Amor diverso

Ignacio Moreno Segarra
y **María Bastarós**
con la colaboración y coordinación del Área de Educación del Museo Thyssen-Bornemisza

En *Amor diverso*, una nueva mirada, diferente a la aportada hasta ahora por la historiografía tradicional, se posa sobre las obras. Proponemos un relato de la colección basado en algunos de los temas, iconos y personajes relacionados con la sensibilidad, la cultura y las vivencias del colectivo LGTBI (lesbianas, gais, transexuales, bisexuales e intersexuales) que han estado siempre presentes en el arte pero que han sido invisibles a lo largo del tiempo.

Abordaremos este recorrido siguiendo la organización propia de la colección del museo basada en la cronología y los ámbitos culturales del arte occidental.

La primera parte se centra en los maestros antiguos, fundamentalmente desde el Renacimiento hasta el final del siglo XIX. La iconografía de las obras sumada a la propia vida de los artistas se desvela como una vía para conocer sensibilidades, identidades y deseos no normativos no solo desde una perspectiva sensual, sino también social.

La segunda parte explora cómo se van definiendo estas formas de sentir y de pensar con el desarrollo de las sociedades modernas. Desde el nacimiento de la concepción contemporánea de la homosexualidad y la importancia que tuvo en ello los espacios de libertad que supusieron las grandes ciudades, pasando por la identidad de género o la falta de una iconografía lésbica propia, las obras nos muestran una diversidad de experiencias personales enmarcadas en un ambiente que irá siendo, con altibajos, cada vez más permisivo. En la articulación de esas reivindicaciones sexuales, afectivas y sociales el arte tendrá un papel muy activo.

SAN SEBASTIÁN es un icono indiscutible para la comunidad gay que ha ido adquiriendo diversos matices a lo largo de los siglos.

La historia de san Sebastián, como la de muchos otros santos, proviene de una gran cantidad de fuentes que van a ir configurando la historia oficial del santo. Sebastián era un general de arqueros de la guardia personal del emperador Diocleciano; cuando se convirtió al cristianismo no sólo se encargó de propagar su nueva fe, sino que destruyó símbolos paganos, por lo que fue condenado a ser atado a un árbol y asaeteado por sus compañeros.

Según la profesora Helena Carvajal González, la importancia del santo en la Edad Media, además de ser el patrón de los oficios del hierro, pasa por su carácter protector frente a la peste, enfermedad que se representaba como una lluvia de flechas. Durante este periodo iconográficamente se mostraba al santo como un hombre de cierta edad, reflejando su posición en el ejército y portando los instrumentos y la palma del martirio.

Entre los siglos XIII y XIV empieza a ser retratado como un bello muchacho adolescente, y así lo encontramos en las obras del Renacimiento. Esta figura permitía unir el carácter protector de la cultura cristiana y el de la redescubierta cultura clásica. El aspecto físico y su desnudez cobraron tal protagonismo que eclipsaron sus cualidades morales y protectoras.

Es indudable que la restauración de la dinastía de los Médicis en 1537 en la figura de Cosme I va a propiciar un arte que continuará la estela de la academia neoplatónica florentina de Ficino, no exenta en su recuperación de la Antigüedad de evidentes referencias homoeróticas. Cosme I se rodeó de artistas que conocían esas teorías neoplatónicas y las aplicaban a sus vidas. Entre esos artistas cabe mencionar al escultor y orfebre Benvenuto Cellini, al pintor Gianantonio Bazzi, llamado «Il Sodoma», o al historiador y poeta Benedetto Varchi.

Sin embargo, en lo referente a la homosexualidad el ducado de Cosme I estuvo plagado de contradicciones. La antigua tolerancia de los Médicis no se va a ver reflejada en su mandato. Por un lado, abolió el tribunal cívico encargado de perseguir la homosexualidad, que tenía unas diecisiete mil denuncias a sus espaldas, entre ellas las de Leonardo da Vinci o Sandro Botticelli. Por otro, el historiador de la época Bernardo Segni decía que, siendo un hombre autoritario y supersticioso, promulgó otras severas leyes, una contra la sodomía, que fue ineficaz más por la falta de celo de los magistrados que del propio duque, y bajo la cual se juzgará a Cellini en 1557. Cosme, que había celebrado públicamente muchas de las ocurrencias de Cellini —como cuando un rival lo llamó sodomita y él respondió que ese era un vicio de dioses, reyes y emperadores y que él no lo practicaba porque se

▷ ▷ ▷

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

SALA 7

BRONZINO (AGNOLO DI COSIMO DI MARIANO)
Monticelli 1503–Florencia 1572

San Sebastián, hacia 1533
Óleo sobre tabla, 87 x 76.5 cm

CREADO EN PLENO RENACIMIENTO POR Bronzino, este *San Sebastián* es un claro ejemplo de la evolución del santo hacia el embellecimiento físico.

Esta evolución se hace patente si comparamos la obra de Bronzino con la atribuida al Maestro de la Leyenda de la Magdalena, de hacia 1480 y también perteneciente a la colección, en la que se representa a un san Sebastián mucho más ajustado a la tradición iconográfica cristiana medieval. En ella el santo aparece de pie, vestido y con los instrumentos de su martirio: las flechas.

Sin embargo, el cuadro de Bronzino se realizó para ser expuesto de manera privada en los salones de los nobles, donde coincidían con los artistas de la época en la práctica y el cultivo de los ideales humanistas y neoplatónicos. Va a ser en este tipo de obras donde se forje la lectura homoerótica del san Sebastián renacentista, muy centrada en el esplendor físico del santo.

Para la historiadora del arte y especialista en la obra de Bronzino Janet Cox-

▷ ▷ ▷ **consideraba a sí mismo «un hombre humilde»—, conmutó los cuatro años de cárcel por cuatro de arresto domiciliario. A pesar de ello, Cellini nunca recuperó el favor del gran duque.**

Por su parte, Bronzino, creador de la imagen oficial del gran duque de Florencia, había mantenido una relación sentimental con su maestro Pontormo.

Este tipo de contrasentidos son los que se producían entre dos grupos: los artistas, una élite intelectual con categoría de artesanos y que con el auge de las ciudades estaba tejiendo unas redes homosexuales ciertamente amorfas y cotidianas (en, por ejemplo, sus talleres) y que podían vivir sus afectos más o menos públicamente gracias a sus amistades poderosas, y sus patronos, unos hombres bien educados, promotores de las artes y la vida cortesana pero que no podían renunciar a la poderosa arma de control social y político que significaba perseguir la homosexualidad.

Rearick, esta es una de sus obras de juventud, realizada por el artista aún bajo la influencia de su maestro Pontormo.

El biógrafo renacentista Giorgio Vasari aseguraba que ambos pintores eran inseparables y muchos investigadores señalan que aunque Pontormo adoptó a Bronzino, una práctica no extraña entre pintores y aprendices, sus relaciones iban mucho más allá del amor filial. Bronzino, que convivió durante largos años con su maestro, beneficiándose de su confianza y trabajando en su taller, en su otra faceta artística, la poética, le dedicaba sentidos sonetos cuando murió en 1557 y se refería a él como «padre» y «amigo». Por su lado, Pontormo, se refería a Bronzino en su diario íntimo con amorosos diminutivos como «Bro» o «Bronzo». En 1552, unos años antes de la muerte de Pontormo, Bronzino a su vez adoptó a uno de sus pupilos, Alessandro Allori, lo que demuestra que el sistema de aprendizaje artístico era también un espacio para el afecto homosocial, tal como también ocurría en el caso de Donatello, de quien se decía maliciosamente que elegía a sus aprendices por su belleza, o en el de Cellini, quien en 1557 fue acusado de sodomía por tener a su ayudante, Fernando da Montepulciano, «en cama como si fuera su mujer».

Iconográficamente el san Sebastián de Bronzino pertenece a un tipo devocional presente fundamentalmente en el norte y centro de Italia en el que el santo aparece de medio cuerpo y desnudo o cubierto por un paño, ejerciendo como intercesor ante las plagas. No en vano la ciudad de Florencia vivió una devastadora plaga entre 1529 y 1530, y se especula si esta obra pudo haber sido comisionada como acción de gracias cuando esta se extinguió.

Según Cox-Rearick estos aspectos tradicionales en la representación del santo se alternan con otros más novedosos como el carácter marmóreo del cuerpo del santo, que coincidiría con el interés por la estatuaria clásica que existe en este momento y que se aprecia en la pintura de Bronzino. Ese cuerpo rotundo contrasta con un rostro efébico, ambiguo y natural que tiene algo de retrato.

Por otro lado, la naturalidad e intimidad física que muestra el santo estaría relacionada y adelantaría ciertos ideales defendidos en el Concilio de Trento (1545-1563), donde se codificó a los santos como figuras intermediarias entre los hombres y la divinidad. No obstante, según Cox-Rearick, esta obra iría más allá al representar conscientemente (y conviene subrayar lo de «conscientemente») aspectos homoeróticos. ¿Cómo se justifica ese carácter homoerótico? Para la estudiosa parece claro que en la imagen de Bronzino la faceta intercesora del santo se ve eclipsada por los caracteres seculares, incluso eróticos, de la representación. «Los atributos convencionales de Sebastián como intercesor no están presentes: no porta ni el halo ni la palma martirológica, ni su mirada se dirige a Dios». Pero junto a estas ausencias, encontramos una presencia muy significativa, la de las flechas: «Las flechas [...] no se presentan como símbolos abstractos [...] sino como emblemas eróticos: una de ellas ha penetrado en su cuerpo, y la otra se sostiene sobre la tela de manera casual pero sugerente, con el dedo índice del santo curvado entorno a ella, casi tocando la punta de la flecha. Más aún, Sebastián es retratado en una conversación íntima con un observador, y mueve su mano derecha para enfatizar sus palabras. Finalmente [...] el Sebastián de Bronzino presenta un rostro a modo de retrato andrógino que contrasta de manera provocativa con su torso escultural».

