

## **En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo\***

Juan C. Bejarano Veiga  
juancarlosbejarano@yahoo.com  
Universitat de Barcelona (Colaborador del GRACMON)  
Balclis Subastas (Dpto.de Pintura y Escultura)

### **Resumen**

A finales del siglo XIX, Böcklin era uno de los pintores de mayor influencia internacional. En el presente artículo, pretendemos centrarnos en su *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* y la huella que dejó en numerosos artistas. Gracias a este cuadro, se procedió a la recuperación de la iconografía del *memento mori* en este género, aunque según la sensibilidad finisecular. La consecuencia fue la aparición de propuestas muy diferentes, desde algunas muy fieles a la pintura de Böcklin a otras que intentaron ir más allá de este punto de partida.

**Palabras clave:** Arnold Böcklin, Simbolismo, autorretrato, muerte, calavera.

**Resum:** *Sobre l'Autoretrat amb la Mort tocant el violí d'Arnold Böcklin. Precedents, versions, alternatives i superacions en l'autoretrat del Simbolisme*

A finals del segle XIX, Böcklin era un dels pintors de més influència internacional. En el present article, pretenem centrar-nos en el seu *Autoretrat amb la Mort tocant el violí* i l'empremta que va deixar en nombrosos artistes. Gràcies a aquest quadre, es va procedir a la recuperació de la iconografia del *memento mori* dins d'aquest gènere, si bé d'acord amb la sensibilitat finisecular. La conseqüència va ser l'aparició de propostes molt diferents, algunes molt fidels a la pintura de Böcklin a d'altres que van intentar anar més enllà d'aquest punt de partida.

**Paraules clau:** Arnold Böcklin, Simbolisme, autoretrat, mort, calavera.

**Abstract:** *On the Self-Portrait with Death Playing the Fiddle (1872) by Arnold Böcklin. Precedents, versions, alternatives and improvements on the Symbolist self-portrait*

In the late 19th century, Böcklin was one of the greatest international painters. In this article we intend to focus on his *Self-portrait with Death playing the Fiddle* and the 'presence' which it left with many artists. The iconography of *memento mori* in this genre was recovered thanks to this painting, although according to the *fin-de-siècle* spirit. The result was the existence of very different proposals from some who were faithful to the painting of Böcklin to others that tried to go beyond that point.

**Keywords:** Arnold Böcklin, Symbolism, self-portrait, Death, skull.

\*Este artículo tiene su origen en la tesis doctoral *Iconos del yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)*, dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala. Defendida en la Universitat de Barcelona, el 29 de enero de 2016, calificada de excelente *cum laude*.

## En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo

Juan C. Bejarano Veiga

La renovación que la retratística experimentó durante el Simbolismo se produjo mediante la reinterpretación de toda una iconografía heredada. De entre todos los motivos, uno de los tradicionales ligados con la naturaleza de este género pero a su vez propios de los intereses del movimiento simbolista fue el de la muerte, es decir, el tema del *memento mori* que reflexionaba sobre la naturaleza efímera del ser humano.

En el período finisecular, la muerte se convirtió en un tema recurrente en la producción de muchos artistas simbolistas. Además de la previsible lectura pesimista por circunstancias autobiográficas, más allá de este factor personal y sentimental la muerte fue para muchos motivo de inspiración. Así, hacia 1910-1911 Egon Schiele (1890-1918) escribió en un poema «soy un hombre, amo la muerte y amo la vida» (Fischer 1998:155); Edvard Munch (1863-1944) reconoció que «así vivo con la muerte» (Amorós 2005:55) 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?» (Müller-Westermann 2005:176); una sensación que compartió también el danés Ejnar Nielsen (1872-1956), quien confesó que «life interests us to a significance degree- Why doesn't death? After all, death is just as important: It serves life itself» (Berman 2007:218). Así mismo, recordemos que el período azul de Pablo Picasso (1881-1973) fue desencadenado por el suicidio de su íntimo amigo el pintor Carles Casagemas (1880-1901)... La vida no podía entenderse, pues, sin la muerte, puesto que era la que la dotaba de sentido al cerrarla. De este modo, y en una lectura en cierta forma cercana a Friedrich Nietzsche, la muerte se veía como una parte más en los ciclos continuos de la naturaleza, como parece quiso reflejar Arnold Böcklin (1827-1901) de una forma persistente en gran parte de su obra y, especialmente, en su *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* (1872, Alte Nationalgalerie, Berlín), objeto de estudio en este artículo.

La consecuencia de dicha inspiración tanática fue que algunos autores -especialmente en el área germánica- lo convirtieron en tema habitual (a veces proyección de una obsesión personal), como en el caso de Böcklin, Lovis Corinth (1858-1925) o Ferdinand Hodler (1853-1918); por esta misma razón, ocasionó la aparición de un número considerable de grandes obras en el Simbolismo, algunas en el terreno de la autorrepresentación: aparte de Böcklin, podríamos recordar *Y en sus ojos he visto la muerte* (1897, Statens Museum for Kunst, Copenhague) de Nielsen; *La noche* (1889-1890, Kunstmuseum, Berna) de Hodler; o *Mis funerales* (1910, The Hispanic Society of America, Nueva York) de Miquel Viladrich (1887-1956). Sin necesidad de reducirla a una única creación, podemos rastrear la iconografía de lo fúnebre en multitud de autorretratos de otros artistas, como Jacek Malczewski (1854-1929) o Corinth, sin poder olvidarnos de James Ensor (1860-1949), quien ocupa un puesto de honor por su omnipresencia y persistencia. Con el Simbolismo, el retrato recuperó con vigor su condición de *memento mori*.

Las aproximaciones finiseculares fueron variadas al respecto. Si por un lado se fue imponiendo cada vez más, y fruto de una sensibilidad moderna, la de imaginar o anticipar la propia muerte en el mismo rostro, de una forma naturalista, personalizada y subjetiva; sin embargo, se mantuvo la iconografía clásica y tradicional por antonomasia, esto es: la autorrepresentación acompañada de una calavera o un esqueleto, especie de preludeo de la muerte futura, procedente de la Baja Edad Media y que gozó de tanto éxito en

el Barroco. Fue precisamente a través de esta variante de autorretrato lúgubre que 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 1872.<sup>1</sup>

El objetivo de este artículo es analizar, pues, no sólo los múltiples significados que encierra esta pintura magistral, sino especialmente cómo los diferentes elementos que la componen -ya sea a nivel compositivo, iconográfico o estético- ejercieron una gran influencia en su época, en multitud de artistas de todas las latitudes. La consecuencia fue que las aproximaciones al tema de la muerte a partir de la tradicional representación del *memento mori* fueron también muy diferentes, desde algunas muy fieles a este modelo original hasta otras que intentaron ir más allá de su punto de partida.

