

Abril 2014



400 aniversario del nacimiento de Gerrit Dou

Dolores Delgado

p. 3

Anatomía de la musa: tras los pasos de Misia

Clara Marcellán

p. 8



Emilio Castelar, Gustave Arosa y Paul Gauguin

Andrea van Houtven

p. 13

Giacometti y *Retrato de mujer*

Marta Ruiz del Árbol

p. 17



ventanas 5

Presentamos el quinto número de *Ventanas* en el que publicamos un homenaje a Gerrit Dou, a los 400 años de su nacimiento; un análisis de la mecenas y musa Misia Sert, con motivo del préstamo de su retrato a la reciente exposición del Musée d'Orsay; a continuación, un estudio sobre el coleccionista Gustave Arosa, basado en los testimonios de Emilio Castelar, que señalan su influencia en Gauguin; y, por último, la reciente identificación de la modelo de *Retrato de mujer* de Giacometti, nos lleva a conocer el proceso creativo del artista.



400 aniversario del nacimiento de Gerrit Dou

“Maravilloso, dinámico, fuerte [e] impactante”

Joachim von Sandrart¹

Dolores Delgado

Anónimo

Gerrit Dou, siglo XVIII

Grabado en Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville,
Abrégé de la vie des plus fameux peintres, París,
1745

Introducción y biografía

Gerrit Dou, conocido asimismo con el nombre de Gerard, nació el 7 de abril de 1613 en Leiden, ciudad en la que pasó el resto de su vida. Gozó en su tiempo de una enorme popularidad, especialmente entre la élite social de su época. Leiden era entonces un gran centro comercial con una universidad fundada en 1575, lo que la convirtió asimismo en un foco intelectual y artístico repleto de pintores, como Aertgen (1498-1568) y Lucas van Leyden (1494-1533), grabadores y diseñadores de vidrieras, al igual que el padre de nuestro artista, Douwe Jansz., que también era vidriero y grabador. Dou comenzó a trabajar en el taller paterno, para posteriormente formarse con Pieter Cowenhorn, pintor de vidrieras, e ingresar después en el taller de Rembrandt cuando contaba tan sólo quince años de edad, y donde permaneció por espacio de tres más, hasta el traslado de su maestro a Ámsterdam en 1631. En sus primeras obras se refleja la huella de su preceptor, tanto en los temas como en sus composiciones y en el claroscuro [figs. 1 y 2], así como también la de Jan Lievens, con quién colaboraba Rembrandt. Nuestro artista fue fundador del Gremio de San Lucas (*Fijnschilders*) de su urbe natal.

En sus comienzos sus obras evidenciaban la influencia de Rembrandt y de Vermeer especialmente en los temas y el tratamiento de la luz y pintó principalmente autorretratos, eremitas y mujeres tocando instrumentos [fig. 3]. Con el paso del tiempo evoluciona logrando un estilo propio, que fue el que le hizo alcanzar la fama y que destaca, como detallaremos más adelante, por una técnica exquisitamente meticulosa, ilusionista y refinada, que fue desarrollando a lo largo de su vida. A la edad de veintiocho años era ya un afamado maestro y a través de su primer mecenas, Pieter Spiering –hijo del conocido productor de tapices de Delft François Spiering, embajador y consejero de finanzas de la reina Cristina de Suecia–, tuvo a la casa real entre sus clientes. Cosme III de Médicis en Florencia poseía asimismo cuadros suyos, y algunas de sus obras se llevaron de regalo a Carlos II de Inglaterra por parte del gobierno de algunos estados como Holanda con motivo de su ascenso al trono. Avanzada su carrera entró en escena Johan de Bye como su mecenas. A modo de anécdota, cabe señalar que su exquisita técnica y sus delicadas imágenes causaban tanto asombro en la época que éste último mostraba las pinturas que tenía del artista, previo pago, en una habitación frente al ayuntamiento de Leiden. Los precios que se pagaban por sus cuadros eran realmente altos, como se pone de manifiesto en una carta del agente del duque de Rutland, fechada en 1780², por lo que sólo eran asequibles para las clases más altas. Dou, que no tuvo hijos, murió siendo un hombre rico y fue enterrado en Sint Pieterskerk el 9 de febrero de 1675.



Fig. 1
Rembrandt
Anciana leyendo, 1631
Óleo sobre tabla. 60 x 48 cm
Ámsterdam, Rijksmuseum



Fig. 2
Gerrit Dou
Anciana leyendo, c. 1631-1632
Óleo sobre tabla. 71 x 55,5 cm
Ámsterdam, Rijksmuseum



Fig. 3
Gerrit Dou
Mujer tocando el clavicordio,
c. 1665
Óleo sobre tabla. 37,7 x 29,8 cm
Londres, Trustees of the Dulwich
Picture Gallery



Fig. 4
Gerrit Dou
Autorretrato, c. 1665
Óleo sobre tabla. 59 x 43,5 cm
Boston, colección privada



Fig. 5
Gerrit Dou
Autorretrato, c. 1665
Óleo sobre tabla. 48,9 x 39 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art,
legado de Benjamin Altman, 1913, 14.40.607



Fig. 6
Gerrit Dou
Bodegón con libro y monedero,
1647
Óleo sobre tabla
22,9 x 17,8 cm
Los Ángeles, University
of California, The Armand
Hammer Collection,
Fisher Gallery

Temas, estilo y técnica

Sus logros en el enriquecimiento del lenguaje pictórico y la ampliación de los temas artísticos fueron los que en su tiempo le convirtieron en un artista innovador y le granjearon un gran número de seguidores y discípulos, entre los que destacan Frans van Mieris el Viejo (1635-1681) y Gabriel Metsu (1629-1667). En un primer momento se dedicó a pintar personajes eremitas y ancianos siguiendo los esquemas temáticos y compositivos de Rembrandt, y no fue hasta que su maestro se marchó a Ámsterdam y Jan Lievens a Inglaterra cuando, al recibir varios encargos, quizás por la ausencia de ambos, comenzó a desarrollar su propio estilo y a innovar en lo que a temática se refiere. Comenzó a realizar retratos de formato oval con fondo neutro y una luz difusa que procedía de la izquierda, y a partir de los años cuarenta empezó a pintar sus escenas de género, que son las más características de este artista. No obstante, hubo otros géneros como el religioso y el autorretrato [figs. 4 y 5] que siempre le interesaron; en éste último tipo lograba dejar constancia de su estatus social, ya que le preocupaba el rol que el artista desempeñaba en la sociedad y destacaba su importancia como transmisor de ideas.

Fue uno de los primeros artistas en Holanda que representó actividades cotidianas, en su mayor parte pertenecientes al ámbito femenino, que a su vez ejemplificaban la moderación, la virtud y la espiritualidad en muchos casos. Sutton escribió de sus obras que eran abstracciones metafóricas y consideraba que eso precisamente lo diferenciaba del resto de sus contemporáneos³. Sus escenas de género llevan implícitas alusiones al placer sensual y a lo efímero, recordando que la vida es mero tránsito. Los protagonistas de sus cuadros, según Ronni Baer⁴, invitan al espectador a contemplar el fenómeno artístico como reflejo de la transitoriedad de la vida. Dou dotaba a sus obras de significados más complejos de lo que se deduce a simple vista, con alusiones a la brevedad y transitoriedad de la vida y a la satisfacción de la ancianidad, así como también subyacen en ellas intenciones moralizantes como referencia de la virtud.

Con el paso del tiempo el artista se fue especializando en pinturas de pequeño formato, prefería la tabla al lienzo, y fue modernizando los temas convencionales gracias al uso que hacía de la luz y a los recursos técnicos compositivos, logrando un ilusionismo característico de su obra. Quizás la formación recibida en el negocio familiar de producción de vidrieras le obligara a desarrollar esa meticulosidad conservando este talento para su profesión. En ocasiones, llegaba incluso a utilizar instrumentos para agrandar los objetos y conseguir así mayor detallismo. El artista juega con los planos espaciales y el *trompe l'œil* desempeña un papel fundamental en sus cuadros [fig. 6]. Además, este ilusionismo está estrechamente ligado con la temática de sus obras, pues se complementan muy bien.