Para Cox-Rearick, este san Sebastián tiene un significado ambiguo entre lo religioso y lo homoerótico, que está marcado no solo por la interpretación erótica del santo que se iba imponiendo en los círculos cultos, sino también por los detalles del cuadro. Detalles especialmente significativos como las flechas, que esta autora compara con las de Cupido en otras representaciones de Bronzino y que le sirven como emblema de la fusión entre el cristianismo humanista y el clasicismo apolíneo, que tiene en la figura de san Sebastián una de sus máximas representaciones.

HÉRCULES El episodio de Hércules en la corte de Onfalia es quizás uno de los ejemplos de travestismo más conocidos de la Antigüedad y hace referencia a ese capítulo de la vida del héroe en el que este, en un arrebato de locura, asesina a Ifito, por lo que es castigado por el oráculo de Delfos a servir durante tres años como esclavo. Hércules llevará a cabo esta tarea bajo el mandato de la reina lidia Onfalia, en un cautiverio descrito de este modo por Ovidio en sus *Cartas de las heroínas* a través de la voz de Deyanira, esposa de Hércules:

> ¿No te avergonzó rodear de oro tus fuertes brazos / y poner joyas en tus fornidos músculos? [...] / ¿Y no crees que tú te deshonras al ponerte una faja siguiendo la moda meonia de jóvenes lascivas? [...] / Que Anteo te arranque de tu rudo cuello esos colgajos para que no le pese haber caído a manos de un varón afeminado.

De este modo, mientras Hércules vestía ropas femeninas y trabajaba realizando canastillos, Onfalia se dedicaba a llevar los atributos característicos del héroe: la piel de león, la maza y el arco, y a disfrutar de su potencia sexual, ya que, como señala el estudioso Robert Bell, Onfalia compró a Hércules como objeto sexual y no como sirviente; una vez convertido en su amante concibió cuatro hijos suyos y dejó embarazada a una esclava.

La homosexualidad no es algo ajeno a la tradición de Hércules, tanto en su vertiente griega como romana. La razón por la que el héroe viste la túnica de color azafrán apropiada para las mujeres es algo que, según la historiadora Nicole Leroux, los antropólogos han intentado explicar desde muchos puntos de vista. Por un lado, se ha vinculado con la homosexualidad propia de la tradición griega, que estaría relacionada con la pederastia en la relación entre alumno y profesor y, por lo tanto, alejada del afeminamiento de Hércules, que sería un añadido de la tradición romana. También se ha relacionado a Hércules con el rito del matrimonio, donde el intercambio de regalos, incluidos los peplos, era algo institucionalizado en una tradición que será recogida por la poesía de Petrarca y utilizada, por ejemplo, en la decoración del Palacio Ducal de Urbino para celebrar el matrimonio entre Federico de Montefeltro y Battista Sforza en 1440. Por último, la propia Nicole Leroux vincula este aspecto a la relación de Hércules con el afeminado Dionisos. En las celebraciones dionisiacas las mujeres abandonaban los telares y cazaban en los montes y los hombres vestían ropajes femeninos. La costumbre del travestismo ligado a las festividades dionisiacas durará hasta su prohibición en el año 692.

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

SALA 9

HANS CRANACH
Wittenberg (?), c. 1513–Bolonia, 1537

Hércules en la corte de Onfalia, 1537
Óleo sobre tabla, 57,5 x 85,3 cm

FRENTE A LA TRADICIÓN FESTIVA, TRAVESTI y cómica de Hércules que será utilizada desde Ovidio a Rubens para señalar los excesos del amor, encontramos también la lectura moralizante del Hércules que aparece en la obra de Séneca y en la *Iconología* de Cesare Ripa, que será la que Hans Cranach siga en esta obra.

Así, el episodio antes contando sobre el paso de Hércules por la corte de Onfalia, uno de los más populares en el Renacimiento, es utilizado por Cranach para hacer una advertencia misógina y moral contra la mujer que ejerce la autoridad y que puede hacer perder al hombre la razón.

La obra de Cranach muestra a Hércules sentado sobre lo que parece un banco de madera rodeado de tres mujeres de la corte; el héroe, conocido por su fuerza, se ve radicalmente sometido a las normas femeninas. Se ha interpretado que las tres son doncellas de la reina ya que ninguna de ellas destaca por su forma de vestir sobre las demás.

Cranach ha colocado al héroe en primer término. Dos mujeres flanquean al semidiós, mientras una tercera, de pie, sosteniendo un huso y entablando contacto con el espectador por medio de su mirada, cierra la composición por la derecha. De acuerdo a la historia, las dos mujeres más próximas a Hércules tenían la misión, una de vestirle de mujer, motivo por el que le ha colocado una cofia en la

cabeza, y la otra de enseñarle a hilar, por lo que lo ayuda con el hilo del huso. La expresión divertida del rostro de ellas contrasta con la de él, entre resignada y avergonzada.

Hans ambientó el episodio en un contexto contemporáneo al vestir a los personajes como si fueran damas de la corte alemana, con ricos trajes de terciopelo y con sus cabezas cubiertas con tocados y ligeros velos.

EN EL SIGLO XVII el clima moral que impusieron la Reforma y la Contrarreforma generó un halo de silencio en torno a la sexualidad tanto de los artistas de la época —sólo roto por el ruido de los juicios escandalosos— como de los del siglo anterior. Un fenómeno que se ejemplificó en las publicaciones censuradas de los sonetos de Miguel Ángel o de los poemas de Shakespeare, de las traducciones interesadas de los poemas de Safo o de las versiones blanqueadas de los grandes mitos como el del rapto de Ganimedes o del Orfeo de Monteverdi, que excluye la conversión homosexual del héroe de versiones anteriores.

SALA 12

CARAVAGGIO (MICHELANGELO MERISI)
Milán 1571–Porto Ércole 1610

Santa Catalina de Alejandrina, hacia 1598-1599

Óleo sobre lienzo, 173 x 133 cm

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

LA SEXUALIDAD DE CARAVAGGIO –TEMA que desde pronto despertó el interés entre los historiadores– es uno de los temas más controvertidos de la historia del arte, tanto por la ambigüedad de su obra como por la falta de documentación al respecto.

Debido a la falta de materiales documentales de primera mano, las propias pinturas de Caravaggio y su interpretación son las principales herramientas de que disponemos para especular sobre su sexualidad. Ello supone en sí mismo un reto interesante, ya que hay que aproximarse a ellas con los ojos del siglo XVII y no con los del XXI.

El mito de Caravaggio como un rebelde sexual se construye a partir de un corpus de obras muy preciso, las realizadas en la década de 1590, cuando llega a Roma y se pone al servicio del cardenal Francesco Maria del Monte. Este le introdujo en los círculos más poderosos de la ciudad y le proporcionó estabilidad. Para él pinta alguna de sus obras más conocidas, y casi con toda probabilidad esta *Santa Catalina de Alejandría* que destaca por su naturalismo y sensualidad. La modelo ha sido identificada con Fillide Melandroni, una célebre cortesana de la época.

El cardenal Del Monte era los ojos y oídos de los Médicis en Roma, quienes tradicionalmente estaban vinculados a Francia. Enemigos del cardenal como el abogado e historiador Teodoro Ameyden, a sueldo de España, lo difamaron en una de sus primeras biografías, en la que se asienta su imagen de sodomita corrupto que se acaba filtrando en la obra de Caravaggio.

Para biógrafos como Andrew Graham-Dixon, el cardenal era un personaje relativamente rico, de mente abierta, amante de las artes y quizás no muy amigo de la Contrarreforma, pero desde luego no el libertino que ha pasado a la historia. Por otro lado, para ciertos historiadores del arte y de la sexualidad como Margaret Walters, James Small, Cristopher Reed y James S. Saslow, las obras creadas para el cardenal Del Monte representan un elemento muy novedoso: gracias a la consolidación de las ciudades y sus estructuras económicas existe por primera vez un grupo de hombres adinerados interesados en producir y compartir una serie de obras de carácter homoerótico, lo que podría interpretarse como una de las primeras muestras de subcultura homosexual.

Junto al cardenal Del Monte, otro de los promotores de Caravaggio va a ser Vincenzo Giustiniani, el aristócrata y teórico de la música y la astrología, para el que pintaría *El tañedor de laúd* y la polémica *Amor Vincit Omnia* donde un adolescente en toda su carnalidad representa a Cupido. Giustiniani mantenía esta obra en un lugar privilegiado pero oculta tras una cortina, algunos dicen que por pudor y otros que para subrayar el dramatismo al revelarla.

Esta anécdota apunta una cuestión interesante referida a la interpretación homoerótica de la obra de Caravaggio

como un fenómeno exclusivo del siglo XX, ya que en su tiempo, si bien algunos de sus cuadros fueron censurados, lo fueron por ser considerados indecorosos desde el punto de vista de la fe pero no por sus implicaciones con el deseo homosexual.