### El autorretrato de Böcklin (fig. 1)

La iconografía seguida por Böcklin se había cultivado en épocas pretéritas, especialmente durante el Barroco, pudiendo mencionarse los autorretratos de Salvatore Rosa (1615-1673) (1647, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), Thomas Smith (siglo XVIII) (c. 1680, Worcester Art Museum, Worcester) o Johann Zoffany (1733-1810) (1776, Galleria degli Uffizi, Florencia), siendo su modelo más cercano, empero, el *Retrato de Sir Bryan Tuke* (1528, Alte Pinakothek, Múnich) –anónimo a partir de un original perdido de Hans Holbein (1497?-1543)-, que Böcklin conocía. Asimismo, partió de otras representaciones tanáticas clásicas, especialmente la tradición bajomedieval de las danzas de la muerte (que pudo observar en su ciudad natal de Basilea), llevando a cabo una puesta al día. Así, Böcklin se nos presenta en el acto de pintar, aunque en lugar de mostrarse asustado ante la aparición súbita de la muerte por la espalda, más bien se muestra intrigado. Sin dejar de mirarse ante el espejo, el pintor se gira levemente, intentando comprobar con sus propios ojos aquello que acaba de ver reflejado: es la muerte que le susurra al oído la música de un viejo violín, cuya única cuerda simboliza la fragilidad de nuestra vida o la esperanza.<sup>2</sup>

Los análisis que el lienzo ha suscitado han sido diversos: algunos lo han visto como una demostración diáfana del pesimismo schopenhaueriano, mientras otros han apostado por la visión de la muerte como motor de vida y de creatividad, como ya apuntábamos al principio.<sup>3</sup> De ahí el verde que empapa la punta del pincel, quizás no sólo una referencia a su faceta como paisajista, sino también como símbolo de los ciclos regeneradores

<sup>1</sup> El principal estudio sobre esta pintura –y sobre el que nos hemos basado en gran parte- lo sigue constituyendo el artículo de Sharon L. Hirsh, «Arnold Böcklin: Death talks to the painter» (1981:84-89).

<sup>2</sup> Al respecto, podemos señalar las diferentes variantes que sobre la *Esperanza* realizó George Frederick Watts (1817-1904), 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.

<sup>3</sup> Esta visión en positivo de la muerte, influenciada o no por Nietzsche, estuvo presente en otras iconografías similares por parte de diversos pintores simbolistas, como Jean Delville (1867-1953) y el tema de la cabeza de Orfeo (Frongia 1978:71-86).

**En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo**

Juan C. Bejarano Veiga

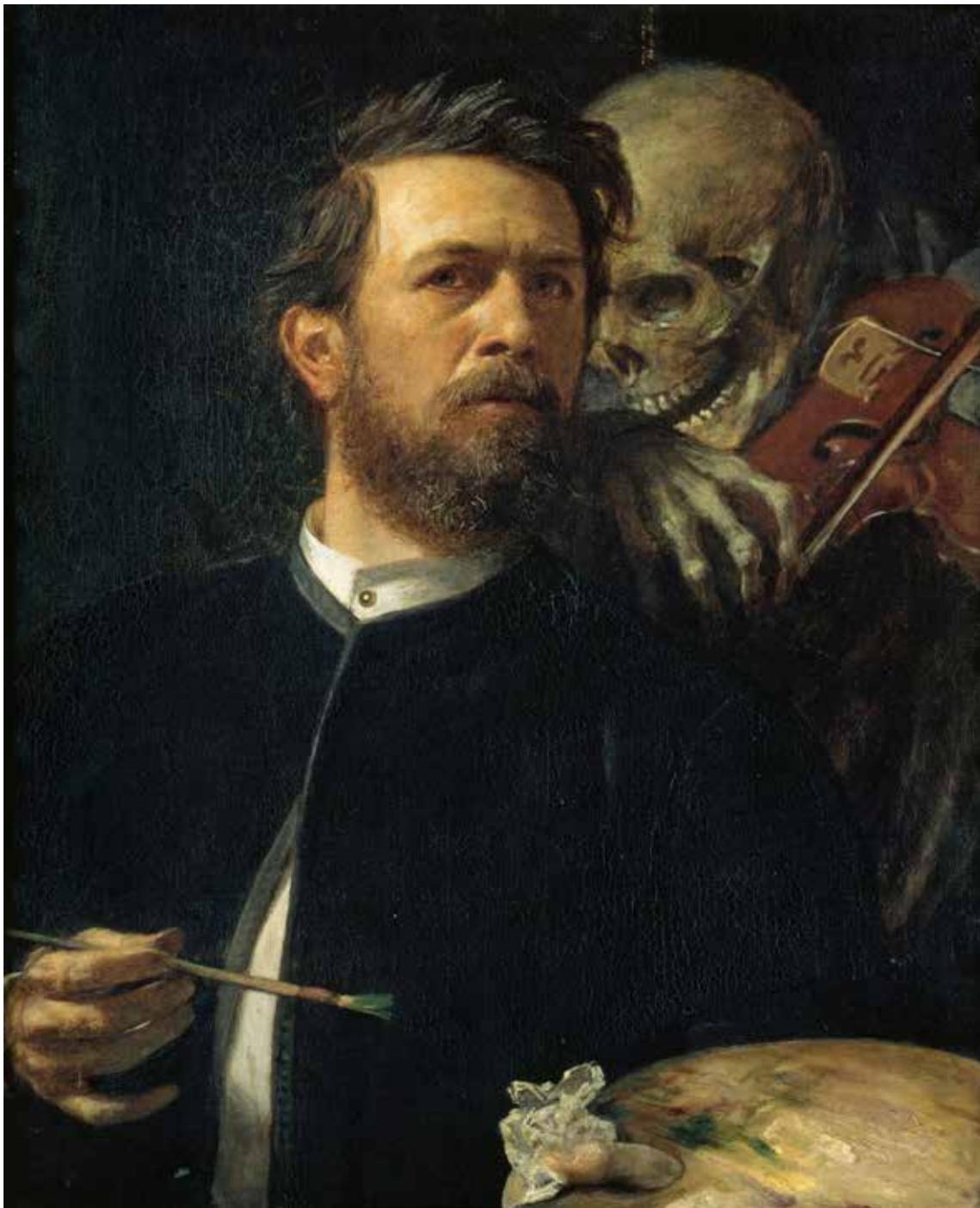


Fig. 1. Arnold Böcklin, *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* (1872). Berlín, Alte Nationalgalerie (Creatives Commons).

de la naturaleza (Recht 2005:365). Al respecto, se ha traído a colación la admiración que Böcklin sentía hacia los escritos de Jean Paul, su autor favorito, con los que esta composición guarda 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 pas ses déguisements» (Beyer 2003:308). Inspirándose probablemente en estas lecturas, Böcklin consiguió en su pintura darle la vuelta al tradicional *memento mori* y transformarlo en un «*memento vivere*» (Arnold Böcklin 2001:224) o «*memento pingere*» (Anker 2009:102), como se ha señalado en alguna ocasión. De esta manera, reforzaba la continuidad entre la muerte y la vida,<sup>4</sup> alejándose de la visión de la muerte como algo metafórico e inerte –un cráneo entre sus manos- y dotarla de vida propia, convertida en una especie de musa espectral finisecular que incitaba a la inspiración. De hecho, esta visión “viviente” de los esqueletos -pero también de maniqués, muñecas o marionetas- fue una de las grandes aportaciones de algunos pintores finiseculares (Ensor, José Gutiérrez Solana (1886-1945), Edgar Degas (1834-1917) ...), que jugaron a la ambigüedad de estos objetos gracias a su aspecto humano, y que podían convertirse en el *memento mori* de una modernidad siniestra.<sup>5</sup> Es cierto que existía el precedente de la muerte ejecutando su acción, haciendo morir a sus víctimas,<sup>6</sup> pero ahora se profundizó en esta vía.