Fig. 7
Gerrit Dou
El médico, 1653
Óleo sobre tabla
49,3 x 37 cm
Viena, Kunsthistorisches
Museum, Gemäldegalerie



Fig. 8
Gerrit Dou
El médico, c. 1660-1665
Óleo sobre tabla. 38 x 30 cm
Copenhague, Statens Museum
for Kunst



Fig. 9
Gerrit Dou
La tendera, 1647
Óleo sobre tabla
38,3 x 29 cm
París, Musée du Louvre

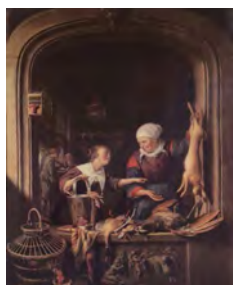


Fig. 10
Gerrit Dou
Vendedora de aves de corral
c. 1670
Óleo sobre tabla. 58 x 46 cm
Londres, The National Gallery



Fig. 11
Gerrit Dou
*Anciana con jarro en la
ventana*, c. 1660-1665
Óleo sobre tabla
28,3 x 22,8 cm
Viena, Kunsthistorisches
Museum, Gemäldegalerie



Fig. 12
Gerrit Dou
*Mujer agarrando un gallo
en su ventana*, 1650
Óleo sobre tabla
26,1 x 20,7 cm
París, Musée du Louvre

Los cuadros con retratos de profesionales, tales como el astrónomo y el médico, también son comunes en su obra, y los representa como científicos, con libros que hacen alusión al concepto de búsqueda de conocimiento. En ocasiones los pinta trabajando por la noche, asociándolos a la idea de perseverancia [figs. 7, 8 y 13]. En cuanto a sus imágenes de médicos, Dou representa a tres tipos característicos del siglo XVII, el doctor catedrático, el dentista-cirujano y el curandero pero, a diferencia de sus contemporáneos, que los convertían en objeto de mofa, como Jan Steen, nos los muestra elegantemente ataviados e identificados con la sabiduría. Así nuestro pintor dotaba a sus temas de una mayor trascendencia con las alusiones a la *vanitas* y a la lucha entre la ciencia y la voluntad divina.

También retrató a músicos, pero como personificación de los placeres, del deleite y de la sensualidad de la vida. Otro aspecto que gozó del interés del artista y que se evidencia en algunas de sus pinturas fue el del *paragone* de las artes: el pintor creía firmemente en la superioridad de la pintura y lo demostraba a través de su refinada técnica. Como hemos comentado anteriormente, en su obra está muy presente el ilusionismo, con recursos técnicos tales como hacer que las figuras y objetos sobresalgan del plano pictórico de las ventanas [figs. 3-6], y el uso de las cortinas, que ejercen de marco e introducen al espectador en la escena. A partir de 1645-1650 añade a sus composiciones la ventana con su alféizar, haciendo éste de barrera entre la figura y el espectador, y un ejemplo de este tipo es *La tendera*, con la que fijó definitivamente lo que se conoció como «piezas de nicho», representaciones de escenas cotidianas que nos muestra mediante el arco de una ventana [figs. 9 y 10]. De ellas surge muchas veces la mencionada cortina, que revela el interior doméstico o cotidiano [véanse figs. 3-5], subterfugio que utiliza desde muy temprano y que quizás estaba en relación con el uso que se les daba a las mismas en la época, que se colocaban delante de las pinturas con el fin de que el polvo y la luz no las perjudicaran. En la década de los cincuenta uno de sus temas favoritos eran las cocineras o señoras en la cocina realizando sus quehaceres domésticos, en un ambiente agradable y ejemplificante que aludía a la virtud femenina. Más tarde este tema evoluciona reduciéndose a una sola figura generalmente femenina [figs. 11-15].

Con el paso del tiempo Gerrit Dou centró su interés en la iluminación y los contrastes de luces y sombras, que heredó de su maestro, y sus efectos. Así, además del uso del claroscuro en los inicios de su carrera, en su última etapa introduce en sus cuadros una luz artificial procedente de lámparas o velas creando un ambiente nocturno, que dota a las imágenes de un mayor misterio [figs. 12-14]. La luz artificial recalca su evidente virtuosismo artístico. Existen asimismo precedentes en el arte flamenco del uso de velas y candiles como foco de luz y centro de la composición. En este aspecto Dou⁵ se sitúa en un lugar entre



Fig. 13
Gerrit Dou
El astrónomo, c. 1665
Óleo sobre tabla. 32 x 21,2 cm
Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum



Fig. 14
Gerrit Dou
Joven a la ventana con una vela, c. 1658-1665
Óleo sobre tabla
26,7 x 19,5 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

[\[+ info\]](#)



Fig. 15
Gerrit Dou
Anciana en la ventana con una vela, 1661
Óleo sobre tabla. 31 x 23 cm
Colonia, Wallraf-Richartz Museum

Rembrandt, a quien le preocupa más la luz que el color o la forma, y Gerrit van Honthorst, cuya fuente de iluminación, generalmente oculta, es más dura y fría [fig. 16]; a diferencia de éste la de Dou es más evocadora y romántica.

Su estilo no varió ni evolucionó mucho a lo largo de su carrera, desde el principio utilizaba una variedad de tonos verdes, ocres, lilas y encarnados con un envolvente claroscuro, no obstante con el paso del tiempo los usaba con mayor libertad. La cuidada representación de los materiales con pinceladas que casi no se distinguen se va volviendo cada vez más libre, las texturas de sus tejidos —como los de las cortinas, ya sean de seda o de tapicería— y el detallismo son característicos de este artista. Gracias a los análisis técnicos que se le han hecho a sus obras, se conoce su concienzudo método de trabajo, que consistía en realizar pocos dibujos preparatorios y, sin embargo, pintaba una y otra vez sobre la superficie pictórica retocando las imágenes con delicadas pinceladas. En conclusión, el resultado obtenido son obras con exquisitas superficies, de pequeñas dimensiones, con un convincente *trompe l'œil*, de maravillosa representación junto con lo atractivo de los temas, son un compendio del buen hacer pictórico y son asimismo un reflejo de la vida interior y espiritual de Gerrit Dou.

Reputación y valoración por la crítica

Es curioso, como reseña Wheelock⁶, cómo evoluciona el gusto en las diferentes épocas y como un artista de la talla de Dou, alabado en su época y en los siglos inmediatos, cayó en el olvido en el siglo XIX. Precisamente sus logros, su exquisita técnica y sus innovaciones estilísticas y temáticas, le llevaron a ser considerado un artista frío e impersonal y calificado de raro por la crítica decimonónica. El historiador Joachim von Sandrart (1606-1688) escribió en su tratado de 1675⁷ que había visitado al artista en su estudio y describió su comportamiento como puntilloso por la forma en que guardaba su paleta, los pinceles y los colores para resguardarlos del polvo y la suciedad; los custodiaba en un cofre y, antes de abrirlo, se sentaba silenciosamente en su silla esperando a que el polvo se aposentara, para después proceder a sacar los instrumentos con la tranquilidad de que estuvieran limpios. John Smith, en su catálogo razonado de pintores holandeses, destaca a Dou por su minucioso método de trabajo⁸. Los investigadores posteriores siguieron esta misma línea, y así Johannes Immerzeel⁹, en su diccionario de artistas holandeses de 1842, lo calificó de genio raro y de talentoso. Thore¹⁰ lo consideró un maestro de las composiciones pequeñas rebajándolo de categoría, y después Wilhelm von Bode lo infravaloró al compararlo con Rembrandt. Con esto su reputación pasó a ser la de un artista con talento, pero superficial e incapaz de representar la profundidad humana. No fue



Fig. 16
Gerrit van Honthorst
La alcahueta, 1625
Óleo sobre lienzo. 71 x 104 cm
Utrecht, Centraal Museum

hasta los años noventa del siglo XX cuando volvió a ser objeto de estudio por parte de los especialistas. Jan A. Emmens¹¹ fue uno de los primeros en señalar la importancia de su obra y en destacar los conceptos filosóficos de la Antigüedad que incluye en las mismas. A partir de entonces el interés por su obra vuelve a incrementarse e historiadores como Peter Hecht¹², en la exposición de 1989 en Ámsterdam, escribió que los artificios de Dou, tales como las ventanas y los nichos con los tejidos colgando de las mismas, o de los fondos de las pinturas, son recursos que utiliza para producir transiciones dentro del plano pictórico que tienen la finalidad de introducir al espectador en la obra; destaca asimismo el deleite y el placer que produce la admiración de estas obras de arte. En el año 2000 se organizó una exposición conjunta entre la Dulwich Picture Gallery de Londres y la National Gallery de Washington y se publicaron las últimas investigaciones realizadas sobre las obras de Dou¹³. Wheelock¹⁴ comenta la ironía de que Dou “siendo un artista que puso su alma en su arte y cuya inspiración fue sentida por posteriores generaciones de artistas, fue desestimado por insensible o desalmado”. A partir de entonces vuelve a ser reconocido como reputado maestro y se destaca su meticulosa y refinada técnica y su búsqueda de efectos de luz y de sombra, su cuidado estudio de la composición y su dominio del ilusionismo.