La documentación más abundante y fiable que tenemos de la vida de Caravaggio es de naturaleza judicial, y ha servido como base para crear su imagen de hombre violento; un hombre que, por otro lado, vivía en una época violenta. En lo referente a las prácticas homosexuales, Caravaggio acabó litigando contra su rival y posterior biógrafo Giovanni Baglione por una pintura de este en la que aparecía un demonio con el rostro de Caravaggio junto a un joven desnudo, una acusación visual de sodomía que hacía referencia directa a su *Amor Vincit Omnia*. Caravaggio respondió con unos poemas satíricos y el asunto acabó en los tribunales, donde aparecieron resquicios de información de su vida privada; por ejemplo, se señalaba a un tal G. Battista como *bardassa* de Caravaggio. El término *bardassa* aparece frecuentemente en la literatura judicial florentina para referirse a un joven que se ofrece en el papel de receptor sexual a otros hombres, es decir, como prostituto; de hecho, en la documentación del juicio se habla de que Caravaggio compartía los gastos ocasionados por este con un amigo.

Otro nombre que aparece relacionado con Caravaggio es el de Cecco, llamado Cecco de Caravaggio, ayudante y aprendiz del pintor. Cecco ha pasado a la historia del arte por haber posado para el famoso Cupido y para muchos otros cuadros del maestro con quien, según un inventario de las posesiones del pintor, compartió habitación en una relación personal y profesional dilatada.

Pero se conservan además otros documentos judiciales que revelan que tuvo conflictos con mujeres y una convivencia regular con prostitutas. Sin embargo, la afición de Caravaggio a los hombres jóvenes volvió a aparecer en Mesina, ciudad en la que sus cuadros eran muy apreciados y de la que tuvo que huir después de que agrediera a un profesor que le preguntó por su costumbre de pasar las tardes con sus alumnos, según cuenta Francesco Susinno, sacerdote, pintor y biógrafo de los pintores de la zona, en una historia a la que Andrew Graham-Dixon, uno de los últimos biógrafos de Caravaggio, da credibilidad.

Graham-Dixon, que intenta desmontar el mito de Caravaggio como referente gay contracultural, resumía su sexualidad de esta manera:

> A Caravaggio podía excitarle la presencia física de otros hombres; de otra forma, no habría pintado esas figuras de la forma en que lo hizo. Pero también le atraían las mujeres, como demuestran con toda claridad ciertas pinturas de finales de la década de 1590, por ejemplo, la fascinante *Santa Catalina de Alejandría*. En la medida en que el arte delata al hombre, la obra de Caravaggio sugiere una personalidad sexual ambigua.

SALA 12

GIOVANNI LORENZO BERNINI
1598–1680

San Sebastián, 1615
Mármol, 98 x 42 x 49 cm

© Foto: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

FIGURAS COMO LA DE SAN SEBASTIÁN, AUN representado semidesnudo y con una fuerte carga sensual y de potencia física, se producen en un contexto completamente diferente al del Renacimiento. La Contrarreforma va a redefinir tanto las imágenes como la función de los santos. En una época en la que las plagas eran menos frecuentes y las imágenes cristianas debían ser, ante todo, didácticas, san Sebastián se convierte en modelo de martirio y de muerte cristiana. El *eros* de sus representaciones se va a ver reducido a favor del *ágape*, el amor incondicional, reflexivo y sacrificial por Dios.

El comitente de esta obra, el cardenal Maffeo Barberini, en su poema *In Imaginis Sancti Sebastiani* recurre al salmo 41 para explicar el amor ilimitado y la entrega absoluta a Dios: «Como busca la cierva corrientes de agua, así mi alma te busca a ti, Dios mío». Así, el ofrecimiento a Dios predomina sobre la sensualidad de la figura. Una sensualidad entendida desde nuestra mirada contemporánea,

contaminada por el tratamiento que la publicidad viene dando al cuerpo masculino desde los años ochenta. Así, no podemos evitar una lectura erótica debido a las rimas visuales que encontramos en la pose.

Hemos de señalar que la historia de la familia Barberini está intrínsecamente ligada a la de san Sebastián ya que su capilla familiar estaba levantada sobre el lugar donde el cuerpo del mártir fue encontrado, por lo que lo convirtieron en su santo patrón, y reunieron y patrocinaron muchas de sus imágenes.

Esta obra presenta otro elemento que no podemos considerar menor: fue el primer encargo de la familia Barberini a un joven Bernini, lo que va a sellar una próspera relación laboral entre ambos que cambiará para siempre la fisionomía de Roma cuando Maffeo Barberini se convierta en el poderoso Urbano VIII y Bernini en uno de sus arquitectos de cabecera. El abogado e historiador Teodoro Ameyden escribe sobre Urbano VIII que «quiso parecer más un príncipe que un pontífice» y señala su laxitud hacia las prácticas homosexuales de algunos de sus hombres prominentes –como el cardenal Francesco Maria del Monte, protector de Caravaggio–, aunque como papa favoreció la denuncia anónima a la Inquisición romana.

Varios documentos señalan los puntos donde la trayectoria vital de Bernini, famoso por sus múltiples amantes femeninas, se cruza con la sombra de la sodomía. Por un lado, su vinculación con el cardenal Scipione Borghese, conocido por su afición por los hombres jóvenes y bellos, patrón de las artes y sobrino del papa Pablo V, del que Bernini realizará dos conocidos bustos en 1632 y quien le promocionará en Roma. Por otro, el episodio que involucró a su hermano y mano derecha, Luigi Bernini, cuyos conocimientos como ingeniero contribuyeron a que floreciera el arte de aquél. Luigi fue denunciado en 1670 por forzar sexualmente a un joven, sobrino de un cardenal. Huyó a Nápoles para evitar la pena de muerte, que fue finalmente revocada gracias a las poderosas amistades de Gian Lorenzo. Si bien la sociedad romana se escandalizó y Gian Lorenzo, cuya influencia empezaba a declinar, tuvo que devolver favores en forma de obras de arte, la historia de su hermano Luigi pasó a engrosar los anales judiciales de una ciudad que entre 1601 y 1666 juzgó ciento cuarenta y cuatro casos de sodomía.

No obstante, y en consonancia con esa indeterminación por parte de las autoridades en lo referente a las conductas homosexuales, el *Acta Santorum* o *Actas de los santos*, la más importante recopilación de vidas de santos del siglo XVII, establece una relación imprecisa entre Sebastián y sus superiores al afirmar que «era querido por los emperadores Diocleciano y Maximiliano». Ello llevó a ciertos hagiógrafos posteriores a calificarlo como «el preferido del emperador», lo que tenía un componente homoerótico y añadía una capa más de significado que tendrá mucho predicamento a partir del siglo XIX.

• • • •

Según Richard A. Kaye en su estudio sobre cómo san Sebastián se convirtió en un icono gay, va a ser en el siglo XIX cuando el santo adopte un nuevo aspecto, el de depravado. Si relevantes pensadores religiosos victorianos intentaron masculinizar al santo, un ejército de artistas decadentes estaban dispuestos a convertirlo en un icono del vicio y la corrupción. Gustave Moreau, Odilon Redon, Oscar Wilde y Aubrey Beardsley subrayan su elegancia disoluta, su sensualidad morbosa y crean con sus flechas y su postura sinuosa una cierta estética de lo «homosexual sublime». Para Kaye esta transformación del santo simboliza una transformación en los discursos sobre la propia homosexualidad: de ser considerada principalmente un pecado y, por lo tanto, perteneciente al ámbito religioso pasa a ser considerada una enfermedad y, con ello, perteneciente al de la medicina. Sin embargo, el siglo XIX se cierra con otro tipo de discurso, el judicial, con la condena por sodomía a Oscar Wilde que en su exilio parisino se va a hacer llamar «Sebastian Melmoth».

En la primera década del siglo XX, las reminiscencias decadentes se mantienen y el deseo homosexual que estaba calando en la conciencia pública sólo se podía expresar en términos «muy codificados». Es quizás este carácter de guiño más o menos secreto el que lleva al protagonista de la novela *Muerte en Venecia*, Aschenbach, a calificar al santo como un «nuevo tipo de héroe».

El psicoanálisis de Sigmund Freud y su popularización apuntalan la relación del santo con la homosexualidad, al analizar cómo la actitud receptiva y hasta llena de felicidad con que el santo recibe las saetas estaría vinculada con el deseo de penetración y hablaría de las vetas sadomasoquistas o narcisistas del mito.

El siglo XX celebra también otro aspecto de las representaciones del santo, su estética *kitsch*, cuya simbología barata de deseo, castigo y sadomasoquismo brilla en producciones artísticas como la obra de teatro de Tennessee Williams *De repente el último verano*, en la que Sebastián es un joven poeta que busca jóvenes en las playas italianas hasta recibir martirio por ello.

Un santo que si bien había empezado a quedarse «anticuado» con el nacimiento del movimiento de reivindicación de derechos LGTBI, vuelve a cobrar protagonismo con la pandemia del SIDA que se inició a finales de la década de 1980 recuperando así su vinculación con las epidemias.

A lo largo del siglo XX san Sebastián se va a diferenciar de otros mitos homosexuales como los de Adriano y Antinoo, Coridon y Alexis, Damon y Pitias, Teseo y Pirítoo, Zeus y Ganimedes o David y Jonatán en que su historia no es la de una pasión compartida, sino la de un martirio individual. Un martirio causado por una confesión, la de su fe, que enlaza muy bien con el modo contemporáneo de pensar la homosexualidad, no como un hecho inmoral o punible, sino como un acto de reafirmación de la identidad.

SALA 14

VALENTIN DE BOULOGNE
Coulommiers (Seine-et-Marne), 1591–Roma, 1632

David con la cabeza de Goliat y dos soldados, hacia 1620-1622
Óleo sobre lienzo, 99 x 134 cm

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

LA HISTORIA DE DAVID NO ESTÁ EXENTA de algunos capítulos en los que se sugieren relaciones sentimentales con otros hombres. Como cuando conoció a Jonatán, el hijo mayor del rey Saúl, quien pasaría a ser su amigo íntimo. Según los textos bíblicos, cuando David llora la muerte de Jonatán, exclama: «Tu amor me era más dulce que el amor de las mujeres».