Desde entonces, gracias a Böcklin esta tipología de autorretratos experimentó una recuperación (Dorgerloh 2000:264; Pieńkos 2004:167) ya que hacia 1893 su figura gozaba de tanto éxito que se ha llegado a hablar de un auténtico culto internacional en torno a él (Facos 2009:58). De hecho, cuando este cuadro se expuso en febrero de 1873 en la Asociación de Artistas Berlineses junto a otras de sus creaciones importantes, se iniciaba su camino hacia la fama.

## Versiones

Los primeros síntomas se dieron evidentemente en el área de influencia germánica.<sup>7</sup> Es así como debemos entender el *Autorretrato con el Amor y la Muerte* (1875, Staatlichen

<sup>4</sup> En el epitafio de su tumba, Böcklin hizo escribir «*Non omnis moriar*», es decir, «nunca me acabaré de morir del todo» (Anker 2009:102).

<sup>5</sup> De hecho, Sigmund Freud en su libro *Lo siniestro* (1919) señalaba 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. [...]» (Stoichita 1999:137).

<sup>6</sup> En el Simbolismo se mantuvo dicha tradición, como en la composición pleonástica de Julio Ruelas (1870-1907) *Autorretrato con Fernando Servín y Alejandro Ruelas* (o *El ahorcado*) (1890, colección particular).

<sup>7</sup> A veces se ha querido ver un precedente en el *Autorretrato con Franz von Lenbach* (1863, Neue Pinakothek, Múnich) de Hans von Marées (1837-1887), pintado casi diez años antes, de manera que la figura de Lenbach sería una personificación de la muerte, mediante los atributos del sombrero y las gafas (Beyer 2003:301).

En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo

Juan C. Bejarano Veiga



Fig. 2. Hans Thoma, *Autorretrato con el Amor y la Muerte* (1875). Karlsruhe, Staatlichen Kunsthalle (Creative Commons).

Kunsthalle, Karlsruhe) de Hans Thoma (1839-1924) (fig. 2), pintor que había conocido a Böcklin en 1870 y con quien visitó por entonces la Alte Pinakothek de Múnich, donde admiraron los cuadros de Rubens y Grünewald. 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 (1870-1916), donde la muerte irrumpe en escena con una clepsidra para recordarle la fugacidad de la vida. No obstante, como en el caso anterior el pintor contrapuso 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 concibe como una especie de ninfa en una pradera primaveral, llena de flores y mariposas, que recuerda al universo particular de los cuadros de Böcklin, pero a su vez le sirve 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 vida.<sup>8</sup> Sin embargo, más que simbolista se trata de una pintura de sensibilidad naturalista, ya que su ejecución obedeció al ingreso de este pintor dentro de la logia masónica de Múnich.<sup>9</sup> La presencia del esqueleto se debe, pues, a la puesta en escena de estas ceremonias, donde dicho artefacto desempeñaba una simbología determinada.<sup>10</sup> 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 representase 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 (1874-1949), efigie que, por otra parte, se aviene idealmente con el universo del modelo.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Es en su obra gráfica 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.

<sup>9</sup> A pesar de estar datada en 1896, fecha de su ingreso en la logia, en realidad fue pintada un año después.

<sup>10</sup> 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 2003:341). Así mismo, también «representa una muerte dinámica anunciadora de una nueva vida» (Daza 1997:138).

<sup>11</sup> En el *Retrato de Mieczysław Gąsecki (Młoda Polska)* (1917, Muzeum Narodowe, Cracovia) de

## En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo

Juan C. Bejarano Veiga

En todo taller de artista había un esqueleto porque era un modelo para el trabajo de observación anatómico. Algunos de los pintores influidos por el Simbolismo quisieron ir más allá y lo dotaron de un aura de misterio: es el caso de Gutiérrez Solana o Ensor que, fascinados, no sólo lo 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 (1856-1940) 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 Zwintscher aparecían aún por separado. De este modo, Frédéric demostraba haber aprendido la lección de Böcklin, al hacer de la muerte fuente de inspiración y vestirla como si fuera un ser vivo.<sup>12</sup>

El influjo de Böcklin se manifestó más allá de Alemania. Así, podemos encontrar seguidores en Serbia, como Stevan Aleksić (1876-1923), 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 (1887-1918) dejó uno de características similares, *Autorretrato con calavera* (c. 1918, colección particular)<sup>13</sup> (fig. 3), 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 vampiro.<sup>14</sup>

Respecto a España, su influencia fue más bien escasa, si exceptuamos la tardía figura de Daniel Sabater (1888-1951), “el pintor de las brujas”,<sup>15</sup> y a quien le debemos más de un autorretrato bajo el recuerdo de Böcklin: es el caso de *Cuando estamos solos* o, sobre todo, a uno de los últimos que se pintó (ambos en paradero desconocido), donde se evidencia el impulso vital de esta visión de la muerte, al proveerla de un par de óculos en unas órbitas que en principio debieran estar vacías.<sup>16</sup>

---

Malczewski, subyace la misma influencia de Böcklin –y en cierta manera, la de Corinth-, donde otro esqueleto se insinúa en el fondo de la habitación.

<sup>12</sup> Esta sexualización de la muerte (el artista desnudo, la muerte dotada de género gracias al fetichismo de la ropa) ha sido también señalada por Dorothy Kosinski: 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 (Kosinski 2013:142-143).

<sup>13</sup> Se ha señalado que, pese al recuerdo evidente, está «más cerca de Ruelas que de Arnold Böcklin» (Ramírez 2008:381).

<sup>14</sup> Esta visión adherida, casi intrínseca e inseparable de la condición humana, es perceptible en otros dibujos de Herrán como *Soñando* o *El beso de la muerte* (Paradero desconocido).

<sup>15</sup> Precisamente así se subtituló la principal monografía escrita en vida del pintor. 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 (Daireaux 1931:57).

