

# Atardecer de Edvard Munch. Hacia una imagen de la melancolía

Clara Marcellán



Fig. 1  
Edvard Munch  
*Atardecer*, 1888  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid  
[\[+ info\]](#)



Fig. 2  
Edvard Munch  
*Inger bajo el sol*, 1888  
Bergen Kunstmuseum (Rasmus Meyers Samlinger), Bergen

Fig. 3  
Edvard Munch  
*Noche de verano*, 1889  
Bergen Kunstmuseum (Rasmus Meyers Samlinger), Bergen



Fig. 4  
Eilif Peterssen  
*Atardecer en Sandø*, 1884-1894  
Colección privada

“Una chica con un rostro grande y violeta bajo un sombrero de paja, sentada en un prado azul frente a una casa blanca. Toda la composición es tan increíblemente pobre en todos los aspectos que resulta casi cómica”<sup>1</sup>.

Con estas palabras se refería el crítico del *Aftenposten* a *Atardecer*, expuesta por primera vez al público en el Salón de Otoño de Kristiania en 1888. Edvard Munch había pintado la obra ese mismo verano, dentro de una serie protagonizada por sus hermanas Inger y Laura (Figs. 1, 2, 3, 6). No todas las reacciones fueron iguales. Frente al rechazo de este crítico, otros contemporáneos del artista apreciaron el cambio que se estaba produciendo en su trayectoria: Andreas Aubert, seguidor de Munch y crítico del *Dagbladet*, un periódico de línea progresista, reconoce en su comentario de diciembre de 1888 el talento del pintor y apunta el momento crítico en el que se encuentra su carrera<sup>2</sup>. En concreto se refiere a la tensión entre el uso de los colores, cercanos al simbolismo, y el escenario todavía realista. Munch, que mantiene fuertes vínculos con el naturalismo y comienza a emplear la técnica impresionista, no sólo experimentará y superará ambas tendencias, sino que se convertirá en el pionero del simbolismo en Noruega, y en un precursor del expresionismo.

*Atardecer* (1888) resulta especialmente interesante por encuadrarse en el periodo en el que Munch comienza a fraguar su estilo y temas más característicos, como la melancolía, lo que convierte esta obra en un verdadero banco de pruebas. Uno de los ensayos se produce en la relación entre las figuras y el paisaje<sup>3</sup>: la interacción entre ambos supone un problema formal y visual para Manet y sus seguidores noruegos, pero en el caso de Munch afecta al contenido, dada la conexión emocional que surge entre el paisaje y la figura. Lo mismo ocurre con el extraño encuadre de la joven, que se encuentra sentada en primer plano, pero apartada hacia la izquierda, con sus extremidades inferiores y su espalda recortadas por el marco. En el caso de pintores como Degas, este tipo de encuadre, inspirado en las estampas japonesas, remite al movimiento y la fugacidad mientras que, empleado por Munch, convierte a sus figuras sólidas y ensimismadas en una suerte de muros contra los que choca el espectador. Estos elementos y su ordenación en la composición pueden estar inspirados en la obra de pintores franceses a la que Munch tuvo acceso, pero también pueden relacionarse con la tradición romántica del norte de Europa, revisitada por algunos compatriotas contemporáneos del pintor. Bajo el influjo neorromántico las figuras presentan una actitud contemplativa ante la naturaleza (fig. 4), lo que da a los esquemas compositivos impresionistas otro sentido, y permitirá a Munch desarrollarlos hasta llegar a su lenguaje simbolista<sup>4</sup>.