Apuesto y exultante es como este pintor de origen francés se imaginó al joven David siguiendo la descripción del primer libro de Samuel: «era rubio, de hermosos ojos y bien parecido». Es el pasaje del Antiguo Testamento en el que se relata cómo el futuro rey de Israel abatió a Goliat con una honda antes de decapitarle con su propia espada, que agarra aquí con su mano izquierda, mientras la sangre sigue fluyendo ante el desconcierto de dos soldados. Los dedos de la mano derecha se enredan sensualmente en los cabellos del filisteo en una suerte de caricia que contrasta con el acto que acaba de cometer.

David aparece majestuoso con su intensa mirada y enérgica postura sobre la mesa, donde su cuerpo marmóreo se vence sobre el único resto del cuerpo de Goliat, reforzando con este gesto corporal su poder y su victoria. Pero su aspecto no es el de un hombre de gran fortaleza física capaz de matar a un gigante, sino que su juventud, su piel pálida y el rostro con labios carnosos, ojos claros y cabello suave y brillante construyen una imagen andrógina de él. Además, su vestimenta de pastor deja al descubierto buena parte de su torso, cuya piel irradia luz.

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

SALA 20

MICHIEL SWEERTS
Bruselas, 1618–Goa, 1664

Muchacho con turbante y un ramillete de flores, hacia 1658-1661
Óleo sobre lienzo, 76,4 x 61,8 cm

PARAFRASEANDO A OSCAR WILDE PODRÍAmos resumir este cuadro con la frase «la belleza que no se atreve a decir su nombre». Es indudable que existen ciertos elementos, ciertas pistas que a unos ojos entrenados en buscar referentes culturales no se le pueden pasar por alto en esta obra: la androginia del retratado, la sensualidad de los ropajes orientales, el ramillete de flores que porta y que puede ser interpretado como una invitación sexual pero, sobre todo, el profundo silencio que emana del cuadro. Un silencio justificado porque carecemos de cualquier prueba documental que pueda asociar al modelo o al autor a la homosexualidad, aunque grandes especialistas en la obra de Michiel Sweerts, como Thomas Röske o Albert Blankert, hablen de un mal disimulado homoerotismo en sus obras, especialmente en las de temática de lucha.

Una vida, por otro lado, no exenta ni de misterios ni de episodios interesantes. Sweerts, nacido en Bruselas en 1624 hijo de un rico comerciante de Flandes, fue bautizado y educado en el catolicismo, y las primeras noticias artísticas que poseemos de él lo sitúan en Roma en 1646, adonde viaja para estudiar el arte clásico. Allí, siempre guiado por una marcada individualidad, se mantiene a una razonable distancia tanto de la Academia, sus temas y técnicas como del grupo de expatriados del norte de Europa, los llamados *bentvueghels* (bambochantes) que se dedicaban al retrato de las escenas callejeras y los tipos populares. Así pues, mezclando clasicismo y anécdota acaba realizando un arte que sobresale en una ciudad llena de talento, pues en ella habitaban en la misma época Bernini, Borromini, Velázquez y Lorena, hasta acabar bajo la protección del papa Inocencio X quien nombra a Sweerts *cavalière.*

En 1656 vuelve a Bélgica, donde aún resuenan los ecos de la ejecución del famoso escultor Jerôme Duquesnoy el Joven acusado de practicar sodomía con sus jóvenes modelos, y que según Claude J. Summers podría haber servido como un aviso a la comunidad de artistas que estaba creando el arte contrarreformista para evitar cualquier conducta impropia. Por esos mismos años, Sweerts vive una fervorosa conversión y decide embarcarse en un viaje misionero a China. Habiéndose separado de la expedición en Turquía, alcanzó por sí mismo las costas de Goa (uno de los estados de la actual

India) donde su vida se vuelve a hundir en el misterio hasta su muerte en 1664.

La estudiosa Daniela Hammer-Tugendhat, hablando de Rubens, ha señalado cómo la historia del arte ha naturalizado un esquema donde el hombre es el artista, y posee la mirada, y la mujer es el objeto erótico de la misma, lo que ha llevado, especialmente a partir del siglo XVI, a la desaparición de obras en las que el hombre es retratado eróticamente. Si bien los desnudos masculinos no eran extraños en el ámbito católico –los encontramos por ejemplo en las alegorías bíblicas o los cuadros de historia– los que realiza Sweerts en sus cuadros de bañistas o de luchadores son ciertamente tan llamativos por su sensualidad desvinculada de todo argumento que han llevado a distintas generaciones de historiadores a señalar la posible homosexualidad del artista.

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

SALA 17

GIAMBATTISTA TIEPOLO
Venecia, 1696–Madrid, 1770

La muerte de Jacinto,
hacia 1752-1753
Óleo sobre lienzo, 287 x 232 cm

LOS MITOS, CONSIDERADOS NARRACIONES atemporales o eternas, han sido utilizados a lo largo de los siglos para explicar, ilustrar o justificar una gran variedad de temas: desde el poder político hasta la atracción homosexual, tal y como podemos apreciar en este cuadro en el que los amores de Apolo y Jacinto son trasladados al siglo XVIII. Recordemos brevemente la historia: al igual que Adonis o Ganimedes, Jacinto era un joven y bello mortal del que los dioses se enamoraban. Es en este caso el dios Apolo quien va a caer prendado de Jacinto, al que accidentalmente mata con un disco que es desviado por Céfiro, el dios del viento del oeste, quien, según algunas versiones, estaba también enamorado del joven. Según cuenta el mito, de la sangre derramada del joven florecieron los jacintos de colores rojizos.

Esta historia eterna es actualizada por el pintor veneciano Giambattista Tiepolo al sustituir, por ejemplo, el disco que lanzaría Apolo por una raqueta de tenis y una pelota, haciendo referencia a la *pallacorda*, una versión de este juego que triunfaba en las cortes desde mitad del siglo XVI. El cuadro fue concebido tanto por el artista como por el comitente, el barón Wilhelm Friedrich Schaumburg Lippe Bückeburg, como un canto al amor entre dos hombres. En 1752, el barón que contaba veintiocho años, residía en Venecia, coronando su formación humanística como parte del Grand Tour.

Por cartas conservadas sabemos que el barón mantuvo una relación con un joven húngaro al que abandonó para vivir después con un músico español en Venecia al que su padre, el anciano barón, llamaba «tu amigo Apolo». El músico español falleció en 1751 por eso especialistas en la obra de Tiepolo como Keith Christiansen señalan que este hecho fue fundamental en la génesis del cuadro.

El Grand Tour era un viaje por el sur de Europa, fundamentalmente por Italia, que se concebía como un rito de paso hacia la madurez entre los jóvenes de las clases altas del norte de Europa en el siglo XVIII. Solía durar un par de años y servía para que los jóvenes –intelectuales, artistas y nobles, siempre acompañados de un tutor– completaran su formación bebiendo directamente de las fuentes clásicas. Al mismo tiempo ofrecía no pocas posibilidades para el establecimiento de contactos, el disfrute del buen clima, la compra de antigüedades o la iniciación sexual, tanto homo como heterosexual. Según cuenta Jeremy Black en su libro sobre el Grand Tour, en sociedades como la inglesa o la alemana y en estratos sociales superiores –donde la cuestión matrimonial tenía un claro componente económico y estaba rígidamente pautada– las libertades y los riesgos que conllevaba este viaje no eran pocos, y uno de los principales era la homosexualidad, considerada en Inglaterra un vicio extranjero de orígenes mediterráneos, sobre todo italiano, tal como explicaba el libelo de la época *Plain Reasons for the Growth of Sodomy*. Especialmente Venecia era considerada por algunos «el burdel de Europa». A la vuelta a sus países de origen, estos *connoisseurs* creaban sus propios clubes de estudio de antigüedades o sus propias modas no exentas de connotaciones homosexuales, como las de los llamativos «macaronis», cuyos afeminados artificios fueron precursores del dandismo.

La libertad sexual que lleva implícita la realización de un cuadro como este es,

sin embargo, bastante infrecuente ya que durante varias décadas del siglo XVIII, paradójicamente llamado Siglo de la Razón, la histeria antisodomita se encontraba en su cénit en los países del norte de Europa, especialmente susceptibles ante los temas morales debido a las tensiones heredadas de la Reforma y la Contrarreforma.

Por otro lado, las mismas tensiones políticas que acabarán con el Grand Tour, es decir, la Revolución francesa y las guerras napoleónicas, van a imponer la descriminalización de la sodomía: en 1785 el reformista Condorcet, pero también Montesquieu, Voltaire y Jeremy Bentham proponen la abolición de las penas, hecho que se recoge legalmente en Francia en 1791; el código penal napoleónico, que mantiene esa abolición, se expande por Europa a partir de su promulgación en 1810.

SIGLO XIX La transición del siglo XIX al XX fue un momento apasionante en lo relativo a la historia de las sexualidades. El decadentismo finisecular iba de la mano de la doble moral victoriana y se alimentaba de la eclosión urbana en un periodo de la reciente historia europea conocido como *Belle Époque* en Francia y época eduardiana en Inglaterra, donde una élite económica y cultural estaba creando un nuevo mundo.