<sup>16</sup> *Daniel Sabater Salabert*, <<https://elpintordanielsabatersalabert.wordpress.com/>>, 12-12-2014.

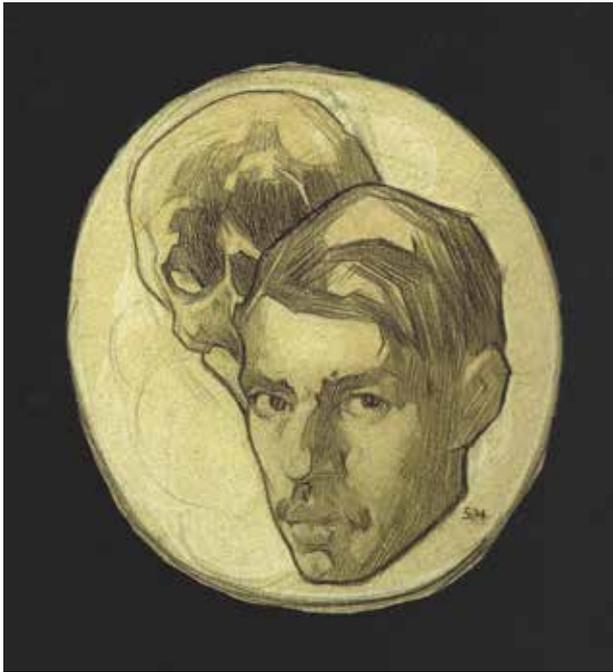


Fig. 3. Saturnino Herrán, *Autorretrato con calavera* (c. 1918). Colección particular (*Saturnino Herrán* 2010:179).

Fig. 4. Josep Guardiola, *Autorretrato* (1907). Paradero desconocido (*Auto-retratos de Artistas* 1907:s.p.).

Fue fundamentalmente en Cataluña –donde Sabater realizó 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*.<sup>17</sup> De hecho, con motivo del fallecimiento del pintor suizo, algunas de estas revistas ilustraron la necrológica con sus cuadros, entre ellos especialmente el famoso autorretrato.<sup>18</sup> Seguramente, Josep Guardiola (1869-1950) lo tuvo en mente cuando decidió participar en la *Exposició de Auto-retratos de Artistas Espanyoles* de 1907 en Barcelona, con una efigie de composición casi calcada (1907, paradero desconocido) (fig. 4).

En ella se nos presenta de forma fiel, físicamente hablando, si nos atenemos a fotografías de la época así como a descripciones que nos han dejado las personas que lo conocieron.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> De hecho, a veces se han relacionado los paisajes de Modest Urgell (1839-1919) con Böcklin. Sobre la recepción de los pintores germanos en la Cataluña modernista (*Gras* 2010:552n1431).

<sup>18</sup> Podemos recordar aquí, por ejemplo, los artículos ilustrados de Joan Brull en la revista *Juventut* (1901:129), y la portada de *Pèl i Ploma* (1901).

<sup>19</sup> «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 encís indefinible. Més avall un coll fort

## En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo

Juan C. Bejarano Veiga

Mirándonos, mirándose, descubre que la muerte se le acerca por un lado. Sin atrever a girarse, la yuxtaposición de los dos rostros resulta doblemente perturbadora: más que susurrarle algo al oído, parece estar a punto de besarlo, como en la imagen ya comentada de Herrán. Por otra parte, las flores que recorren la parte inferior de la composición, símbolo habitual de las *vanitas*, pasan 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 trepan sobre Guardiola a modo de hiedra o enredadora, representando el triunfo del tiempo, por otra se asemeja a un brazo que la naturaleza mortal tiende hacia el sujeto.<sup>20</sup> 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, como dejó bien claro César Tripet en *La Publicidad*.<sup>21</sup>

Si en Guardiola la huella es evidente, en el caso del autorretrato de juventud de Baldomer Gili i Roig (1873-1926) titulado *El espejo de mi estudio* (1907, Museu d'Art Jaume Morera, Lleida) resulta mucho más sutil. Presentado en el mismo certamen que Guardiola, el estado actual de la obra es muy diferente, careciendo del elemento femenino de la modelo, que era el que más lo acercaba al Simbolismo y concretamente a Böcklin.<sup>22</sup> En la pintura primigenia, el pintor se nos presentaba vestido con la bata de trabajo, captado en el momento en que estaba pintando. Su cara mostraba cierto estupor, como sucedía con Böcklin ante la aparición de la muerte. Pero aquí no se trataba de *Thánatos*, sino de la entrada en escena de la modelo, desde atrás y de forma susurrante. Esta misteriosa relación entre las figuras de los dos sexos podía recordar a algunas autorrepresentaciones presentes en el Simbolismo germánico, por parte de pintores como el citado Böcklin, 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 capital bávara. Por entonces el catalán aún estaba bajo la influencia intermitente del Simbolismo, pues en 1905, dos años antes, había pintado su *Abismo* (Museu d'Art Jaume Morera, Lleida).

---

recer de la xalina; de cap a peus, una roba fosca –ja tenim la física aparença 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 [...]» (Rosich 1952:55).

<sup>20</sup> 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 (Saperas 1952:48).

<sup>21</sup> «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 Durer*o y de *Böcklink* [sic], parodiándolos maravillosamente. Llamemos la atención sobre el cráneo de color de café con leche. Hay que reírse» (Tripet 1908:2).

<sup>22</sup> Seguramente retocado con posteridad, conocemos de su concepción original gracias a una reproducción de la época, en el catálogo realizado para tal evento (*Auto-retratos de Artistas* 1907:s.p).

## Variaciones y alternativas

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 vinculados con el Simbolismo retomaron la presencia de la calavera en las autorrepresentaciones, pero desde otros puntos de vista y variantes iconográficas.<sup>23</sup> Evidentemente, se erigió como el artefacto más perturbador de los que poblaban los talleres de artista de finales del siglo XIX, y triunfó especialmente la manera clásica sosteniendo un cráneo entre las manos, que aparece en un número considerable de obras, como las del mexicano Juan Téllez (1879-1930) (1907, paradero desconocido), el gallego Roberto González del Blanco<sup>24</sup> (1887-1959) (1913, colección particular), o el hispanocubano Federico Beltrán Masses (1885-1949) (1906, paradero desconocido). Además de estas manifestaciones más recurrentes, hallamos desviaciones, cada cual adaptada a la personalidad de cada artista.

El pintor y ceramista Joan Baptista Coromina (1890-1919) retrató a su amigo íntimo, el arquitecto *Rafael Masó* (1908, colección particular) (fig. 5), de la manera más inesperada posible. Enmarcado en un diseño que hubiera podido surgir de las manos de Josep Maria Jujol (1879-1949), 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, dicha interpretación se nos antoja corta, y la carencia de mayor información fuerza a aventurarnos en otras hipótesis. Si nos fijamos, el cráneo aparece colgado de una cruz, eco de la otra que aparece en el extraño marco y al lado de una inscripción religiosa. El significado final, pues, queda pendiente de ser aclarado,<sup>25</sup> sumido en un mar difuso de

<sup>23</sup> Por lo tanto, no podemos estar 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» (1971:97-98). Como estamos viendo, lo más usual fue plasmar el esqueleto o la calavera como siempre se había representado, aunque en composiciones de enfoque diverso.