Fig. 5  
Detalle del centro de *Atardecer* (fig. 1)  
fotografiado con infrarrojos

Fig. 6  
Edvard Munch  
*Laura e Inger al sol de verano*, 1888  
Colección privada

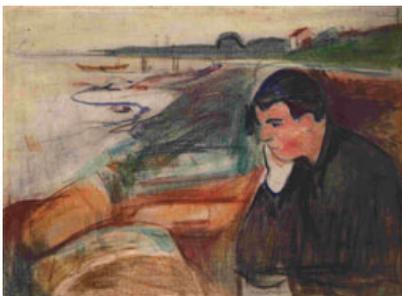


Fig. 7  
Edvard Munch  
*Atardecer. Melancolía*, 1891  
Munch-museet, Oslo

Como obra de transición, *Atardecer* prefigura estos elementos todavía con inseguridad. Al menos uno de cada diez cuadros de este periodo están repintados, según muestra su observación con rayos X<sup>5</sup>. En el caso de la obra del museo dos figuras han sido eliminadas, una en las escaleras de la casa, y otra de mayor tamaño en el centro de la composición. Ésta última, que se adivina a simple vista al observar el cuadro, y se aprecia con gran detalle en una fotografía con infrarrojos (fig. 5), presenta un gran parecido con la figura de otra composición de ese mismo verano (fig. 6). Con la desaparición de esta gran figura del centro, la composición queda de alguna manera desequilibrada. La atención se desplaza a la figura monumental de Laura, esquinada, y alejada del eje central en el que se encuentra el punto de fuga y que normalmente se reserva para el motivo principal de la composición. Con esta "rareza" convive otro elemento más tradicional, al que Laura parece ajena: la escena en un segundo plano de dos figuras recogiendo una barca, que podemos calificar como costumbrista<sup>6</sup>. La presencia de escenas alejadas, aparentemente independientes, se ha relacionado con el estado de ánimo de las figuras en primer plano. Esto es especialmente patente en *Melancolía* (1891) (fig. 7), en la que la identificación de los personajes representados, amigos de Munch, ha permitido conectar el malestar de la figura en primer plano con los amantes retratados al fondo. Entre ellos se había establecido un triángulo amoroso, cuyo fin provoca la melancolía o celos representados. Jay A. Clarke también ha planteado esa posibilidad en *Atardecer*, donde la escena del fondo funcionaría como reflejo o disparador del estado de ánimo de Laura<sup>7</sup>.

*Atardecer* plantea, al igual que gran parte de la obra de Munch, la imposibilidad de clasificarla en ningún género concreto ¿Estamos ante un paisaje, un retrato, una escena costumbrista, todos estos géneros a la vez, o ninguno de ellos? El título del cuadro podría alumbrar las intenciones del artista, pero esto plantea otros problemas. *Atardecer* (1888) también fue conocida como *El sombrero amarillo*<sup>8</sup>, *Retrato (hermana con sombrero amarillo)*<sup>9</sup>, o *La hermana Laura*<sup>10</sup>. Munch no era muy estricto con los títulos que se asignaban a sus obras y él mismo dejaba esta tarea en manos de otros o los modificaba en repetidas ocasiones<sup>11</sup>. Esto se debe quizá a que no formulaba el tema del cuadro antes de su ejecución, con el objetivo de que las imágenes funcionasen por sí solas, sin el apoyo en una narración. Así lo manifestaría en las anotaciones que comenzó a realizar en 1888 y que articularía en su *Friso de la Vida*<sup>12</sup>.

La relevancia de *Atardecer* dentro de la trayectoria de Munch radica precisamente en que nos aproxima a los grandes conceptos de su obra. La pintura que nos ocupa podría considerarse la primera en la que el artista representa la melancolía, que se convertiría en una constante en su obra, junto con el amor, la muerte o la ansiedad.



Fig. 8  
Edvard Munch  
*El grito*, 1893  
Nasjonalmuseet for kunst,  
arkitektur og design, Oslo

El repetido trabajo sobre los mismos conceptos ha generado cierta dificultad en la identificación de algunas obras, ya que a falta de descripciones precisas, *Atardecer*, en este caso, podría aludir a distintas obras de los años 1888, 1889 (fig. 3), o 1891 (fig. 7). La asociación con la melancolía se establece en base al momento del día que se representa en la obra, así como por la expresión de Laura. Pero todavía más significativa es la clara vinculación con obras posteriores que constituyen el corpus principal entorno a este sentimiento. *Melancolía* (1891) (fig. 7), fue titulado inicialmente *Atardecer* —además de *Celos* o *El bote amarillo*— y su composición es una depuración de la que encontramos en la obra del museo, pero invertida de izquierda a derecha. El aislamiento de la figura del primer plano en un extremo, en este caso el derecho, la línea ondulante de la costa, y la escena que transcurre al fondo, reproducen de nuevo el esquema de *Atardecer*.

