

³⁰ Citado en KLIMT, G., «Qué soy y qué quiero. Para un autorretrato inexistente», en 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.

carácter vital del retrato, tema al que pertenecen. Por otra parte, si nos fijamos en estas dos últimas, podemos calificarlas de manifiestos personales del Simbolismo de sus autores. De esta manera, estas autorrepresentaciones se convertían en ocasiones en la obra clave de la pintura de su autor, en el manifiesto de su estética. E incluso a veces, de su lado más humano.

En conclusión, una nueva concepción de transición sobre el retrato es la que surgió a finales del siglo XIX por parte de los artistas más inquietos. Ante la crisis de la pintura academicista y de sus valores, la jerarquía de géneros pasaba a ser una cosa del pasado o un simple punto de partida para sus creaciones, no siempre una finalidad. Ya lo vimos al principio con Rossetti, más preocupado en la creación de su universo personal, o con Whistler, con su concepción puramente esteticista, del valor del arte en sí mismo, más allá de si lo que pintaba era un retrato o un paisaje. Pero también, como hemos hablado hace poco, sucedía con la pintura obsesiva de Munch, o con las *grandes machines* de Viladrich o Néstor, que con los mismos títulos que ellos les dieron, buscaron cargar de significados alegóricos sus propios autorretratos, entrelazando vida y arte. Quizás de forma inconsciente veían que sólo era cuestión de tiempo la desaparición de este género como siempre se había entendido, de que incluso su mirada, la mirada del artista, acabara siendo pulverizada ante la irrupción de las vanguardias: el espejo se había roto y con él su mundo.