<sup>24</sup> De esta pintura, nos atrae especialmente la sinuosa manera en que el pintor nos muestra la calavera, adoptando las manos una forma de S, símbolo del infinito y del uróboros, del ciclo eterno de la vida en su circularidad, un poco a la manera de Böcklin. Dicha pose ya fue insinuada por Pedro Almeida al decir que «el artista la sostiene con delicadeza y unción, adopta una pose casi de rito iniciático y su mirada desafía al presente encerrando un pensamiento profundo, perturbador, consciente, volitivo e inquisitivo». Ello podría conectar, a su vez, con el interés que González del Blanco sentía por entonces hacia el esoterismo (Almeida 2011:144).

<sup>25</sup> Apesar 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!» (Unland 2006:19n16).

**En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo**

Juan C. Bejarano Veiga

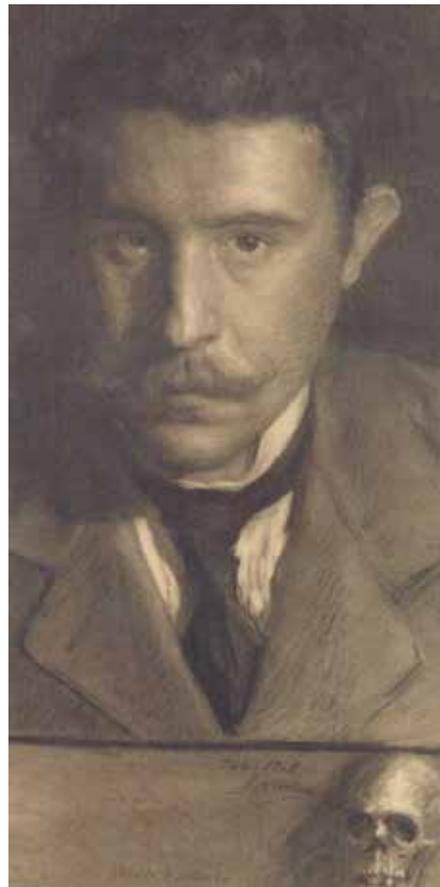
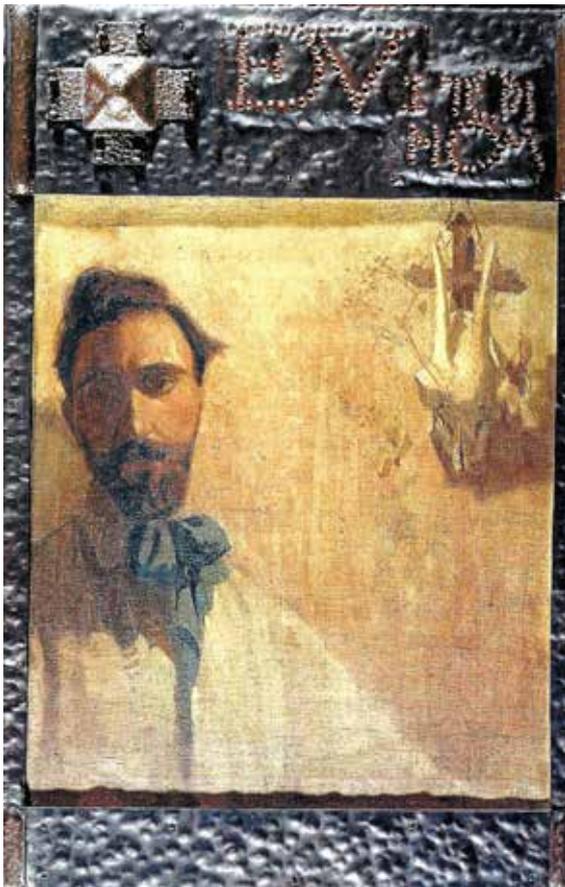


Fig. 5. Joan Baptista Coromina, *Retrato del arquitecto Rafael Masó* (1908). Colección particular (*Masó explica Masó* [2001?]:44).

Fig. 6. Juan Núñez, *Autorretrato* (1908). Colección particular (Seguranyes 2013:64).

signos arquitectónicos, religiosos, de *vanitas*, e incluso una posible alusión melancólica al carácter saturniano que todo artista había de poseer.<sup>26</sup>

Si en la obra anterior el cráneo representado era el de un animal y no el esperado de un hombre, con las lecturas que ello podía desencadenar, en el *Autorretrato con el esqueleto de un brazo* (1895, Munch-museet, Oslo) de Munch, observamos que su autor evitó 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 hace omnipresente y denso, sumergiendo el cuerpo del pintor en la oscuridad, de modo que parece haber

<sup>26</sup> Recordemos aquí el *Retrato 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 2004:54). 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.

sido decapitado, reducida la cabeza a un elemento flotante; una inscripción en la parte superior, que puede 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 recuerda también a las predelas de los retablos, donde habitualmente se representa el Santo Entierro. De este modo, se articulaba un diálogo entre el artista –la cabeza- y el objeto –brazo-, entre la vida y la muerte, con el acto creativo de por medio.<sup>27</sup>

Conociera o no este importante grabado de Munch, algunos años después el malagueño Juan Núñez (1877-1963) ejecutó un carboncillo sobre papel de características similares (1908, colección particular) (fig. 6), aunque mucho más convencional: así, se nos muestra más académico al preferir insinuar correctamente claroscuros y volúmenes y no 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 hace pensar así mismo en otra de las obras más 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 su estancia en París, se desconocen las circunstancias que llevaron a Núñez a hacer una obra de estas características (Seguranyes 2013:64-65). Del gallego Virxilio Blanco Garrido (1896-1948) conocemos otro autorretrato (c. 1930, Museo de Pontevedra), en cuyo margen inferior aparece también una calavera que podría traernos a la mente, más allá de algunos referentes barrocos, la última litografía de Munch, cuya falta de volumetría lo asemejaba a una fantasmagoría, premonitoria de muerte.<sup>28</sup>

La calavera es, pues, el símbolo por antonomasia de estos *memento mori*, pero solía asociarse una por persona, como si fuera su *alter ego* futuro, su doble ya descarnado y pútrido, pero aún así igual de creador y presente, su obra perviviendo más allá de su condición mortal. Esto es lo que ya planteó Böcklin en su famoso cuadro. Si nos fijamos, la calavera se solapaba allá prácticamente con el rostro del pintor –como haría luego también Herrán, ejemplo ya comentado-, como si la muerte representada no fuera *Thánatos* en general sino su propia muerte: de este modo se reafirmaba su misma naturaleza, como si un cráneo fuera la continuación del otro.