Notas

- 1 Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der edlen, Bau-, Bild-, und Malerey-Künste*. 4 vols. Múnich, G. Hirth's Verlag, 1925, p. 195.
- 2 Citado en Willem Martin: *Het leven en de werken van Gerrit Dou*. Leiden, S. C. van Doesburgh, 1901, p. 157.
- 3 Peter C. Sutton: *Pieter de Hooch: Complete Edition*. Oxford, Phaidon, 1980, p. 49.
- 4 Ronni Baer: “The Life and Art of Gerrit Dou”. En Ronni Baer (ed.): *Gerrit Dou 1613-1675*. [Cat. exp. Washington, National Gallery-Londres, Dulwich Picture Gallery, 2000; La Haya, Mauritshuis, 2001]. New Haven-Londres, Yale University Press, 2000, p. 36.
- 5 Justus Müller Hofstede: “Artificial Light in Hinthorst and Trebruggen: Form and Iconography”. En *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland: Beiträge eines Symposiums aus Anlass der Ausstellung “Hollandische Malerei im neuen Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen” im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 23 bis 25. März 1987*. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1988, pp. 18-26.
- 6 Arthur K. Wheelock, Jr.: “Dou’s Reputation”. En Ronni Baer 2000, op. cit., pp. 12-13.
- 7 Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der edlen, Bau-, Bild-, und Malerey-Künste*. 2 vols. Nürnberg, 1675-1679.
- 8 John Smith: *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*. 9 vols. Londres, Sands, 1829, vol. I.
- 9 Johannes Immerzeel: *De levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders*. 2 vols. Amsterdam, 1842.
- 10 Théophile E. J. Thoré (William Bürger): *Les Musées de la Holland*. Paris, 1858, p. 5.
- 11 Jan A. Emmens: “Natuur, Onderwijzing en Oefening. Bij een drieluik van Gerrit Dou”. En Joshua Bruyn [et al.] (eds.): *Album Discipulorum F.G. van Gelder*. Utrecht, Haentjens, Dekker & Gumbert, 1963, pp. 125-136; Jan A. Emmens: “A Seventeenth Century Theory of Art: Nature and Practice”. En *Delta: A Review of Arts Life and Thought in The Netherlands*. Amsterdam, Delta International Publication Foundation, 1969, pp. 30-40.
- 12 Peter Hecht (ed.): *De Hollandse Fijnschilders Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*. [Cat. exp. Amsterdam, Rijksmuseum, 18 de noviembre de 1989-25 de febrero de 1990]. Maarssen, G. Schwartz/SDU, 1989.
- 13 Véase Ronni Baer 2000, op. cit.
- 14 Arthur K. Wheelock, Jr.: “Dou’s Reputation”. En Ronni Baer 2000, op. cit., p. 14.

Anatomía de la musa: tras los pasos de Misia

Clara Marcellán



Fig. 1
Pierre Bonnard. *Misia Godebska*, 1908
Óleo sobre lienzo, 145,5 x 114,5 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

[\[+ info\]](#)

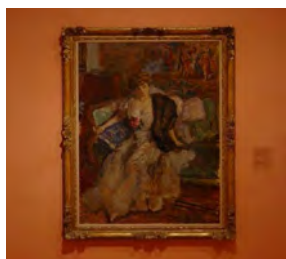


Fig. 2
Salas del Museo Thyssen-Bornemisza,
2012



Fig. 3
Pierre Bonnard
Doble retrato de Misia,
1906
Dibujo a la tinta,
140 x 147 mm
Colección privada



Fig. 4
Pierre Bonnard
Misia con rosas,
1908
Óleo sobre lienzo,
114 x 146,5 cm
Colección privada

María Zofía Olga Zenajda Godebska. Misia Godebska. Misia Natanson. Misia Edwards. Misia Sert. Todas ellas son Misia (1872-1950), la musa de la Belle Époque que ostentó el sobrenombre de “Reina de París”. El Musée d’Orsay revisitó su reinado en una exposición durante el verano de 2012 y allí se expuso uno de los retratos pintados por Pierre Bonnard [fig. 1], perteneciente al Museo Thyssen-Bornemisza. La ocasión nos permitió conocer más sobre la mujer que habitualmente nos observa, altiva, desde su pared en la sala 33 [fig. 2].

Unos breves apuntes biográficos sitúan a Misia en el centro de la vida cultural de su tiempo. Nace en 1872 en San Petersburgo, como fruto del matrimonio del escultor de origen polaco Cyprian Godebski y Sophie Servais, de origen belga, que muere dando a luz. Se cría cerca de Bruselas con su abuela materna, rodeada de músicos como Liszt. Aprende a tocar el piano con Gabriel Fauré y continúa su formación en París, cerca de la nueva familia formada por su padre. En 1893 contrae matrimonio con su primo político, el editor Thadée Natanson, y se convierte en musa de los artistas, escritores y músicos vinculados a *La Revue blanche*. Hacia 1904 se divorcia para casarse con el empresario millonario Alfred Edwards. El matrimonio dura cinco años, en los que Misia suma a su condición de musa la de mecenas, amadrinando a los Ballets Rusos de Serge Diaghilev. En 1920 celebra sus terceras y últimas nupcias con el pintor catalán Josep Maria Sert. Misia muere en 1950, rodeada de amigos como Coco Chanel o Jean Cocteau.

Misia por Bonnard

La mejor manera de reconstruir los pasos de Misia es a través de las huellas que dejó en las creaciones literarias y artísticas de sus contemporáneos. A sus “veintipocos” años la señora de Thadée Natanson ejercía de anfitriona en su casa de campo de Villeneuve-sur-Yonne. Sus ilustres invitados les acompañaban largas temporadas durante las que retrataban a Misia leyendo, escribiendo, tocando el piano o le dedicaban poemas. Bonnard, próximo a Misia en sus sucesivos matrimonios, nos dejó una nutrida galería de pinturas en torno a ella, en la que destaca el retrato del Museo Thyssen por ser, según Guillermo Solana, uno de los más ambiciosos¹.

La gestación de *Misia Godebska* comienza con un curioso dibujo fechado en 1906 también presente en la exposición del Musée d’Orsay [fig. 3]². En el dibujo Bonnard añadió a la figura de Misia vestida un esbozo de su desnudo, una de las pocas ocasiones en que accedió a posar así³. Este doble retrato a pluma se encuentra a medio camino entre la composición del Museo Thyssen y la de otro lienzo que Bonnard pintó también en 1908: *Misia con rosas* [fig. 4], perteneciente a una colección privada. El artista reprodujo la pose del dibujo con exactitud en este último, mientras que en el lienzo del Thyssen aparece invertida.

Si en *Misia con rosas* el perrito faldero que juguetea bajo la mesilla distrae a la modelo, en *Misia Godebska* posa ensimismada, en un gesto similar al del dibujo. De esta manera Bonnard centra la atención en su rotundo y poderoso físico, que adorna con una estola de pieles y un penacho de plumas.