La *Belle Époque*, que se extiende desde el final de la guerra franco-prusiana en 1871 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, marcó un punto álgido en lo referente a la cultura en general y a la homosexualidad en particular en la capital francesa. París es en este momento el epicentro mundial de la cultura, hogar de intelectuales y centro de experimentación artística sin parangón. Además, según nos cuenta Florence Tamagne, historiadora francesa especializada en el estudio de la homosexualidad y sus representaciones culturales, París era también el centro europeo de la cultura LGTBI, caracterizada por un espíritu hedonista y un estilo de vida bohemio que abría las puertas a la experimentación sexual y a nuevas formas de erotismo no heteronormativas. En suma, París se convierte en lo que podríamos llamar «la capital europea del placer», y en una esfera relativamente *underground* pero accesible comienzan a emerger un gran número de salones, bares, cafés, casas de baños y clubes —especialmente en torno a Montmartre y Les Halles— que acogen y desarrollan esa nueva cultura LGTBI.

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

SALA 32

ÉDOUARD MANET
París, 1832–1883

Amazona de frente, hacia 1882

Óleo sobre lienzo, 73 x 52 cm

ÉDOUARD MANET FUE UNO DE LOS PRIMEROS artistas que supo ver que el mundo cambiaba y que las grandes ciudades se erigían como el lugar desde donde esos cambios se propagaban hacia el resto de la sociedad. Así, traslada a las experiencias cotidianas de la gran ciudad el halo grandioso que hasta ese momento el arte había reservado a los grandes relatos heroicos del pasado. Como Charles Baudelaire, estaba convencido que «el verdadero pintor, será aquel que sepa arrancar a la vida moderna su lado épico».

La vida moderna se cifraba en las nuevas relaciones, los nuevos lugares donde estar y ser, las nuevas maneras de ver y de ser visto. Ambos entendieron la moda como un rasgo clave de esa modernidad.

Amazona de frente pertenece a una serie inacabada sobre las cuatro estaciones que Manet pintó en los dos últimos años de su vida. En todas las obras que conforman la serie, el artista presta gran

atención al vestuario de las retratadas, mujeres reales, pintando diferentes elementos de la última moda femenina de la época para representar cada estación del año. El cuadro del Museo Thyssen-Bornemisza representa el verano, y en él la joven Henriette Chabot viste un traje de amazona oscuro. Ya desde el siglo XVIII las amazonas eran símbolo de mujeres modernas, emancipadas e independientes y conviene recordar que los trajes femeninos siempre se inspiraban en los masculinos.

Así, la imagen de esta amazona forma parte de un cambio en el mundo de las mujeres cuyo ámbito más íntimo fue cantado también por Baudelaire en una nueva idea de modernidad lésbica. Él fue el principal divulgador de la palabra «lesbiana» para referirse a la mujer homosexual de la Francia del siglo XIX. La raíz de este término se encuentra en la isla de Lesbos, en Grecia, donde hace más de dos mil quinientos años vivió la poetisa Safo, conocida por sus escritos acerca del amor entre mujeres.

Algunas estrofas del poema «Lesbos», de la obra de Baudelaire *Las flores del mal* nos ayudan a enmarcar este contexto:

[...]
¿Qué nos quieren las leyes de lo justo y lo
injusto?
Vírgenes de sublime hermosura sin velo,
¡El rito vuestro como todo rito es augusto,
Y el amor se reirá del Infierno y del Cielo!
¿Qué nos quieren las leyes de lo justo
y lo injusto?

Porque yo fui entre todos por Lesbos elegido
Para que su secreto celebraran mis cantos,
Y desde la niñez al misterio admitido
Fui de las alegrías mezcladas con los llantos;
Porque yo fui entre todos por Lesbos elegido.
[...]
De Safo varonil, la amante y el poeta,
¡Más hermosa que Venus con su
pálido albor
Y su mirada azul donde vence, violeta,
el tenebroso círculo que trazara el dolor!
De Safo varonil, la amante y el poeta.
[...]

Mientras tanto en el Reino Unido, el otro lugar de la geografía europea que se puso al frente de la modernidad, la doble moral victoriana dominaba los comportamientos sociales. Un ejemplo de esta dualidad lo podemos encontrar en una de las grandes obras literarias del momento, *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde, llena de dobles sentidos donde se ahonda en el concepto de la doble vida, a la que tantas personas homosexuales están acostumbradas. Oscar Wilde es también un ejemplo privilegiado de cómo esa doble moral puede llegar a fracturarse a través de los juicios a los que fue sometido.

Los juicios de Oscar Wilde (1895) son importantes por muchos motivos, entre ellos el de ser una de las primeras plataformas sobre las que se construyó un sentimiento, un modo de pensar y reflexionar sobre la homosexualidad contemporánea, que fue difundido por la prensa y que llegó a amplias capas de la población. Segundo, porque esa reflexión se produce en el marco de una persecución que producirá un mártir laico defensor de, en palabras de Wilde, «el amor que no se atreve a decir su nombre». Tercero, porque el enorme escándalo fue aprovechado por el gobierno para utilizar la homofobia y la persecución homosexual como herramienta para aumentar su popularidad, algo desgraciadamente corriente en el nuevo siglo que empezaba.

SALA 30

JOHN SINGER SARGENT
Florencia, 1856–Londres, 1925

Retrato de Millicent, duquesa de Sutherland, 1904

Óleo sobre lienzo, 254 x 146 cm

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

UN TESTIGO PRIVILEGIADO DE TODO ELLO va a ser el pintor John Singer Sargent, quien se va a convertir en el retratista más exitoso del momento y cuya vida cosmopolita, pero sentimentalmente solitaria, está siendo analizada actualmente bajo una nueva perspectiva: la de su extensa red de amigos, la de sus dibujos de desnudos masculinos y la de su cautela hacia su vida personal, que llevó a que su familia quemara sus papeles personales tras su muerte (no así su extensa colección de dibujos de desnudos masculinos), por lo que los únicos documentos de que disponemos son sus obras de arte.

Siendo muy consciente de su papel en la vida pública y de las envidias que despertaba, Singer Sargent va a tener una vida personal hermética no exenta de algunos calculados y publicitarios escándalos artísticos. Del mismo modo, declinó la invitación a ser un colaborador fijo

en una de las biblias del decadentismo, la publicación periódica *The Yellow Book*, pero ocultó sus amistades con famosos escandalizadores y dandis del momento como Oscar Wilde, Henry James o Robert de Montesquiou.

En esta misma línea de contradicciones, su universo personal estaba marcado tanto por lo doméstico –ya que disfrutaba de la compañía de sus hermanas y sobrinas durante largas temporadas– como por lo cosmopolita, con sus continuos viajes en los que los flirteos con damas de la alta sociedad se alternaban con profundas amistades con hombres. Por encima de todas destaca la larga relación de veinticinco años que estableció con su mayordomo, Nicola D'Iverno.

La supuesta doble vida de Sargent y de otros hombres del momento como Oscar Wilde, se parecía en realidad a la novela de otro de los grandes amigos del pintor, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. Esa novela, que ha sido vista como un reflejo de la doble moral victoriana y un ejemplo del pánico homosexual de la época, muestra las tensiones que estaba provocando la creciente visibilidad de la homosexualidad durante el siglo XIX, y que culminó en una serie de escándalos de los que los juicios contra Oscar Wilde solamente fueron el colofón.

Los caminos de Sargent y de la duquesa de Sutherland se cruzaron en este Londres del cambio de siglo. Él era uno de los retratistas más prestigiosos del momento y preferido de las élites; ella era una de las damas más célebres e influyentes del momento. La duquesa, modelo de inteligencia y elegancia, era conocida como escritora pero también por su elevada conciencia social.

El pintor poseía un don para captar la psicología de los retratados y la representó con un porte que aunaba su procedencia aristocrática con el carácter progresista e independiente, manifestado en una enérgica mirada dirigida al espectador. Consiguió un retrato de fuerte personalidad que no desdeña los símbolos del rango de la dama. Las referencias a la cultura clásica evidenciaban que lady Millicent poseía un gusto delicado y distinguido que la diferenciaba de la burguesía más próxima al *art nouveau*. Por otro lado, Sargent se presentaba a sí mismo como continuador de la gran tradición retratista inglesa del siglo anterior, en la que las mujeres de la nobleza aparecían como diosas clásicas.

La clave de la sexualidad de Sargent continúa estando oculta en sus obras, sobre todo en sus acuarelas y dibujos privados; muchos de ellos fueron trabajos espontáneos que tardaron varias décadas en ser exhibidos. De entre ellos destaca por llamativo y sexual el del botones Thomas E. McKeller. Junto a estas obras personales, sobresalen los veintinueve carboncillos destinados a la preparación de un gran mural para la biblioteca pública de Boston titulado *El triunfo de la Religión*. En ellos podemos ver los dibujos de hombres desnudos en posiciones sensuales.

Documentalmente lo desconocemos todo sobre la sexualidad de Sargent: si estaba marcada por impulsos homoeróticos o si sus dibujos de desnudos masculinos, la única «prueba» de sus intereses, respondían a otros factores culturales. Desconocemos también si, llevado por su respetabilidad, ocultó a sus amantes, fueran estos hombres o mujeres, o si se instaló en una asexualidad dandi que era culturalmente aceptable en la figura del solterón. Fuera un reprimido o simplemente una persona reservada, el caso de Sargent es un buen ejemplo de cómo la proyección de ciertas preguntas acerca de/sobre las figuras históricas nos pueden dar una imagen más diversa y rica de la figura del artista, sobre todo en un momento en el que la homosexualidad moderna aún no se había definido y no tenía ni nombre ni rasgos culturales característicos.