Sin embargo, en el afán de llevar al límite los símbolos heredados por la tradición nos encontramos que a veces se rompía dicha asociación. Así lo hizo Luigi Russolo (1885-1947) con su *Autorretrato con calaveras* (1909, Museo del Novecento, Milán), donde el

<sup>27</sup> Coincidencia profética o no, años después Munch estuvo a punto de perder una mano al dispararsele 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.

<sup>28</sup> De hecho, moriría siendo aún joven en 1948, por las pésimas condiciones de vida en la postguerra española. Pedro Almeida ya insinuó esa dependencia de modelos munchianos: «Constituye una de las pocas aproximaciones tardías de la pintura española al simbolismo nórdico de los dramaturgos Ibsen o Strindberg o al del pintor Munch. Combina realismo, expresionismo y simbolismo con delicadeza sutil» (2011:157-158).

## En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo

Juan C. Bejarano Veiga

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 múltiple.<sup>29</sup> Sea como sea, 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 (1634-1718), *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-siècle* fueron diversas, y si en algunos casos nos encontramos en que se plasmó tal cual (Corinth, Malczewski, Munch, Ruelas, entre otros), 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* portadora de muerte por Félicien Rops (1833-1898). Relacionado en parte con este procedimiento de Rops, quizás el ejemplo de Viladrich sea uno de los más representativos en el autorretrato, dada la acumulación de referencias distintas, a veces incluso contradictorias, cuando decidió convertirla en el centro de su obra maestra, *Mis funerales*. Frente al acostumbrado cráneo con que se aludía en los autorretratos, el leridano 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 mariposa<sup>30</sup> – materialización del alma-, que llevaba en sus manos una antorcha invertida, una corona o una espada, 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 muchacho<sup>31</sup>, sino como un esqueleto femenino.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Harald Jurkovič 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, puesto que su autor era aficionado a dichos temas (2013:95n73 y 97).

<sup>30</sup> Al hacer presente el esqueleto y combinarlo con las alas de un lepidóptero, de tonos amarillos y negros, se vincula a 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.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> «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 misógina feminidad en tantas representaciones de la misma realizadas a lo largo de la historia del arte» (Reyero 1996:102).

En este sentido, la caracterización para dotar de sexo<sup>33</sup> 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*.<sup>34</sup> 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 el esqueleto de su taller. Un precedente hispánico lo podemos hallar en *El caballero y la muerte* (Hospital de la Caridad, Sevilla) de Pedro de Campobín (1605-1764). 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 hace evidente en la sensualidad en cómo asoma el piececito calzado en un zapato rojo, o en la presencia del escote, rasgos insinuantes que nos recuerdan a las imágenes de Rops.<sup>35</sup>

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 sostiene entre sus manos enguantadas podrían deberse a la imagen de novia; 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 de Virgen a la que venerar. En este caso, Viladrich eligió concebir su pintura en una composición con evidentes guiños a los retablos góticos, época en que las danzas macabras y otras representaciones colaterales gozaron de fortuna. Para ello, en el centro de la composición, donde hubiera tenido que pintar a la Virgen, nos encontramos a la muerte (Lomba 2007:143), 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 cercana al modo

<sup>33</sup> 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 (1855-1919) o Malczewski.

<sup>34</sup> 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 1971:98); 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» (Pieńkos 2004:166).

<sup>35</sup> Al respecto, podemos destacar especialmente la acuarela y el grabado que realizó como frontispicios para *La iniciación sentimental* de Joséphin Péladan (Musée d'Orsay, París) y *Los besos muertos* de Paul Vérola, respectivamente: en ellos se explicitaba claramente esta asociación, al presentarla medio esqueleto media encarnación femenina, así como con dos alas –en el segundo caso, de color negro–, en una extraña mixtificación entre *Eros* y el ángel de la muerte.

## En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo

Juan C. Bejarano Veiga

de vida bohemio. En consecuencia, en el ideal subversivo típico de estos artistas tildados de malditos, la muerte se convertía en novia, y los funerales se transformaban en una ceremonia nupcial negra, el negativo de lo que el pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938) había concebido un año antes en su obra igual de ambiciosa (y autorreferencial) *Epitalamio (Las bodas del príncipe Néstor)* (1909, Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria).

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: si bien en algunas ocasiones tuvo en cuenta la pintura de Böcklin, en otras gustó de pintar *Thánatos* como una joven bella alada, a veces apropiándose de la guadaña de *Chronos* (confusión 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 a continuación pasamos a comentar.

### La superación

Conocido como “el pintor de las máscaras”, Ensor acostumbró igualmente a plasmar calaveras en sus obras, a menudo conjuntamente y de una forma tan similar, que podían ser casi intercambiables, jugando al desconcerto; de ahí que aquéllas pudieran ser calificadas de “máscaras de la muerte”. De hecho, esta ambientación se complementaba igualmente con la presencia de esqueletos.<sup>36</sup>

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. 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 obra. O podríamos decir... vida, porque una de las grandes aportaciones de Ensor fue la de dotar de vida a objetos aparentemente inertes. Si en esta concepción vital de la muerte coincidía con Böcklin, mediante el recurso de la metamorfosis (Todts 2004:104), acabó por superar la visión tradicional de la muerte como *memento mori* en el autorretrato. En *Pequeñas figuras bizarras (Mis amigos animalizados. Los Rousseau y Ensor)* (1888, Fine Arts Museum of San Francisco), Ensor retrató a gente de su círculo como insectos.

---

<sup>36</sup> «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 1990:51).

Sin embargo, en algunos detalles observamos sobrevolar la sombra de la muerte. Así, la señora Rousseau aparece rematada por una mariposa con una calavera, que recuerda a la *acherontia atropos*, “la mariposa de la muerte” que ya había evocado Viladrich, mientras que Ensor también decidió incluirse en el grupo. A diferencia del resto, decidió no medio transformarse en insecto, sino en esqueleto andante.<sup>37</sup> De este modo, y en contra de los *memento mori* que hemos ido viendo, el belga dejaba claro que no hacía falta representar a la muerte como algo externo sino intrínseco. Esta reflexión lo llevó a realizar otra serie de obras similares, erigidas como una especie de *automemento mori*, y donde el recordatorio de la brevedad de la vida era una amenaza que llevábamos dentro, de ineludible cita. Podemos recordar el dibujo *Espejo con esqueleto* (1890, colección particular), donde a través de un objeto como el espejo -que nos recuerda las marcas del tiempo en nuestra fisionomía-, se llevaba a su extremo más fantasioso, de manera que la colocación frontal del mismo no devuelve en este caso la imagen de Ensor (es decir, su autorretrato convencional), sino su autorrepresentación cadavérica.