La Misia de este retrato de Bonnard aparece rodeada del lujo que le proporcionó su matrimonio con Alfred Edwards. Tras ella se intuyen los tapices del siglo XVII-XVIII que adornaban su salón en la rue de Rivoli, en relación a los cuales Misia encargaría a Bonnard cuatro paneles que los complementarían⁴. Misia recuerda que hacia 1910 “comoquiera que Edwards [su segundo marido] no había renovado el contrato de inquilinato de la rue Rivoli, donde ya no ponía nunca los pies, fui a instalarme por mi cuenta en un bonito apartamento del quai Voltaire. Bonnard me pintó una importante decoración para mi salón principal, y no tardé en reunir allí a mis amigos”⁵. Este último encargo presidiría su salón privado del quai Voltaire hasta que hacia 1915 vendió los paneles y se dispersaron; no así su retrato, que Misia probablemente conservó hasta el final de su vida⁶.

Misia, icono de la elegancia

Además de la Misia retratada en la intimidad de su hogar está la Misia pública cuyas apariciones llegaron a convertirse en un acontecimiento. A raíz de su matrimonio con Alfred Edwards, accedió a las “personas del gran mundo”, a la alta costura y las mejores joyas, motivos que la llevarían a figurar con frecuencia en las notas de sociedad. Con ocasión de su asistencia a una obra de teatro en 1907, un periódico recogía con gran detalle su indumentaria: “La señora de Alfred Edwards. [...] Entre sus cabellos, un penacho de plumas gris azulado; perlas maravillosas, diamantes incomparables, anillos magníficos en todos los dedos, y ¡qué pulsera! [...] Sin guantes; con semejantes joyas, es lo más chic”⁷. El penacho que mencionan es probablemente el que Misia luce en el retrato del museo [fig. 5], aunque debido a la técnica del pintor este detalle se pierde en la suntuosidad y sensualidad del conjunto.

Más allá de las anécdotas que rodean a los objetos que le pertenecieron, Misia quedó vinculada a la historia de la moda con piezas como el collar que en 1934 encargó a Cartier: trece vueltas compuestas de cuentas esféricas de rubíes, unidas a palmetas asimismo de rubíes a través de un cordón de seda que caía sobre la espalda⁸. Su nombre aparece en los lugares más insospechados, y la casualidad quiso que nos lo encontrásemos en la exposición *Cartier* que el Museo Thyssen-Bornemisza organizó entre octubre de 2012 y febrero de 2013. Uno de los objetos presentados, una pitillera de platino, tiene grabada en la cara interior de la tapa la firma de Misia,

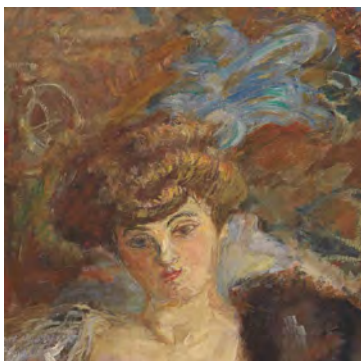


Fig. 5
Detalle del penacho de plumas que Misia luce en el retrato de Bonnard



Fig. 6
Pitillera Cartier, 1931
Platino, diamante de talla baguette
10 x 7,75 x 7,25 cm
Vendido al barón Adolph de Meyer



Fig. 7
Horst P. Horst: Misia en las Gallerie dell'Accademia
de Venecia con traje de Chanel, 1947
Miami, Horst Estate



Fig. 8
Reproducción del retrato de Misia de Bonnard
junto a imágenes de salones en *Un siècle
d'élégance française* (pp. 102-103)

junto a las de otros amigos del propietario del objeto [fig. 6]. Entre esos amigos figura también Coco Chanel, una de las personas más cercanas a Misia desde que se conocieron en 1917.

Misia introdujo a Chanel en su círculo artístico cuando todavía era una joven promesa de la moda, y pronto la modista colaboró en la realización de vestuarios de ballets y obras de teatro. Ambas llegarían a competir más tarde en cuestiones de mecenazgo y, pese a distanciamientos temporales, se apoyaron en las rupturas sentimentales, enfermedades y reveses. Durante su madurez, Misia se dejó cuidar por su amiga, a la que asistió en innumerables proyectos: el lanzamiento de un perfume, un viaje a Hollywood... También lució sus míticos trajes [fig. 7], con un resultado comparable al de ser pintada. Así, la última imagen de Misia en su lecho de muerte es obra de la diseñadora, que se encargó de vestirla y maquillarla. Una vez más, Misia se convertía en una obra de arte. Curiosamente, el atuendo elegido por Chanel, un traje blanco y una rosa en el pecho, recuerda a cómo quedó immortalizada en el retrato del Thyssen cuarenta años antes.

Pero aún en vida, Misia entraría en los libros de historia como icono de la elegancia. En 1943 Nicole Vedrès publicaba *Un siècle d'élégance française* (París, Éditions du Chêne), donde incluía la obra de Bonnard que nos ocupa [fig. 8]. La elegancia que Misia simboliza se define así en el prólogo al libro: "Pero la elegancia, singularmente, permanece, por virtudes más fuertes que todas las herencias, que todos los hábitos del ojo y el espíritu, porque es un arte de personaje, y en este país siempre nacen hombres para recrearla, para inventar sobre ellos mismos lo que otros componen sobre el lienzo o el muro".

Entre la realidad y la ficción

La imagen de Misia, su proyección pública y la manera de representarla en artículos de prensa o ensayos que hemos citado hasta ahora se entremezcla con los personajes de ficción que inspiró. El 7 de diciembre de 1908 se estrenó en la Comédie Française *Le Foyer*, un drama escrito por Thadée Natanson y Octave Mirbeau. Según el catálogo publicado por el Musée d'Orsay con motivo de la exposición *Misia, reine de Paris*, la obra se basaba en el divorcio de Natanson y Misia, tras la presión y trampas de Edwards, obsesionado por convertirla en su esposa.

El propio Edwards había escrito en 1906 la comedia *Par ricochet*, en la que supuestamente relata la estratagema con la que consiguió que Misia se separase de su primer marido para casarse con él. La obra se montó ese mismo año, con la fatalidad de que la actriz protagonista, Geneviève Lantelme, se convirtió en la amante de Edwards y precipitó su ruptura con Misia en 1907.

Marcel Proust, que se refería a Misia como “un monumento de historia”, crearía dos personajes inspirados en ella para *En busca del tiempo perdido*: Madame Verdurin y la princesa Yurbeletieff. Proust se refiere de esta manera a la relación de Misia con los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, que había descubierto y amadrinado en 1908:

Y cuando, con la prodigiosa eflorescencia de los bailes rusos, reveladora sucesivamente de Bakst, Niyinski, de Benoist [sic], del genio de Stravinski, apareció la princesa Yurbeletieff, joven madrina de todos estos grandes hombres nuevos, llevando en la cabeza una inmensa pluma trémula desconocida por las parisienses y que procuraban imitar todas, se pudo creer que esta maravillosa criatura la habían traído en sus equipajes y como su más precioso tesoro, los bailarines rusos⁹.

La estrecha amistad que la unió con Diaghilev dio lugar a fructíferas colaboraciones de los escritores, músicos —como hemos indicado antes, ella misma era una pianista consumada—, artistas y diseñadores de su círculo, que se concretaron en espectáculos revolucionarios.

En 1914 se publicaba la novela de Jules Case *Le Salon du Quai Voltaire*, que podría estar inspirada, según indicaba una reseña contemporánea, en el salón de Cécile Sorel y el de Misia Godebska, ya que ambas residían en esta calle paralela al Sena. En el siguiente fragmento se describe el salón de uno de los personajes, que guarda similitudes con el de Misia: “Abundaban lienzos de pintores muy jóvenes. Sus colores y dibujo espantaban al ojo y al espíritu. Los miraba poco y los designaba de un gesto. Protegía a estos neoimpresionistas audaces, del mismo modo que predicaba los poetas simbolistas, cuyas obras, lujosamente encuadernadas, se alineaban tras el enrejado dorado de una deliciosa vitrina”¹⁰.

La dramatización de su vida se prolongaría incluso en sus últimos años, cuando su popularidad comenzaba a decaer. Jean Cocteau, protegido de Misia desde 1910, se inspiró en el trío que formó con su tercer y último marido, el pintor español Josep Maria Sert, y Roussy Mdivani, una escultora de origen ruso, para crear los personajes de *Les Monstres sacrés*. La obra se presentaría al público en 1940, en el Théâtre Michel de París.