SIGLO XX **Hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, París siguió siendo la capital de la libertad. Otro ejemplo de esos nuevos espacios fue el salón literario regentado por Natalie Clifford Barney, escritora y poeta estadounidense afincada en la capital francesa, abiertamente lesbiana. Durante más de sesenta años, Barney se encargó de organizar dicho salón, celebrando encuentros donde sus invitados podían socializar y discutir sobre literatura, arte, música y otros temas de interés. Joan Schenkar, celebrada escritora y dramaturga contemporánea nacida en Seattle y conocida por sus obras basadas en vidas de mujeres, describió el salón de Barney como «un lugar en el que asignaciones lésbicas y citas con académicos podían coexistir en una especie de animada, fértil y plural disonancia cognitiva». La visibilidad de las relaciones amorosas entre mujeres experimenta, de hecho, un gran aumento desde finales del siglo XIX en París, que en palabras de la estudiosa Catherine Van Casselear pasa a ser «la indiscutible capital mundial del lesbianismo».**

Obviamente, esta nueva idiosincrasia adquirida por la ciudad no era bienvenida por todos, y el sector conservador la condenaba llamando al orden y designando a París como la «Nueva Babilonia». Aunque en los años de entreguerras

▷ ▷ ▷

▷ ▷ ▷ **Berlín tomaría la delantera como capital homosexual de Europa, París se mantuvo como un interesante centro para el desarrollo del ocio, la socialización y la cultura LGTBI.**

Con la ocupación nazi de Francia todo este proceso de visibilización y demanda de libertades sufrió un colapso fatal: los locales que promovían la cultura LGTBI cerraron y la homosexualidad se tipificó como delito penado por la ley, abriéndose así una de las etapas más oscuras y duras para el colectivo LGTBI en Francia.

© Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza

HALL CENTRAL

AUGUSTE RODIN
París, 1840–Meudon, 1917

Nacimiento de Venus (La Aurora), 1906-1907

Mármol, 90 x 70 x 45 cm

ESTA PIEZA SE COMPONE DEL ENSAMBLAJE de tres yesos que Rodin había creado dos décadas antes. La que está en cuclillas era una figura solitaria que no miraba a ninguna parte; la otra, que aquí vemos de pie, estaría originalmente en posición horizontal.

La composición resultante es una pareja de mujeres desnudas en un momento de intensa intimidad. El peinado de ambas, como un eco de la moda femenina de la época, hace que veamos –más allá de las alusiones mitológicas del título– a dos mujeres reales. La que está levantada expone sin miedo su pubis, también conocido como «monte de Venus», haciendo evidente de esta manera la relación homosexual entre las mujeres, y no la sensualidad o sexualidad de una distante diosa. Alza los brazos y parece recogerse el pelo, en un gesto que puede interpretarse como de completa entrega al éxtasis con alguien de su mismo sexo.

El interés de Rodin por el lesbianismo forma parte de un interés general por este tema en las bohemias artísticas surgido desde finales del siglo XIX que, por un lado, bebe del interés decadentista y finisecular por otras formas de amar y, por otro, se debe a una mayor visibilidad social, especialmente relevante en los círculos artísticos parisinos. Un interés que también se puede rastrear en las pinturas de Courbet (*El sueño* de 1866), Félicien Rops (*Sapho* de 1890) o Klimt (*Las serpientes de agua* de 1907 o *Las amigas* de 1917) así como en las poesías de Baudelaire, como ya se ha comentado, quien dedicaba un poema a las lesbianas en *Las flores del mal* llamado «Mujeres malditas», cuya publicación causó un gran escándalo y la censura de la obra.

Si, como decía Walter Benjamin, Baudelaire transformó a las lesbianas en heroínas de la modernidad, Rodin va a transformar los versos del poeta maldito en dibujos gracias a un encargo que realizará entre 1887 y 1888 en el que pone especial interés en los poemas prohibidos. A partir de ese momento va a seguir tratando el tema lésbico tanto en dibujos y bocetos personales como en obras escultóricas, de entre las que destacan *Las metamorfosis de Ovidio*, de 1884, destinada a las famosas Puertas del Infierno. Para estas puertas Rodin había planeado representar diferentes tipos de amor pero al darle la excusa clásica de las *Metamorfosis* rebajaba el nivel de escándalo y unía el tema de la pasión con la concepción de la misma de Ovidio, es decir, como una enfermedad sin cura.

En encargos privados como *Iris despertando a una ninfa* o *Mujeres malditas* podía ser eróticamente más explícito o, si se quiere, realista, pues Rodin era conocido en París por contratar a lesbianas como modelos para estas obras. Está documentado que para *Mujeres malditas* Rodin contrató a dos bailarinas lesbianas de la ópera de París que le fueron presentadas por Degas.

Esta serie de esculturas forman parte de una copiosa colección de obras de entre las que destacan por su número los bocetos, en los que se realiza un retrato *voyeur* del cuerpo de la mujer que aparece en poses explícitas, practicando el autoerotismo o manteniendo relaciones sexuales lésbicas. Unas obras creadas por una mirada que, si bien era erótica, no estaba destinada ni a excitar ni a juzgar moralmente. Pero una mirada que formaba parte de su época, ya que, tal y como explica Barbara Creed, reflejaban una serie de estereotipos de la pintura finisecular en torno a la lesbiana como mujer narcisista. En la pintura de la época el contacto lésbico era visto como una extensión de los deseos narcisistas, por lo que en muchas obras de este momento las dos mujeres mostraban el mismo rostro, peinado y ropas.

© Marc Chagall, VEGAP, Madrid, 2017 - Chagall ®

SALA 45

MARC CHAGALL
Vitebsk, 1887–Saint-Paul de Vence, 1985

Desnudo, 1913
Gouache sobre papel, 34 x 24 cm

DESNUDO FUE REALIZADA POR MARC Chagall en 1913 coincidiendo con la primera estancia del artista en París. Había llegado en 1911 y pronto se vio seducido por la frenética actividad parisina, por lo que decidió permanecer en la ciudad, en la cual residiría durante un periodo de tres años. Además de los grandes avances en pintura y escultura, una nueva manifestación artística emergía y transformaba París y su oferta cultural de forma absolutamente genuina: los Ballets Rusos, cuya primera temporada en París había tenido lugar en 1909. Esta compañía, insigne revolucionaria y reformadora de las artes escénicas, llevará al ballet la vanguardia y el deseo por experimentar con nuevas formas estéticas y expresivas.

Chagall tenía contacto con el mundo de los Ballets Rusos por partida doble: por un lado, su mentor había ejercido como diseñador de escenografías para Serguéi Diáguilev, fundador de los Ballets, alcanzando grandes éxitos gracias a producciones como *Cleopatra*; por otro, el propio pintor había tenido la oportunidad de conocer a Vaslav Nijinski, bailarín estrella de la compañía, en la escuela de arte de Zvantseva, en San Petersburgo. La suma de dichas circunstancias ha llevado a pensar que la figura de *Desnudo*, con su postura dislocada y extrema, pueda retratar precisamente a Nijinski, en una imagen que aludiría a las decisivas aportaciones a la danza que realizó rompiendo las rígidas normas de la academia.

El bailarín entró a formar parte de los Ballets Rusos de mano de su fundador en 1909, y se convertiría en su amante hasta 1913, cuando Nijinski contrajo un matrimonio particularmente conveniente con la condesa y bailarina húngara Romola de Pulszky. La historia de ambos estuvo plagada de episodios turbulentos. A través de las memorias de la hermana de la condesa, sabemos que esta tuvo que utilizar todas sus armas para atrapar en matrimonio a Nijinski, empleando sus poderosos contactos y su fortuna para seducir al bailarín. Tras su boda, Diáguilev, en un ataque de celos, despidió a Nijinski, cuya carrera había experimentado ya numerosos altibajos.

El bailarín fue siempre un personaje profundamente transgresor y polémico, abiertamente homosexual y de una intensidad emocional que era trasladada de forma brillante a sus dinámicas y siempre escandalosas coreografías. Estas liberaban una carga sexual que a menudo se tornaba casi en violencia, alejándose consciente y genuinamente de la fluidez del ballet francés coetáneo y causando grandes revuelos en cada estreno.

En 1912, cuando representó *Preludio a la siesta de un fauno* con coreografía propia y música de Claude Debussy, sus movimientos llevaron al crítico de *Le Figaro* a arremeter encarnizadamente contra el bailarín, dudando de la calidad «moral» de su actuación.

La Primera Guerra Mundial sorprendió al matrimonio en Austria, y Nijinski, por su condición de ruso, fue recluido primero en Budapest y posteriormente en Viena. A pesar de la enemistad entre los antiguos amantes, Diáguilev empleó sus contactos para liberar al bailarín, al que volvió a aceptar en la compañía. Sin embargo, la experiencia del cautiverio, sumada a una herencia genética con tendencia a la esquizofrenia, había hecho mella en Nijinski. Su estado fue volviéndose paulatinamente más paranoide y comenzó a experimentar manías persecutorias, por lo que debió abandonar su carrera como bailarín e ingresar en distintos sanatorios. El resto de su vida se dividió entre estancias en psiquiátricos y asilos, para finalmente morir en 1950.

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

SALA 48

CHARLES DEMUTH
Lancaster, 1883–1935

Love, Love, Love. Homenaje a Gertrude Stein, 1928
Óleo sobre tabla, 51 x 53 cm

ESTA PINTURA FORMA PARTE DE UN GRUPO de retratos de diferentes personalidades del ámbito cultural, llamados *poster portraits*, que Charles Demuth creó entre 1924 y 1928. Son retratos simbólicos pues se aborda la identidad de los personajes no por su aspecto físico, sino a través de palabras y objetos que entrañan una suerte de acertijo visual y que supuestamente nos hablan sobre la personalidad y los gustos del retratado.