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 presenta apuesto, convencional diríamos. En el segundo, Ensor acometía idéntica composición con mejor resultado de acuerdo con nuestro estudio, puesto que el cráneo del *memento mori* es 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 capta 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. Tanto en este grabado como en la pareja anterior subyacía un tema, el paso del tiempo. En cierta manera, dicha cuestión aparecía sugerida en la composición de Böcklin, si partiéramos de la idea de que la muerte representada sería su doble: de esta forma, 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. Mediante el recurso de la metamorfosis, en Ensor se superó esta presentación simultánea de tiempos diversos, alterando su curso natural, manipulándolo y acelerándolo, situando el futuro en el lugar del presente, materializando la paradoja de «el imposible autorretrato póstumo» (Martín-Saavedra 1997:35).

Estas aportaciones culminantes en la variante tradicional del *memento mori* han sido reconocidas por especialistas en el pintor como Xavier Tricot.<sup>38</sup> El equivalente pictórico de estos grabados sería el cuadro *El esqueleto pintor* (1896, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes), autorrepresentación del mismo Ensor.

<sup>37</sup> En “El rey peste”, Poe daba vida a unos personajes medio esqueletos-medio muertos vivientes, parecidos a los de Ensor (Cortés 1998:35).

<sup>38</sup> «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, métamorphosé, dans chacun d’eux, sonnait le glas et annonçant l’apogée d’une nouvelle subjectivité. Sous son pinceau et sa plume, l’art devient convulsif et apocalyptique» (Tricot 1990:46).

## En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo

Juan C. Bejarano Veiga

Esta presencia obsesiva de la muerte en el *corpus* de Ensor puede deberse, por tanto, a diversos motivos, si bien, tal como ha sugerido el psicoanalista Herman Piron (Totds 2004:119 y 140), quizás esta concentración se debiera al miedo de que su obra quedara enterrada en el olvido. La consecuencia fue que se convirtió en el artista del *fin-de-siècle* que mejor expresó una muerte interiorizada (incluso literalmente), mediante un trabajo de introspección. Este tipo de trabajo halló su más diáfana representación en aquellos pintores, como Helene Schjerfbeck (1862-1946), Léon Spilliaert (1882-1946) o Francesc Gimeno (1858-1927), que intentaron trascender esta tradición del *memento mori*, e intentar inferir el paso del tiempo finiquitado en muerte, a partir de sus propias figuras.

### Conclusiones

En estas páginas, hemos podido observar cómo a partir del autorretrato de Böcklin se recuperó en el Simbolismo y en esta temática la tradición del *memento mori*. Si bien su cuadro aparentaba plasmar con bastante fidelidad los modelos del pasado, en realidad se procedía a una renovación, de acuerdo a las preocupaciones personales de su artífice pero también de la sociedad postrevolucionaria: la imaginería tradicional no podía ser vista como siempre se había hecho, y se debía llevar a cabo su puesta al día.

La actualización de este tema clásico fue pronto apreciada por otros artistas -especialmente de la órbita simbolista, aunque no exclusivamente (recordemos el autorretrato de Corinth)-, extendiéndose en el espacio y en el tiempo (hasta bien entrado el siglo XX, su influencia siguió resonando en Sabater o en Blanco Garrido entre otros). Los primeros pasos se dieron evidentemente en Alemania, en concreto en su círculo más cercano -su amigo Hans Thoma-, pero de aquí se extendió a otros países europeos como Bélgica, Italia, Polonia o Serbia, hasta llegar a México. España -y en concreto, Cataluña- no permaneció ajena a este fenómeno internacional, con algunos ejemplos al respecto, lo que nos permite corroborar el carácter paneuropeo (diríamos incluso universal), que poseía el Simbolismo y al que ya se ha referido Jean Clair.

El caso catalán nos permite observar los medios de transmisión de este modelo, ya fuera mediante la prensa local (necrológicas de Böcklin ilustradas con su famoso autorretrato, que influyó probablemente en Guardiola), ya fuera por estancias de formación en los centros artísticos alemanes (Gili i Roig en Múnich); sin embargo, las relaciones artísticas entre la Cataluña y la Alemania de la época constituye un tema pendiente de ser estudiado en profundidad, y que aquí sólo apuntamos.

A la hora de acometer estos autorretratos según la tradición del *memento mori*, la deuda al modelo böckliano se podía rastrear en diferentes niveles. En primer lugar, la composición con la muerte apareciendo por la espalda del artista fue prácticamente calcada en pinturas como la de Thoma, mientras que en otros casos se mostró más sutil como en Gili i Roig, desprovisto del elemento macabro, al sustituir la figura de *Thánatos* por la de una mujer; con todo, al emplear este recurso compositivo su cuadro se enriquecía con más matices, sin perder su sugerencia.

En otros casos, se potenciaron detalles como el práctico solapamiento del cráneo a la cabeza del autorretrato, como si fueran inseparables, como si la muerte fuera su *alter ego* (Herrán o Guardiola). De esta manera se insinuaba la idea del doble, ya presente en Böcklin, conforme la muerte representada no lo era en términos generales, sino que plasmaba la propia muerte del que se pintaba. Se potenciaba así la imagen de una muerte activa.

En relación con lo anterior, Böcklin hizo que muchos artistas intentaran ir más allá de la visión estándar de la muerte como un cráneo sostenido entre las manos, dotándola de “vida” y, por tanto, haciéndola aún más siniestra, de acuerdo a la nueva categoría estética acuñada por Freud. “Esqueletos vivientes” los podemos observar en obras de Corinth, Costetti, Ensor, Frédéric, Malczewski, Ruelas o Viladrich, que de esta manera pasaba a ser una especie de musa decadente y mórbida para sus creadores.

A nivel filosófico, el cuadro de Böcklin sirvió como punto de partida para indagar sobre la gran preocupación existencial de la muerte -tan cara para los artistas simbolistas-, en relación a uno mismo, así como sobre el paso del tiempo. Y si hallamos una posible vinculación con el pesimismo finisecular, en general se ha acostumbrado a ver la muerte desde una postura vitalista vinculada con Nietzsche. Para muchos simbolistas, el amor, la vida y la muerte se interrelacionaban y se sucedían en un ciclo, que exaltaban en sus obras. Desde esta lectura positiva se ha solido interpretar el cuadro de Böcklin; y de hecho, muchos de los que le siguieron explicitaron esos elementos, con la inclusión de *Eros* (Thoma, Zwintscher, Viladrich).

Sin embargo, el cuadro de Böcklin no siempre fue seguido fielmente y se convirtió en excusa para la recuperación de toda una iconografía macabra, en muchas ocasiones de manera poco ortodoxa para que ésta se adaptara a la personalidad de cada pintor. Ello dio pie a imágenes libérrimas y sincréticas, donde se mezclaban o reinterpretaban elementos procedentes de la mitología clásica o del cristianismo con otros propios de su época, interrelacionando lo religioso, lo erótico y lo fúnebre: Russolo, Munch o Viladrich sirven al respecto.