La pervivencia del personaje

Misia, inmortalizada en todas las formas posibles, fue muy consciente de la creación de su personaje. Cuando Josep Maria Sert, su gran amor, murió en 1945, Misia, medio ciega y dependiente de la morfina, relata su vida al periodista Boulos Ristelhueber, con quien conviviría hasta su muerte. Son notorias ciertas lagunas, por ejemplo respecto a su relación con Chanel u otros episodios que ella misma censura.

La edición española, que aparece en 1983 traducida, prologada y anotada por su sobrino político Francisco Sert, subsanará muchas de las imprecisiones, omisiones y alteraciones del original francés (1952), probablemente intencionadas. En el prólogo, Francisco Sert señala una de las claves para entender la construcción que la propia Misia hace de su personaje: vivir proyectada sobre los demás. Esta capacidad de invitar a que la pintasen, le dedicasen composiciones musicales y poemas, la vistiesen, hablasen de ella, en definitiva, de construirse un personaje, tuvo un carácter lúdico que Misia recordaba así: “¡Y me sonrío, divertida, al imaginarme a la indolente y trepidante mujer que era yo entonces, colgada ahora de la pared del Museo del Hermitage en Leningrado, o presidiendo el catálogo de la colección Barnes en Filadelfia!”¹¹. Misia seguiría sonriendo al verse hoy en las paredes del Museo Thyssen-Bornemisza, y se habría divertido todavía más al pasearse por la exposición *Misia, reine de Paris*.

Notas

- 1 Tomado de la conferencia impartida por Guillermo Solana, el 25 de abril de 2009, en el Museo Thyssen Bornemisza sobre *Misia Godebska* (dentro del ciclo de conferencias *Retratos de mujer en la Colección Thyssen-Bornemisza*).
- 2 Véase la ficha de catálogo en Isabelle Cahn [et al.]: *Misia, reine de Paris*. [Cat. exp.]. París, Musée d'Orsay-Gallimard, 2012, p. 174
- 3 Es bien conocida la insistencia de Renoir en que Misia mostrase su escote con más generosidad para sus retratos, y en sus memorias se arrepentiría de no haber posado desnuda para el pintor impresionista (Misia Sert: *Misia*. Barcelona, Tusquets, 1983, p. 92).
- 4 Gloria Lynn Groom: *Beyond the Easel. Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis and Roussel, 1890-1930*. [Cat. exp. Chicago, The Art Institute of Chicago-Nueva York, The Metropolitan Museum of Art]. Chicago, The Art Institute of Chicago, 2001, pp. 176-178.
- 5 Sert 1983, *op. cit.*, p. 125.
- 6 El primer testimonio sobre otro propietario se encuentra en el catálogo de subasta de Sotheby's Londres del 28 de junio de 1961, donde figura como “The Property of a Gentleman”, si bien no se da ningún otro detalle sobre su procedencia. Tras la subasta pasó al galerista Spencer A. Samuels and Co. y el barón Thyssen lo adquirió en 1970.
- 7 Vizcondesa Odette: “Carnet Mondain”. En *La Revue Diplomatique*, 29 de diciembre de 1907, n. 52, p. 12.
- 8 Misia proporcionó las piedras preciosas para esta pieza, que la casa de joyas menciona en los catálogos y ensayos sobre sus creaciones de línea hindú de los años treinta. Judy Rudoe: *Cartier, 1900-1939*. París, Somogy Éditions d'Art, 1997, p. 164; y Hans Nadelhoffer: *Cartier*. Londres, Thames and Hudson, 2007, p. 175.
- 9 Marcel Proust: *En busca del tiempo perdido 4. Sodoma y Gomorra*. Consuelo Berges [trad.]. Madrid, Alianza, 2011, pp. 190-191.
- 10 Jules Case: *Le Salon du Quai Voltaire*. París, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1914, p. 137.
- 11 Sert 1983, *op. cit.*, p. 52.

Emilio Castelar, Gustave Arosa y Paul Gauguin

Andrea van Houtven



Fig. 1
Félix Nadar
Arosa, amigo de Nadar, secuencia
de retratos preparatorios para
una escultura, c. 1865
Fotografía sobre papel albúmina
14 x 12,8 cm
París, Musée d'Orsay

“En [su] casa, donde las paredes relumbraban a los toques metálicos de las fuentes hispano-arábigas y a los relieves mágicos de nuestros antiguos bargueños; con los versos de Racine y de Lope a la continua en los labios; ora dibujando los bajo-relieves de la columna troyana, ora componiendo las porciones maltrechas de un mueble viejo; dado a las letras y a las artes en aquel museo regocijante, como un sultán oriental en el harem se da entre las esencias de sus pebeteros a los ensueños de su amor...”¹.

Emilio Castelar

La persona que con estas palabras describe Emilio Castelar en su *Historia del año 1883*, recitando versos a la vez que se entretiene con alguna labor artística o pieza de su colección, rodeado de cerámicas y muebles españoles en su casa de Saint-Cloud, es Gustave Arosa (1818-1883) [fig. 1], figura que ha pasado a la historia principalmente por haber sido el tutor de Paul Gauguin tras la muerte de Aline, la madre de éste, en 1867. Si bien hace tiempo que los expertos en Gauguin reconocen el papel destacado que desempeñó su tutor en su devenir artístico —prueba de ello es cómo Gauguin a menudo se inspiró en las fototipias que Arosa publicó y en los cuadros que figuraban en su colección [figs. 2 y 3]—, este todavía carece de estudio propio, y salvo algunas excepciones, han pasado desapercibidas numerosas fuentes documentales y primarias como es el texto de Castelar que acabamos de citar. Es de lamentar ese olvido, pues Arosa es de por sí un personaje interesante —como coleccionista de pinturas y dibujos (sobre todo de Delacroix, pero también de Courbet, Daumier, Corot, Jongkind y Pissarro entre otros), coleccionista de cerámicas, pionero de la reproducción fotomecánica de imágenes y como anfitrión de los numerosos exiliados y viajeros españoles que llegaban a París—, y cuanto más sepamos de él tanto mejor podremos entender las ideas, la cultura y las circunstancias que contribuyeron a crear las condiciones en las que Gauguin pasó de joven marinero a trabajar como corredor en la Bolsa para luego convertirse en uno de los artistas más destacados de su época [fig. 4].

Emilio Castelar [fig. 5] era muy amigo de Adolfo Calzado, yerno de Arosa, y viajaba con frecuencia a París, donde vivió como exiliado durante casi un año, en 1866-1867, y a donde regresó durante más de dos décadas. En esos viajes solía visitar a los Arosa en su casa situada en el barrio de Saint-Georges de París, y en la “casa-museo” de Saint-Cloud, como lo llamaba el propio Castelar. En la correspondencia que mantuvo con Calzado a lo largo de muchos años², el político español expresó en más de una ocasión el aprecio en que tenía al suegro de su amigo, sentimiento que repite en las páginas de la citada crónica del año 1883 con la que homenajea a Arosa, fallecido en abril del mismo año. Curiosamente, en estos escritos Castelar nunca menciona a Gauguin

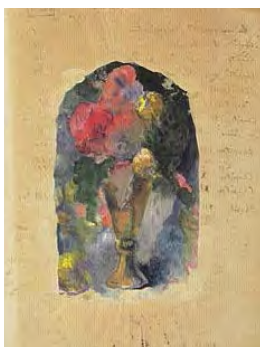


Fig. 2
Paul Gauguin
Jarrón con flores, folio 1 recto
del manuscrito de Noa Noa
Mina de plomo, pluma, tinta
gris y acuarela sobre papel,
315 x 232 mm
París, Musée du Louvre,
Département des Arts
Graphiques



Fig. 3
Eugène Delacroix
Naturaleza muerta con
dalias, c. 1883
Óleo sobre lienzo
50 x 33 cm
Filadelfia, Philadelphia
Museum of Art, John G.
Johnson Collection, 1917.
Esta obra perteneció
en su día a la colección
de Gustave Arosa



Fig. 4
Paul Gauguin
Autorretrato, c. 1875-1877
Óleo sobre lienzo, 46,7 x 38,4 cm
Harvard Art Museums/Fogg Museum. Donación de Helen W. Ellsworth en memoria de Duncan S. Ellsworth '22, sobrino de Archibald A. Hutchinson, benefactor del ala Hutchinson



Fig. 5
Eugène Pirou. *Emilio Castelar*, c. 1899
Fotografía. Nueva York, New York Public Library

—que, cabe recordar, era biznieto de un aristócrata hispano-peruano y nieto de la escritora y pionera del socialismo Flora Tristán, de la que Castelar seguramente tenía conocimiento, pero con cuyas ideas políticas difícilmente comulgaría—, lo cual parece indicar que no le causó gran impresión, si es que llegaron a conocerse en alguna de sus visitas a la capital francesa.