Hacer un retrato partiendo de estas premisas cuestionaba, por un lado, la idea de parecido como propósito imprescindible del género, por otro, además, ponía en entredicho el complejo y polémico tema de la identidad.

Aquí la retratada es Gertrude Stein, escritora estadounidense que vivió la mayor parte de su vida en Francia. Fue pionera de la literatura modernista, a través de la cual ella misma había cultivado este tipo de retratos simbólicos, y era asimismo muy conocida por su importante labor como coleccionista de arte moderno en el mismo momento en el que este se producía.

La palabra «LOVE», repetida tres veces, podría estar relacionada con su predilección por el número tres en sus escritos. Stein es autora de una de las primeras historias de amor entre mujeres, la autobiográfica *Q.E.D.* La obra contiene un mensaje cifrado que el espectador tiene que interpretar, quizás de ahí la máscara, un elemento cuyo significado en esta obra sigue aún oculto.

Charles Demuth, como ella, fue uno de los estadounidenses que formó parte del París libre de principios del siglo XX. Hoy se le considera uno de los primeros artistas en exhibir abiertamente su orientación sexual a través de sus obras.

SALA 48

DAVID HOCKNEY
Bradford, 1937

En memoria de Cecchino Bracci, 1962
Óleo sobre lienzo, 213,3 x 91,4 cm

© David Hockney

DAVID HOCKNEY ES UNO DE LOS ARTISTAS británicos más influyentes de la historia, insigne representante de un *pop art* que recurre sobre todo a lo puramente autobiográfico y se aparta del reflejo de la cultura de masas cultivado por Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

Aunque fue consciente de su condición homosexual desde muy temprana edad, Hockney optará por mantenerla oculta durante su formación como artista y hasta su entrada en el Royal College of Art de Londres, cuando su obra comienza a revelar su sexualidad a través de las temáticas escogidas. Esta tendencia tendrá continuidad durante toda su carrera, ya sea mediante alusiones más o menos veladas o de forma explícita.

En sus *Love Paintings* puede apreciarse una influencia estética proveniente de las revistas gais, en las que se mostraba a jóvenes desnudos realizando actividades cotidianas como cortar el césped o tomando el sol. Estas imágenes, ubicadas en el idílico paisaje de la costa oeste estadounidense, fueron el germen de la curiosidad de Hockney por California, donde acabaría residiendo.

Además de inspirarse en su propia orientación sexual a la hora de desarrollar su arte –lo que puede considerarse una reivindicación de la homosexualidad *per se*– Hockney fue un actor importante dentro del activismo contra las políticas represoras de Margaret Thatcher hacia la comunidad LGTBI.

En la obra que nos ocupa, *En memoria de Cecchino Bracci*, Hockney recurre a un episodio de la vida de Miguel Ángel para evocar la tradición homoerótica de la Grecia clásica y la Italia del Renacimiento. El culmen de la belleza es el cuerpo atlético, viril, reproducido en esculturas y frescos, y precisamente es Miguel Ángel el mayor representante de ese culto a la virilidad a través del arte. Incluso en el ámbito religioso consigue introducir el cuerpo desnudo del hombre, como sucede con los veinte *ignudi* (desnudos) presentes en el techo de la Capilla Sixtina, cuya presencia disgustó a numerosos papas.

La consideración de la virilidad y la masculinidad como valores sociales y estéticos más apreciados, conllevaba una misoginia muy vigente en el aún hoy considerado «progresista» humanismo. Los esfuerzos de este pensamiento se centraron siempre en reivindicar las virtudes del hombre y nunca las de la mujer.

Según el biógrafo de Miguel Ángel, Ascanio Condivi, este hablaba exclusivamente en términos masculinos cuando se refería al amor, y tenía preferencia por los jóvenes que le eran confiados como aprendices o modelos, con los que establecía una pautada relación de poder bastante común en la esfera artística italiana. El maestro les proporcionaba un cómodo estilo de vida a cambio de recibir sus atenciones. Incluso aquellos progenitores que confiaban a sus hijos al artista eran conscientes de este hecho.

Este es el caso del joven Cecchino Bracci, sobrino de Luigi del Riccio, noble florentino conocido de Miguel Ángel. Cecchino era un adolescente de gran belleza del cual el artista se hallaba prendado, y por cuya prematura muerte se sintió profundamente afligido. Conocedor del afecto que Miguel Ángel sentía por su sobrino, Del Riccio encargó a este el diseño de su tumba, que sería situada en Santa Maria in Aracoeli, en Roma, así como la redacción de una serie de epitafios.

Miguel Ángel, entristecido por el recuerdo de Cecchino, con el cual había mantenido relaciones, redactó cincuenta epitafios en su honor, haciendo alusión directa a la consumación física de su amor. Miguel Ángel escribiría después a Del Riccio a fin de asegurarse de que los epitafios no serían expuestos a la luz pública sin su consentimiento y las debidas correcciones, pero cuando Del Riccio le comunicó al artista su intención de publicar los epitafios sin modificación alguna, este le rogó que destruyera los textos. Aunque Del Riccio acabó cediendo a la petición del artista, la amistad entre ambos terminó debido a este conflicto.

En su obra, Hockney representó al joven en el interior de su ataúd, envuelto en un sudario, con los brazos cruzados sobre el pecho. Sobre su cuerpo, una corona de laurel rodea la palabra «cecchino» y, en la parte inferior derecha, en letras menudas, se reproducen los primeros versos de uno de los epitafios funerarios que Miguel Ángel le dedicara, en los que exaltaba la belleza del joven:

> Enterrados aquí aquellos bellos ojos están
> cerrados para siempre.
> Éste es ahora mi réquiem:
> Estaban vivos y nadie reparaba en ellos
> Ahora todos los lloran muertos y perdidos

© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved.
DACS/VEGAP, Madrid, 2017

SALA 47

FRANCIS BACON
Dublín, 1909–Madrid, 1992

Retrato de George Dyer en un espejo, 1968
Óleo sobre lienzo, 198 x 147 cm

FRANCIS BACON NACIÓ EN 1909 EN DUBLÍN, de padres británicos. Según cuenta el propio artista, la guerra civil irlandesa fue la semilla de su fascinación por la violencia. Su infancia se vio marcada por una convivencia complicada con sus padres. La relación con su padre era especialmente tensa debido al rechazo de este hacia la homosexualidad de su hijo, que se hizo patente a una edad muy temprana.

En 1925 marchó a Berlín donde le esperaba un amigo de la familia que iba a encargarse de su educación. Según las expectativas de su padre, debía «hacer de él un hombre». Los planes no pudieron truncarse de forma más irónica, pues el joven Bacon aterrizó en la cuna de las libertades sexuales de Europa, el dorado Berlín de los años veinte. La capital alemana era entonces el epicentro de

la modernidad del viejo continente, un lugar en el que desde principios de siglo se publicaban revistas con desnudos masculinos y se estrenaban películas de cine gay. La homosexualidad era algo en cierto modo *chic*, vanguardista, en una ciudad que constituyó, en el periodo de entreguerras, un refugio para todos aquellos a los que la anquilosada Europa todavía rechazaba.

En 1927 Bacon marchó a París, donde se familiarizó con el arte de Picasso y cambió su vocación, de diseñador de mobiliario, a pintor. Tras unos meses en París, se dirigió a Londres, donde conocería al artista Roy de Maistre, considerablemente mayor que él, con el cual se mudó convirtiéndose en su amante y aprendiz. En Londres comienza su carrera como pintor, realizando principalmente acuarelas pero sin hallar todavía su idiosincrasia artística, hasta que un día, ante el mostrador de la sección de carnicería de Harrods, se topó con el germen de sus ambiciones estéticas. Es así como Bacon comienza a interesarse por temáticas que le permiten retorcer y desfigurar la carne humana, enfrentarse a ella, transmitir la realidad de la imagen en su fase más desgarradora.

Es en este momento cuando, en el plano amoroso, comienza una tendencia que mantendrá toda su vida. Sus aventuras solían darse con hombres mayores, con los que establecía unas relaciones de poder altamente tóxicas cuyo componente dramático queda plasmado de forma contundente en los copiosos retratos que hizo de sus amantes. Peter Lacy, pianista alcohólico, fue, según el propio Bacon reveló a su biógrafo Michael Peppiatt, su gran amor. Sin embargo, la relación se caracterizó por las violentas peleas, las palizas y los celos.

Tras la muerte de Lacy, Bacon conoció a George Dyer durante un asalto de este al taller del artista. Dyer era un ratero prácticamente analfabeto que se convertiría en el primer amante al que el artista aventajaba en edad y experiencia. Este hecho otorgó a Bacon cierto grado de poder dentro de la relación que le llevó a adoptar un papel casi paternal. Dyer abandonó el mundo criminal pero pronto se sumió en un alcoholismo que le hizo adoptar un comportamiento errático que le granjeó el rechazo de los colegas del círculo artístico de Bacon. Dyer suponía un peligro para la reputación de Bacon, que a pesar de no autocensurarse en el plano artístico, según él mismo afirmaba, se había encargado de cuidar su imagen pública ante una sociedad esencialmente puritana y homófoba.

La adicción de Dyer le condujo al suicidio en 1971. Su muerte supuso un golpe muy duro para el artista, que profesaba un amor sincero por su amante a pesar de lo complejo de su relación. Durante los tres años siguientes lo retrató de forma habitual, llegando a representar el momento inmediatamente posterior a su muerte en los llamados «trípticos negros». En la obra *George Dyer ante un espejo* vemos los rasgos habituales de los retratos de Bacon. La figura aparece deformada, pero en ningún caso de forma gratuita. El propio Bacon afirmaba: «Yo no deformo por el placer de deformar; [los personajes] no están sometidos a tortura. Pruebo, intento transmitir una realidad de la imagen en su fase más desgarradora».