Böcklin, Munch y Ensor fueron quienes mejor supieron modernizar el legado mortuorio del pasado. Y fue el último el que lo llevó más lejos, superando incluso al primero. En este sentido, sus incursiones en la autorrepresentación desde la muerte fueron más numerosas y marcadas siempre por la necesidad de indagar y ofrecer algo inédito. A pesar de compartir ese mismo vitalismo, en Ensor percibimos un tono mucho más grotesco y sarcástico. Pero aparte de esta actitud general, el punto clave lo hallamos en su concepción de la muerte, no como algo externo que nos acompaña sino como algo inseparable desde nuestro interior: de ahí que en Ensor sea frecuente hallar en lugar del rostro encarnado su propia calavera, esto es, el artista tal como sería en el futuro, ya muerto. Al recurrir a esta simple suplantación, Ensor subvertía la composición, el tratamiento de los tiempos, e incluso la imagen de la “muerte viviente” presentes en Böcklin, al ser ahora el mismo artista quien soportaba toda esa carga, centrada sólo en su figura: el autorretrato a lo *memento mori* pasaba a ser un auténtico *automemento mori*, de poderoso hálito fantástico. Ensor representaría, pues, el punto medio entre

**En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo**

Juan C. Bejarano Veiga

la visión tradicional del autorretrato con la calavera explícita, planteada por Böcklin de una manera fiel a la tradición; y la nueva tendencia, más realista, de inferir en las propias facciones el paso de la muerte a través del tiempo.

**FUENTES BIBLIOGRÁFICAS**

*Auto-retratos de Artistas Españoles en el Palacio de Bellas Artes. Exposición organizada por el Círculo Artístico* (1907), Barcelona, Círculo Artístico.

Brull, J. (1901), «Arnold Böcklin», *Joventut*, Año II, Nº 53, 14 febrero 1901, p. 129.

Daireaux, M. [1931], *Sabater, peintre des sorcières*, París, Per orbem.

*Pèl i Ploma*, Nº 69, 1 febrero 1901, portada.

Tripet, C. (1908), «Auto-retratos», *La Publicidad*, 19 enero 1908, p. 2-3.

**BIBLIOGRAFÍA**

Almeida, P. (2011), *Azul: Pintura simbolista de la España Atlántica Galicia-Canarias (1880-1939) (Estudio de iconología comparada)*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria-Casa Museo Tomás Morales.

Amorós, L. (2005), *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac.

Anker, V. (2009), *Le symbolisme suisse. Destins croisés avec l'art européen*, Berna, Benteli.

*Arnold Böcklin* (2001), París, Musée d'Orsay-Edition de la Réunion des musées nationaux.

Berman, P. G. (2007), *In another light. Danish painting in the Nineteenth Century*, Londres, Thames & Hudson.

Beyer, A. (2003), *L'art du portrait*, París, Citadelles & Mazenod.

Cortés, J. M. G. (1998), *Visionarios. James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops*, Valencia, Generalitat Valenciana-Museu de Belles Arts de València.

Daza, J. C. (1997), *Francmasonería*, Madrid, Akal.

Dorgerloh, A. (2000), «'The Melancholy of Everything Finished'. Portraiture in German

Symbolism», Ehrhardt, I.-Reynolds, S., ed., *Kingdom of the soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, Múnich-Londres-Nueva York, Prestel, p. 259-283.

Facos, M. (2009), *Symbolist Art in Context*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press.

Fischer, W. G. (1998), *Egon Schiele 1890-1918. Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*, Colonia, Taschen.

Frongia, M<sup>a</sup> L. (1978), *Il Simbolismo di Jean Delville*, Bolonia, Pàtron.

Gras, I. (2010), *El Decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesis doctoral).

Hirsh, S. L., «Arnold Böcklin: Death talks to the painter», *Arts Magazine*, Vol. LV, N° 6, febrero 1981, p. 84-89.

Jullian, P. (1971), *Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s*, Londres, Pall Mall.

Jurkovič, H. (2013), «Aura and Horror. Essay on the Typology of the Self-Portrait in Symbolist Painting», Husslein-Arco, A.-Weidinger, A., ed., *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, Viena, Belvedere, p. 76-102.

Kosinski, D. (2013), «Symbolist Profusion. Léon Frédéric's *Nature or Abundance*». MacDonald, H., ed., *Impressionism and Post-Impressionism at the Dallas Museum of Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, p. 133-144.

Lomba, C. (2007), «Metamorfosis de la mirada», Lomba, C.-Tudelilla, C., dir., *Viladrich. Primitivo y perdurable-Primitiu i perdurable*, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, p. 130-165.

Martín, C.-Saavedra, S. F. (1997), «La pintura autobiográfica», *Autorretrato. El pintor ante su imagen*, Ourense-Lugo-Vigo-La Coruña, Fundación CaixaGalicia, p. 11-44.

*Masó explica Masó* [2001?], Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Girona.

Müller-Westermann, I. (2005), *Munch by himself*, Londres, Royal Academy of Arts.

Pieńkos, A. (2004), «La figuration de la mort dans la peinture du symbolisme polonais», *Le Symbolisme polonais*, París-Rennes, Somogy éditions d'art-Musée des Beaux Arts, p. 163-170.

Portús, J. (2004), «Varia fortuna del retrato en España», Portús, J., ed., *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, p. 17-67.

**En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo**

Juan C. Bejarano Veiga

Ramírez, F. (2008), *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Recht, R. (2005), «'La beauté du mort'. Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte», Clair, J., dir., *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, París, Edition de la Réunion des musées nationaux-Gallimard, p. 342-349.

Reyero, C. (1996), *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra.

Rosich, A., «Enyorança de l'amic. El meu Josep-Jordi Guardiola i Bonet. In memoriam», *Tramontane*, Año XXXVI, N° 342, febrero 1952, p. 55-60.

Saperas, M., «Josep Guardiola», *Tramontane*, Año XXXVI, N° 342, febrero 1952, p. 47-49.

*Saturnino Herrán: instante subjetivo* (2010), México D.F.-Aguascalientes, Instituto Nacional de Bellas Artes-Instituto Cultural de Aguascalientes-Fundación Cultural Saturnino Herrán.

Seguranyes, M. (2013), *La mirada persistent. Història de la pintura a Figueras 1892-1960*, Figueras, Ajuntament de Figueres.

Stoichita, V. I. (1999), *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Siruela.

Todts, H. (2004), *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.

Tricot, X (1990), «Métaphores et métamorphoses de James Ensor», *Artstudio*, N° 18, otoño 1990, p. 46-59.

Unland, A. (2006), *Una amistat generosa i noble. Cartes de Joan Baptista Coromina a Rafael Masó (1908-1919)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

## **RECURSOS WEB**

*Daniel Sabater Salabert*, <<https://elpintordanielsabatersalabert.wordpress.com/>>, 12-12-2014.