En cambio, no extraña que, dada su vocación de hombre de letras, Castelar quisiera destacar la faceta literaria de Arosa y que le retratara como alguien que sentía tanta pasión por la literatura como por la pintura, la cerámica, la fotografía y los objetos preciosos. Y es que Arosa tenía una colección de libros muy respetable: en el inventario post mórtem de sus bienes se reseñan unos 4.000 volúmenes (y probablemente habría más) en la biblioteca del modesto *hotel particulier* que hizo construir en la rue de Prony, cerca del Parc Monceau, en 1879. Esos libros eran en su mayor parte ediciones modernas de literatura europea, salidas de las prensas de Michel Lévy Frères, la Bibliothèque Charpentier, la Bibliothèque Elzevirienne o Éditions Lemerre por mencionar solo algunas editoriales³.

En la citada obra sobre el año 1883, Castelar matiza cuáles fueron los gustos literarios de Arosa, parece que con el fin de desvelar algo sobre su estado de ánimo en aquellos años posteriores a la guerra franco-prusiana. Escribe:

“Gustavo prefería entre los antiguos poetas a Lope, Calderón y Shakespeare, como entre los modernos a Victor Hugo y a Zorrilla; pero, a fuer de buen francés, tras la guerra franco-prusiana borró al gran poeta sajón de su calendario, diciendo que los triunfos y predominios de las razas germánicas eran debidos al continuo loor sin tasa prodigado a sus obras, aún la más imperfecta, por los heleno-latinos, verdaderos dispensadores de la inmortalidad, y llevado a ciegas de tal sentimiento patriótico, ponía las correctas, pero artificiosas tragedias romanas de Racine, como Germánico, sobre las profundísimas de Shakespeare que han resucitado a César, Antonio y Cleopatra.”⁴

Dos puntualizaciones son necesarias para entender correctamente estas palabras de Castelar. Primero, que durante la mayor parte del siglo XIX estuvo muy extendida la idea de que Shakespeare era un autor de naturaleza anglosajona o germánica⁵. Segundo, cuesta imaginarse que Castelar calificaría las tragedias de Jean Racine, el gran dramaturgo francés del periodo clásico, de “correctas pero artificiosas” y que además no supiera que éste nunca escribió una obra basada en la figura del general romano Germánico. Pero un rival de Racine, el menos conocido Edmé Boursault (1638-1701), sí que escribió una pieza inspirado en este tema, y en general encaja mejor en los epítetos de Castelar⁶. Por lo tanto, si aceptamos que en la edición del texto

de Castelar hay una errata y que en realidad el autor se refería a Boursault, y no a Racine, ¿debemos entender que una persona tan culta como Gustave Arosa, impulsado por su fervor patriótico, se vio tan afectada por la invasión prusiana como para poner por delante de Shakespeare a un desconocido dramaturgo clásico francés de poca categoría? Puede ser; pero lo que en realidad pone de manifiesto esta anécdota es que Arosa compartía con muchos de sus contemporáneos franceses el sentimiento de que habían sido víctimas de su propia ingenuidad, y de que las ambiciones imperialistas y la potencia militar de Prusia habían encontrado un aliado en la actitud cándida, acrítica y hasta complaciente que durante décadas habían adoptado los franceses ante la cultura germánica.

Poco después de que Madame de Staël publicara en 1813-1814 *De L'Allemagne*, su discurso alternativo a la campaña de difamación contra Alemania lanzada por Napoleón, innumerables intelectuales y artistas franceses de la generación romántica empezaron a ensalzar las virtudes de sus vecinos, y contrastarlas con sus propias carencias y debilidades. Si Francia estaba moralmente corrompida, los alemanes eran un pueblo leal y virtuoso, dotado de valores puros y simples; si los franceses eran hedonistas y frívolos, la literatura alemana era profunda, culta y disciplinada, o bien el producto de una nación de poetas que tenían la cabeza en las nubes, de jóvenes y dolientes Werthers más proclives a la autodestrucción que a la agresión hacia los demás... y así un estereotipo tras otro.

Aun cuando en la década de 1830 figuras como Edgar Quinet y los expatriados alemanes Heinrich Heine y Ludwig Börne empezaron a poner en tela de juicio esas ideas y a criticar la "teutomanía" de los franceses, sus advertencias hallaron muy poco eco. Décadas después, terminado ya el conflicto franco-prusiano y ante la incapacidad de aceptar la aplastante derrota de la nación francesa, en algunos círculos empezó a aflorar un sentimiento de *mea culpa*, en el que la debacle francesa se atribuía a una especie de auto-engañó provocado por este discurso idealizado sobre la sociedad y la cultura alemanas que en Francia se alimentó durante más de cincuenta años⁷. En las opiniones de Castelar quizás podemos ver un ejemplo de las ideas que se comentaban y debatían en casa de Arosa cuando Gauguin se sumó al entorno familiar, a finales de la primavera de 1871, tras haberse evitado lo peor del conflicto al estar cumpliendo el servicio militar en la marina.

El ejército prusiano ocupó Saint-Cloud y lo convirtió *de facto* en su cuartel general, y a mediados de octubre de 1870 se produjo el contrataque del ejército francés, el cual, hecho fuerte en el cercano Mont-Valérien, bombardeó el pueblo y su palacio real. La destrucción fue masiva, como refleja la serie de conmovedoras fotografías que reprodujo Arosa de las casas en ruinas de sus amigos y vecinos de Saint-Cloud.

Aunque la casa de Gustave Arosa y su colección de cerámicas debieron de sufrir graves daños, no parece que se llegara a la ruina total que muestran estas fotografías⁸. Marie Heeregaard, la joven e impresionable amiga de Mette Gad, la futura esposa de Gauguin, cuenta a su padre en una carta que los Arosa habían perdido mucho durante la guerra, y que por eso no podían soportar a los alemanes⁹. Sin embargo, como muy tarde fue durante la primavera de 1873 que la familia Arosa, acompañada por Gauguin, ya pasaba de nuevo los fines de semana en Saint-Cloud, y Gustave se dedicó nuevamente a ampliar la colección de su “casa-museo” con la adquisición y el encargo de varias obras de Pissarro, quien más tarde acogería a Gauguin bajo su instrucción¹⁰. Fue durante esos años cuando la relación entre Gauguin y su antiguo tutor fue más estrecha, y aunque después se rebelaría contra la cultura burguesa de aquel ambiente, el recuerdo de las obras de arte que allí vio le acompañaría siempre, hasta en su largo viaje a los Mares del Sur.

Notas

- 1 Emilio Castelar: *Historia del año 1883*. Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1884, p. 249.
- 2 *Correspondencia de Emilio Castelar 1868-1898 (1908)*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1908 (Kessinger Legacy Reprints, 2010).
- 3 Estoy preparando actualmente una publicación sobre el inventario y nuevos aspectos de la colección de Gustave Arosa.
- 4 Castelar 1884, *op. cit.*, pp. 249-250.
- 5 Véase por ejemplo Lynne Walhout Hinojosa: “Shakespeare and (Anti-German) Nationalism in the Writing of English Literary History, 1880-1993”. En *English Literature in Transition*, n. 46, 2003, p. 228.
- 6 El *Germanicus* de Boursault se estrenó en 1673 y se publicó, por Jean Guignard, en 1694. Ese mismo año de 1694 se estrenó otra obra del mismo título de Nicolas Pradon (1632-1698), pero no llegó a publicarse.
- 7 Existen numerosos estudios sobre la fascinación que se sentía por Alemania en la Francia del siglo XIX. Véanse, por ejemplo, Ian Allan Henning: *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique. Première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830)*. Ginebra, Slatkine Reprints, 1975 ; y Louis Reynaud : *L'influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1922.
- 8 Parece que la madre de Gustave anotó en su diario el 17 de febrero de 1871 que les habían llegado noticias de que la casa se había incendiado y la colección de cerámicas se había perdido; Maurice Malingue: *La Vie prodigieuse de Gauguin*. Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1987, p. 26.
- 9 Victor Merlhès (ed.): *Correspondance de Paul Gauguin*. Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984, n. 1, fechada el 21 de noviembre de 1872: “[...] velada en casa de los Arosa, que son un poco españoles y que perdieron mucho durante la última guerra, razón por la que no pueden ver a los alemanes [...]”. En otra carta posterior (*ibid.*, n. 5) dice que la casa de Saint-Cloud “se quemó durante la última guerra”.
- 10 Joachim Pissarro y Claire Durand-Ruel Snollaerts: *Pissarro, Catalogue critique des peintures*, vol. II. Paris, Wildenstein, 2005, p. 142, n. 160; p. 178, n. 190; p. 180, n. 214; y pp. 195-198, ns. 238-241.