La representación del paisaje experimenta entre *Atardecer* (1888) y *Melancolía* (1891) un proceso de abstracción que acentúa su expresionismo. Esta transformación, que podría relacionarse con la proyección de los sentimientos de los personajes de la escena, otorgará al paisaje una función simbólica. Incluso podríamos hablar, como propone Gerd Woll en el catálogo razonado de la obra del artista<sup>13</sup>, de la creación de escenarios psicológicos. En el caso de *Atardecer* (1888) algunas zonas se tratan con suficiente detalle —la casa principalmente—, lo que todavía vincula a Munch con el naturalismo. Sin embargo, en *Melancolía* (1891), el paisaje se reduce a potentes líneas de colores intensos que contrastan entre sí, y parecen someterse a la pensativa figura que domina la escena. Esto lleva a Christian Krogh, conocido pintor realista y amigo de Munch, a considerar *Melancolía* (1891) la primera creación simbolista de un pintor noruego. Este esquema, ensayado por primera vez en *Atardecer*, seguirá depurándose y repitiéndose en la obra de Munch. *El grito*, convertido en uno de los iconos del siglo XX, lleva esta composición al extremo ya en su primera versión de 1893 (fig. 8), tan sólo cinco años después de la realización de *Atardecer*.

## Notas

- 1 En *Aftenposten*. 5 de octubre de 1888, n. 604, p. 1.
- 2 Andreas Aubert: "Tilbageblik paa Hostudstillingen. III". En *Dagbladet*. 10 de diciembre de 1888. Véase Nils Messel: "Edvard Munch and his Critics in the 1880s". En Ingeborg Ydstie y Mai Britt Guleng: *Munch becoming "Munch"*. [Cat. exp.] Oslo, Munch Museet, 2008, p. 170.
- 3 Otto Benesch: *Edvard Munch*. Londres, Phaidon, 1960, p. 7.
- 4 Jay A. Clarke: "Munch's Anxiety of Influence". En Jay A. Clarke: *Becoming Edvard Munch. Influence, Anxiety, and Myth*. [Cat. exp.] Chicago, The Art Institute of Chicago - New Haven-Londres, Yale University Press, 2009, p. 14.
- 5 Dieter Buchhart (ed.): *Edvard Munch. Signs of Modern Art*. [Cat. exp. Riehen (Basilea), Fondation Beyeler - Schwäbisch Hall, Kunsthalle Würth]. Riehen (Basilea), Fondation Beyeler-Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, p. 43.
- 6 Götz Czymmek: "Edvard Munchs Weg zur symbolistischen Landschaft". En Czymmek, Götz... [et al.]: *Landschaft als Kosmos der Seele: Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch, 1880 - 1910*. [Cat. exp. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum]. Heidelberg, Edition Braus, 1998, p. 71.
- 7 Clarke, *op. cit.*, p. 12.
- 8 Véanse las exposiciones *Edvard Munch*. Oslo, Nasjonalgalleriet, 1927, n.º. cat. 32; y *Edvard Munch*. Berlín, Nationalgalerie, 1927, n.º. cat. 16.
- 9 Véase la exposición *Edvard Munch. Høstutstillingen gjennom de første 25 år 1882-1907*. Oslo, Kunsternes Hus, 1932, n.º. cat. 199.
- 10 Véase la monografía de Josef Paul Hodin: *Edvard Munch*. Londres, Thames and Hudson, 1972.
- 11 Sue Prideaux: *Edvard Munch. Behind the Scream*. New Haven - Londres, Yale University Press, 2005, p. 91.
- 12 Edvard Munch: *Livsfrisens tilblivelse*. Oslo, Blomqvist, 1929.
- 13 Gerd Woll: *Edvard Munch. Complete Paintings. Catalogue Raisonné*. Londres-Nueva York, Thames and Hudson, 2009, 4 vols.