Hay en esta obra un detalle curioso sobre el que reflexiona Andrew Dombrowski en su entrada para la *Encyclopedia of Gay Histories and Cultures*. Nos referimos a la salpicadura de pintura al óleo ubicada a la altura de la entrepierna de Dyer, de la que se pueden hacer varias lecturas: o bien se trata de una suerte de protesta contra el arte naturalista, centrado en reproducir la realidad física de forma absolutamente fiel, o bien puede entenderse como una alegoría de la firma del propio autor, o bien, dada su ubicación, puede considerarse una alusión a la eyaculación y por tanto al carácter eminentemente sexual de la relación entre ambos.

La enorme cantidad de textos escritos acerca de la vida amorosa de Bacon que fueron publicados tras la muerte de este revelan el profundo conflicto que el artista enfrentó durante toda su carrera, esforzándose, por un lado, en crear un arte auténtico, gestado en las propias entrañas y prioritariamente autobiográfico y, por otro, en mantener una identidad social que resultara asumible dentro de los círculos artísticos y burgueses en los que debía moverse debido a su condición de artista respetado y a su deseo de ganarse la vida con su obra.

© The Estate of Robert Rauschenberg/ VAGA, New York/ VEGAP, Madrid, 2017

SALA 48

ROBERT RAUSCHENBERG
Port Arthur, 1925–Captiva Island, 2008

***Express*, 1963**
Óleo, serigrafía y *collage* sobre lienzo,
184,2 x 305,2 cm

EXPRESS PERTENECE A UNA SERIE DE serigrafías que Robert Rauschenberg realizó entre 1962 y 1963. A Rauschenberg le atrajo la serigrafía porque le permitía imprimir imágenes en una pantalla a una escala diferente de la original. Luego las transfería al lienzo explorando sus posibilidades plásticas a través de su distribución y de su combinación con grandes y vigorosos trazos de pintura. Esta experimentación le permitió reconciliar los postulados del expresionismo abstracto y de la figuración en una propuesta innovadora.

A veces utilizaba fotografías suyas y otras procedían de revistas u otros medios de comunicación de masas. Cuando contemplamos *Express*, percibimos la multiplicidad de espacios y la dispersión de los distintos puntos de interés de la obra; nuestra percepción de ellos es simultánea, aleatoria, fragmentada y muy rápida, lo que también evoca la idea de velocidad contenida en el título.

Para la elección de los temas combinaba intereses personales, acontecimientos históricos y elementos de su vida privada de tal manera que las obras se convertían en una suerte de cápsula del tiempo particular y a la vez universal.

Pero las referencias personales eran complejas y nunca explícitas, sobre todo si tenían relación con una homosexualidad no exteriorizada en público. Eran solo reconocibles para quienes le conocían muy bien o tenían un gran conocimiento de la cultura homosexual. Rauschenberg realizó esta obra dos años después de la ruptura de su relación con el artista Jasper Johns. Para ambos el tiempo que pasaron juntos fue sustancial tanto desde el punto de vista personal como profesional, si bien ninguno de los dos habló de manera clara sobre la parte más íntima de su relación.

Conviene no olvidar en este sentido la caza de brujas que durante la década de los cincuenta hubo en Estados Unidos contra los comunistas, acusados de ser desleales a la nación, pero que acabó con un mayor número de condenas a homosexuales.

SALA 47

RONALD KITAJ
Cleveland, 1932–Los Ángeles, 2007

***El griego de Esmirna (Nikos)*, 1976-1977**
Óleo sobre lienzo, 243,8 x 76,2 cm

EN LA IMAGEN VEMOS A UN HOMBRE QUE camina ensimismado por una zona de aspecto lúgubre, haciendo caso omiso a la prostituta que se le acerca en el camino. Es un retrato de profundo trasfondo simbólico, ya que funde a dos personajes muy distantes en el tiempo pero conectados a través de la obra de uno de ellos. Mientras los rasgos físicos de este personaje son los del poeta y editor griego residente en Londres Nikos Stangos, el espíritu del personaje retratado es el del poeta Constantin Kavafis en uno de sus paseos por el puerto de Alejandría, lugar de encuentros entre hombres del que habla en sus poemas habitualmente.

Ambos hombres cultivaban la poesía, eran de origen griego y homosexuales, Kavafis fue el gran artista, uno de los mayores poetas del siglo XX, y Stangos el excelente traductor de su obra al inglés. El pintor Kitaj crea así un mundo de ficción, construyendo un personaje entre lo conocido y lo imaginado, uniendo los rasgos de su amigo Stangos y la esencia del célebre poeta.

Kavafis era un empleado modelo con una doble vida: trabajaba como burócrata

© R.B. Kitaj, cortesía de Marlborough Gallery, Nueva York

para el Ministerio de Obras Públicas durante el día, y frecuentaba tabernas, cafetines y locales en los que era fácil hallar amantes masculinos por la noche. Según nos cuenta Mario Vargas Llosa en su prólogo a los poemas homoeróticos de Kavafis, algunos de estos locales que se describen usualmente en los poemas aún permanecen en Alejandría y siguen constituyendo un lugar de encuentro entre hombres.

Así, desde el momento en el que asume su condición homosexual, la vida de Kavafis se desdobla y se convierte en una suerte de prisma plagado de caras, algunas pulidas y otras ocultas, según lo exigiera el contexto. De sus poemas podemos deducir que había en el poeta una cierta reticencia a perpetuar esta doble vida que tanto desasosiego le producía, pero la realidad del deseo del Kavafis nocturno siempre se imponía sobre las intenciones del diurno. Según nos cuenta Timos Málanos en *El poeta Kavafis*, vivió largos y angustiosos periodos a consecuencia de sus tendencias sexuales, que solo calmaba con sus visitas a burdeles para bisexuales y sus escasos *affaires* en el barrio de Attarine, donde acudía con un sirviente que vigilaba las posibles apariciones de familiares o conocidos.

Por otra parte, lo más interesante de la obra de Kavafis es el reconocimiento de este de su fuente de inspiración: su vida sensual, y aunque no solo escribió sobre ella, podemos inferir de los poemas que es en ella donde reside la verdadera semilla de su arte.

Por deseo propio, Kavafis nunca llegó a publicar un libro con sus poemas, y ello no solo tenía que ver con su homosexualidad, que le habría acarreado el despido y el bochorno social en la época, sino que se hallaba también relacionado con su gusto por lo clandestino, lo singular y lo difícilmente accesible. Prueba de ello es que los poemas que hizo imprimir, no todos sobre el deseo homosexual, eran repartidos en hojas volanderas con precisa discriminación, por lo que llegaban solo a manos de aquellos a los que el poeta consideraba lo suficientemente inteligentes, sensibles o leídos para entenderlos. Además de las hojas volanderas se imprimieron dos libretos que se repartieron de igual forma: uno en 1904, que contenía doce poemas, y un segundo en 1910, en el que se ampliaba el número a veintisiete.

PLANTA SEGUNDA

PLANTA PRIMERA

PLANTA BAJA

Algunas obras podrían no estar en su ubicación habitual por préstamo, restauración o exposición temporal

1	Primitivos italianos
2	Pintura gótica
3	Primitivos neerlandeses
4	El Quatrocento [arte italiano]
5	El retrato [primer Renacimiento]
6	Galería Villahermosa
7	Pintura italiana [siglo XVI]
8 9	Pintura alemana [siglo XVI]
10	Pintura neerlandesa [siglo XVI]
11	Tiziano, Tintoretto, Bassano, El Greco
12	Caravaggio y el primer Barroco
13 14 15	Pintura italiana, francesa y española [siglo XVII]
16 17 18	Pintura italiana [siglo XVIII]
19	Pintura flamenca [siglo XVII]
20	Pintura neerlandesa [siglo XVII: corrientes italianizantes]
21	Pintura holandesa [siglo XVII: retratos]
A	Pintura italiana [siglo XVII]
B	Pintura flamenca y holandesa [siglo XVII]
C	Galería de vistas y paisajes
D	Pintura del siglo XVIII
E-F	Pintura norteamericana siglo XIX
G	Naturalismo y mundo rural
H	Primer impresionismo
22 23 24 25 26	Pintura holandesa [siglo XVII: escenas de la vida cotidiana, interiores y paisajes]
27	Naturalezas muertas [siglo XVII]
28	Del Rococó al Neoclasicismo [pintura del siglo XVIII]
29 30	Pintura norteamericana [siglo XIX]
31	Pintura europea [siglo XIX del Romanticismo al Realismo]
32	Pintura Impresionista
33	Pintura Postimpresionista
34	Pintura Fauvé
35 36 37	Pintura Expresionista [siglo XVIII]
38	Pintura Expresionista [El jinete azul]
39	Pintura Expresionista
40	Pintura Expresionista [La nueva objetividad]
J	Impresionismo norteamericano
K	Impresionismo tardío
L	Gauguin y el Postmpresionismo [I]
M	Postimpresionismo [II]
N	Expresionismo alemán
O	Fauvismo
P	Cubismo y Orfismo
41 42 43 44	Las vanguardias experimentales
45	La síntesis de la modernidad [Europa]
46	La síntesis de la modernidad [EE UU]
47 48	Surrealismo tardío. Tradición figurativa y Pop art

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

25 AÑOS MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA MADRID

Paseo del Prado, 8 Madrid 917 911 370

HORARIO: Lunes de 12:00 a 16:00 horas (apertura gratuita)
De martes a domingo de 10:00 a 19:00 horas

VENTA DE ENTRADAS ON-LINE: **www.museothyssen.org**