Giacometti y Retrato de mujer

Marta Ruiz del Árbol



Fig. 1
Alberto Giacometti
Retrato de mujer [Rita], 1965
Óleo sobre lienzo, 86 x 65 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
(AGD 1412)

[\[+ info\]](#)



Fig. 2
Giacometti con *Retrato de James Lord*,
1964



Fig. 3
Ernst Scheidegger: *Giacometti con su madre en Stampa*, 1960

¿Quién es esa mujer de edad madura y postura hierática que se sitúa ante nosotros? ¿Qué relación le unía a Alberto Giacometti, el autor de la obra? La identidad de *Retrato de mujer* [fig. 1] de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza había permanecido oculta durante años y sólo recientemente ha podido ser identificada gracias a la investigación de la Fondation Alberto et Annette Giacometti.

Se llamaba Rita y era la cocinera de la casa familiar de los Giacometti en Stampa, un pequeño pueblo de los Alpes suizos. Este dato, publicado en el catálogo razonado en la web de la Fondation¹, ha ayudado a localizar el lugar en que se realizó el retrato y a reconstruir con detalle su proceso creativo y el momento artístico y vital en que se ejecutó.

Escapadas a Suiza

“A finales de mes iré a Stampa. Allí puedo hacer algunos dibujos, algunas naturalezas muertas y figuras. La mujer que cuida de la casa posará para mí. Ya ha posado antes”, decía Giacometti a su amigo James Lord en octubre de 1964². Pocos meses antes de realizar *Retrato de mujer* del Museo Thyssen y en la cumbre de su carrera, el relato *Retrato de Giacometti* de Lord nos ayuda a entender el método de trabajo de este gran escultor y pintor al final de su vida. El artista y el periodista americano acababan de pasar dieciocho jornadas juntos que darían como fruto un magnífico retrato pictórico [fig. 2], pero también otro literario. Encontramos a un artista atormentado por las mismas obsesiones e inseguridades que le acompañaron desde sus inicios en Suiza, cuando era un joven aprendiz de su padre, el pintor Giovanni Giacometti. Al final del libro, además, Giacometti anuncia su intención de viajar a Suiza, para encontrarse con la protagonista de nuestra obra.

A pesar de que desde 1922 se había instalado en París, las visitas a Stampa fueron regulares a lo largo de toda su vida. La capital francesa, con las inagotables jornadas de trabajo, las visitas a los cafés y los paseos por los grandes bulevares se alternaban con sus estancias veraniegas en aquel remoto lugar del cantón de los Grisones. Las imponentes montañas, ese valle en el que en invierno no lucía el sol, que habían marcado su infancia, continuaron apareciendo en su obra y formaron siempre una parte importante del imaginario del artista.

Sus retornos eran además el momento de reencuentro con su familia. Interesado desde joven en representar la figura humana, sus hermanos —Otilia, Hugo y Diego— y sobre todo su madre, Annetta, que estaba habituada a posar para su padre, habían sido sus primeros modelos [fig. 3]. De igual manera, durante sus estancias posteriores tanto su madre como Otilia (hasta su temprana muerte en 1937) continuaron figurando entre sus modelos principales.

En el lienzo del Museo Thyssen-Bornemisza y en otro de la Fondation Alberto et Annette Giacometti [fig. 4], la que fuera la cocinera de la



Fig. 4
Alberto Giacometti *Rita*, c. 1965
Óleo sobre lienzo, 70 x 50,2 cm
Fondation Alberto et Annette
Giacometti (1994-0626) (AGD 1410)



Fig. 5
Alberto Giacometti
Mujer cosiendo en Stampa, 1954
Lápiz sobre papel, 414 x 303 mm
Colección privada (AGD 643)

familia parece sustituir a la madre del artista en su papel de modelo durante los veranos. En 1962 su progenitora había dejado de someterse a las largas sesiones de pose para su hijo por su avanzada edad y ya hacía meses que había fallecido cuando el artista retrató a Rita en 1965. En *Retrato de Giacometti*, Lord recordaba que el artista, al hablar de la criada de Stampa, afirmaba que aquella mujer de robusta estructura corporal ya había posado antes para él. Aunque no ha sido identificada en obras anteriores, puede que aparezca en alguno de los múltiples dibujos en los que Giacometti retrató a figuras femeninas en interiores de Stampa [fig. 5].

Lo que parece claro es que fue entre finales de 1964 y comienzos de 1965 cuando Rita posó por primera vez para una pintura. Su nombre no debe llevarnos a confundirla con otra Rita, de apellido Gueyfier, que apareció en su vida a finales de la década de 1930 y que fue una de sus modelos favoritas, cuando tras su expulsión del grupo surrealista volvió al trabajo con modelo. Frente a aquellos años de entreguerras, cuando Giacometti centraba su creación casi exclusivamente en el terreno escultórico, la segunda Rita, la Rita suiza, aparece en su última etapa creativa, en la que la pintura alcanzó en su obra una importancia similar a la escultura.

Giacometti pintor

“Ciertamente, practico la pintura y la escultura, y esto desde siempre, desde la primera vez que dibujé o pinté para morder la realidad, para defenderme, para alimentarme, para crecer [...] para ser lo más libre posible; lo más libre posible para intentar —con los medios que hoy me son más propios— ver mejor, comprender mejor lo que me rodea [...]”³, afirmaba Giacometti en 1957. Defendía que ambos lenguajes habían sido siempre herramientas complementarias para los distintos fines de su trabajo artístico. Mientras que la escultura le permitía investigar conceptos como el vacío, desconocidos para la pintura, el lienzo le ofrecía la posibilidad de analizar la figura en relación con el espacio que la circundaba.

Sus inicios artísticos junto a su padre y su padrino Cuno Amiet, pintores reconocidos en la Suiza del cambio de siglo, fueron en este medio. Y aunque ya en sus años de formación como pintor en Ginebra comenzó a experimentar con la escultura, disciplina por la que se decantaría claramente tras su llegada a París en 1922, las visitas regulares a Suiza, donde durante muchos años no poseyó taller, le devolverían al papel y al lienzo. Sus únicas pinturas entre los años 1925 y 1945 fueron realizadas en sus estancias veraniegas en Stampa y Maloja, donde la familia había heredado una casa. Y cuando, finalizada la Segunda Guerra Mundial, retomó la pintura, fue precisamente su madre una de las principales protagonistas de sus nuevos lienzos [fig. 6].

De nuevo en Suiza, durante el otoño de 1964 y 1965, Giacometti realizó las que probablemente fueron sus últimas pinturas⁵. Ni Diego, su



Fig. 6
Alberto Giacometti
La madre del artista, 1950
Óleo sobre lienzo, 44,2 x 31,9 cm
Colección privada (AGD 1744)



Fig. 7
Rita y Alberto Giacometti en la cocina de Stampa. Antes de febrero de 1965
París, Archivo de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 2003-1726



Fig. 8
Retrato de mujer [Rita], 1965 (detalle)

hermano, ni su mujer Annette, ni su amante Caroline son los elegidos para este cometido, sino la señora que cuidaba la casa familiar de Stampa. Se trata de los dos retratos de Rita, uno de menor tamaño y encuadre más cerrado [fig. 4] y otro algo mayor, que se conserva en la colección del Museo Thyssen [fig. 1].

Últimas obras

En una fotografía de comienzos de 1965 [fig. 7] vemos a Rita y Alberto en la cocina. Los utensilios de latón y un calentador eléctrico enmarcan la escena en la que ambos personajes están sentados ante una mesa repleta de medicamentos. El tono casero nos habla de la familiaridad entre los personajes, a la vez que nos da muchas pistas sobre el momento vital que estaba atravesando Giacometti.

A pesar de que en ningún momento Giacometti comentó el tema a su amigo Lord, un año antes, en 1963, el artista había sufrido una grave enfermedad. Tras abandonar París, aquel octubre de 1964, visitó el hospital cantonal de Chur, donde le confirmaron que no había nuevas manifestaciones del cáncer que le había sido extirpado el año anterior. Sin embargo, le diagnosticaron un agotamiento extremo. Su débil salud debió de ser intuida por el mundo artístico y, durante el año de vida que le quedaba (murió el 11 de enero de 1966), se sucedieron los homenajes, premios y exposiciones en su honor. Los meses que siguieron Giacometti viajó mucho: por primera vez cruzó el Atlántico para visitar su muestra individual en el MoMA, y poco más tarde acudiría a Copenhague donde el Louisiana Museum exhibía también una importante selección de su obra.

Aunque evidentemente sus numerosos viajes y asistencia a conmemoraciones provocaron que su producción fuera más reducida que en épocas anteriores, las obras fechadas en 1965, como el retrato de Rita que nos ocupa, reflejan una gran potencia creadora, algo que no sólo se percibe sobre el lienzo, sino también en la intensidad con que seguía trabajando. El proceso de ejecución del retrato de James Lord, inmediatamente anterior, fue consecuencia de largas sesiones que eran continuadas por otras nocturnas con Caroline, que duraban hasta la madrugada. Cada una de las jornadas que duró la ejecución del retrato, el artista se enfrentaba a la obra como si fuese la primera vez, y ese impulso le llevaba a modificar sus pinturas y esculturas continuamente. Podemos imaginar del mismo modo al artista frente a Rita, en una sucesión de momentos de clarividencia con otros de bloqueo en el mismo día. Como consecuencia, sus obras iban sumando capas que unas veces suponían progresos y otras muchas parecían caminar hacia la destrucción de lo hasta entonces alcanzado.

La cabeza, elemento articulador

“Poco a poco, estaba borrando lo que había hecho previamente, deshaciéndolo, por emplear sus propias palabras. De pronto, cogió uno de los pinceles finos [...], centrándose sólo en la cabeza. Estaba reconstruyéndola a partir de cero, por centésima vez al menos”⁶, describía Lord tras la última de sus sesiones juntos. De igual manera que en el retrato al periodista norteamericano, las múltiples capas que conforman y rodean la cabeza de Rita [fig. 8] revelan las numerosas sesiones que debieron compartir el artista y su cocinera. Aún más patente se muestra en la versión de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, donde las manchas grises abarcan prácticamente todo el lienzo. Giacometti intentaba una y otra vez encontrar una solución pictórica que se correspondiera con su percepción visual. Sin embargo, una y otra vez se enfrentaba a la profunda imposibilidad de representar las cosas tal y como las veía.

Todo el trabajo comenzaba y terminaba en la cabeza. De hecho, la obsesión que sentía por su representación fue motivo de ruptura con el grupo surrealista en 1935. Para él, era el elemento articulador, el eje que, una vez definido, permitiría construir todo el espacio y avanzar a otras partes del lienzo, hasta entonces sólo esbozadas. Sin embargo, la insatisfacción por el resultado le hacía volver en una obsesión incesante a esa parte del cuerpo. Por ello, para continuar trabajando, en ocasiones cubría la zona de la cabeza con grandes pinceladas blancas o grises que eliminaban el trabajo realizado para poder comenzar de cero con un fino pincel con la apariencia lineal del dibujo.

Máscaras

En ese perpetuo retoque, que da a muchas de sus obras cierto carácter de relieve, el rostro de Rita se convierte en una amalgama de trazos que se cruzan, en “una máscara que hace que la identidad sea algo inaccesible”⁷. El propio artista se inclinaba en este sentido cuando afirmaba en respuesta a las preguntas acerca del posible propósito espiritual de sus retratos: “Ya tengo suficientes problemas con el exterior como para preocuparme del interior”⁸. Al ponerse ante su modelo, la familiaridad desaparecía y para Giacometti la persona se convertía en una extraña, alguien a quien creía ver por primera vez. Aunque se tratase de su hermano Diego, su mujer Annette o modelos que posaron para él durante años, al colocarlos ante el caballete, comenzaba un análisis en el que intentaba captar su estructura. A la manera de Paul Cézanne, pintor al que admiraba, intentaba desentrañar la estructura de quien tenía delante en un proceso de concentración que le hacía percibir al sujeto cada vez de manera diferente. Tras largas e inmóviles sesiones de pose, el resultado de ese análisis era un retrato carente de connotaciones sociales o psicológicas.



Henri Cartier-Bresson: *Giacometti en Stampa*, 1964

Por eso, la figura de Rita, situada en el centro de la composición y con las manos apoyadas en el regazo, no había podido ser identificada. A pesar de que parece posar con el mandil que también tiene puesto en la fotografía antes mencionada [fig. 7], nada en su pose, hierática y falta de expresividad, delata su estatus social ni su posición dentro del clan familiar. De nuevo como el maestro de Aix-en-Provence, Giacometti no revela en sus obras la relación que le unía con el retratado, ni la intimidad que entre ellos se forjaba tras las sesiones de posado.

Sus rígidas y estáticas figuras sólo se ven contrarrestadas por la sucesión de líneas que conforman sus composiciones. Trazos firmes y seguros, frente a la inseguridad que el artista afirmaba sentir y que se evidencia sólo en la pertinaz reelaboración de ciertas partes del lienzo. Trazos dinámicos que crean perspectivas cuyo punto de origen es siempre, cómo no, la cabeza. Esa parte que nunca se terminaba, que más bien era abandonada en un momento de la creación.

“Tout cela n’est pas grand’chose, toute la peinture, sculpture, dessin, écriture ou plutôt littérature.
Tout cela à sa place et pas plus.
Les essais c’est tout,
Oh merveille!”

Alberto Giacometti⁹
Octubre de 1965

Retrato de mujer [Rita], firmado y fechado en 1965, pasó poco después a las manos de Pierre Matisse, galerista de Giacometti en Estados Unidos. Algo más tarde, tras la muerte del artista, fue adquirido por la galería Claude Bernhard de París, para pasar finalmente a la colección del Barón Thyssen-Bornemisza en 1988.

Notas

- 1 Véase <http://www.fondation-giacometti.fr/>. La obra del Museo Thyssen-Bornemisza está catalogada con el número AGD 1412.
- 2 James Lord: *Retrato de Giacometti*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, p. 150.
- 3 Alberto Giacometti: “Ciertamente, práctico la pintura...”. Respuesta a la encuesta de Pierre Voldboudt “A chacun sa réalité”. En *XXe Siècle*, n. 9, junio de 1957, pp. 21-35. Reproducido en Alberto Giacometti: *Escritos*. Madrid, Síntesis, 2007, p. 131.
- 4 Valerie Fletcher: “La pintura de Giacometti”. En Kosme de Barañano: *Alberto Giacometti*. [Cat. exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. Madrid, Lunwerg, 1990, p. 70.
- 5 En 1965 realizó también un retrato pictórico de Jacques Dupin. Por otro lado, no existe ninguna obra fechada en 1966.
- 6 Lord 2005, *op. cit.*, p. 147.
- 7 Paloma Alarcó: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 466.
- 8 Lord 2005, *op. cit.*, p. 59.
- 9 “Todo eso no es gran cosa, toda la pintura, escultura, dibujo, escritura o incluso literatura. Todo eso tiene su lugar y nada más. Los intentos son todo. ¡Oh maravilla!”. Texto manuscrito en la página 128 de la obra de Françoise Sagan: *La Chamade*. París, René Julliard, 1965. Publicado por primera vez en la revista de poesía *L’Éphémère*, n. 1 (1967), p. 102. En Giacometti 2007, *op. cit.*, p. 584.