

Odilon Redon: *El ángel caído*, 1890-95. Museo de Bellas Artes, Burdeos.

SIMBOLISMO EUROPEO

NÉSTOR EN LAS HESPÉRIDES

El Centro Atlántico de Arte Moderno ha inaugurado el año 91 con una exposición dedicada al movimiento simbolista europeo, fijando un apartado especial en la obra del artista canario Néstor Martín Fernández de la Torre.

La exposición, comisariada por la especialista Ana Vázquez de Parga, presenta unos objetivos muy definidos: establecer una revisión del Simbolismo europeo, situar a Néstor en el contexto de este movimiento, mostrando las fuentes y antecedentes de su obra, y abrir una reflexión sobre el desarrollo del Simbolismo en España.

El texto de la comisaría de la muestra comienza por establecer los orígenes, definición y desarrollo del Simbolismo en Europa, partiendo a mediados del siglo XIX, hasta bien entrado el primer cuarto de este siglo. Frente a la pintura de Historia y académica de los Salones Oficiales, frente al realismo de Courbet o frente a las preocupaciones ópticas de los impresionistas, el Simbolismo exalta al individuo. A pesar de la heterogeneidad plástica, a los simbolistas les une su actitud ante la vida. Retirados del mundo de la realidad, en abierta oposición a la sociedad industrial, la angustia se convertirá en su inseparable acompañante. El misterio, el individualismo narcisista, el mundo de las emociones, la naturaleza como productora de éstas, el lenguaje

esotérico, la recuperación de la mitología europea, la fundación de sociedades secretas, el subconsciente, los sueños y el mito, definen el mundo del artista simbolista.

Una sociedad angustiada y decadente donde va aflorando el erotismo como componente fundamental. Ana Vázquez en su texto "La Sensualidad desvelada", estudia la transición de una sensualidad latente a un patente erotismo.

A nivel plástico se producen hallazgos importantes en el futuro desarrollo de la historia del arte. De este modo la búsqueda de lo irreal y del mundo de las emociones producirá la transición a planteamientos abstractos, como en los casos de Gauguin, Kupka, Puvis de Chavannes o Malevitch. Movimientos posteriores como el Expresionismo o el Surrealismo tienen sus antecedentes en planteamientos y figuras del Simbolismo.

La exposición ofrece una sala dedicada a nuestro artista Néstor Martín-Fernández de la Torre, en la que se exhiben varias de sus obras más representativas.

Del excelente estudio de José Pierre titulado "El simbolismo: el espíritu y la letra", que publica el hermoso catálogo de la exposición, ofrecemos a nuestros lectores un amplio fragmento explicativo del simbolismo plástico.

EL SIMBOLISMO PLÁSTICO

J. PIERRE

La obra de arte simbolista se diferencia de las precedentes (en el siglo XVII, el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX) por la preocupación que suele animar a su autor por “sugerir” algo más de lo que se sabe, de lo que se dice, de lo que se muestra.

Creo que la evolución misma de la pintura simbolista muestra los progresos de esta “sugerencia” y la disminución, con el paso del tiempo, del papel de la anécdota en beneficio de la expresión plástica. En pocas palabras, tres corrientes principales aparecen sucesivamente en esta evolución entre 1848, fecha de fundación de la Cofradía Prerrafaelista (es también el año de nacimiento de Gauguin) y los quince primeros años del siglo XX, durante los cuales esta pintura se volcó en nuevas corrientes pictóricas:

— una corriente fría y casi “hiperrealista”, bastante cercana al neoclasicismo y a la corriente fría del romanticismo (Friedrich y los Nazarenos), que caracteriza en primer lugar al prerrafaelismo y, más tarde, a los pintores del Salón de la Rosa + Cruz;

— una corriente lírica y a veces barroca, cercana a la corriente cálida del romanticismo (Goya y Delacroix) e incluso del realismo de Coubert, que ilustraron en primer lugar a Gustave Moreau y a Arnold Böcklin;

— una corriente plenamente sugerente, contemporánea del simbolismo poético, que se deriva más o menos directamente del sintetismo elaborado por Emile Bernard y Paul Gauguin y que se extenderá a todo el Art Nouveau.

Por lo que se refiere a los prerrafaelistas, su referencia a la pintura del Quattrocento debería bastar para distinguirlos de la tradición académica nacida del Cinquecento y, por consiguiente, de los nazarenos, que son los auténticos rafaelistas. Ponen al servicio

de lo que consideran nobles pensamientos o situaciones conmovedoras una técnica de una exactitud casi fotográfica, lo que confiere una credibilidad asombrosa, tanto a los personajes evocados como a sus hechos y gestos. Esta preocupación por la precisión chocó sobre todo en la Inglaterra victoriana en su aplicación a las cosas de la religión, ya que los prerrafaelistas no se privaban de situar a los personajes del *Antiguo* y sobre todo del *Nuevo Testamento* en un contexto cotidiano casi trivial y minuciosamente descrito. Maravillaba también cuando Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones la utilizaban para evocar *La Divina Comedia*, las novelas de la Mesa Redonda y las hazañas míticas de Perseo o de Pígalión. Se puede detestar esta pintura sentimental en exceso que, al margen de sus aspectos bienpensantes y casi sulpicianos, solo exalta los grandes enamorados y las grandes enamoradas de la literatura y de la leyenda. Sin embargo, estaba apoyada por un esfuerzo cuya importancia aún no se ha reconocido en el plano de la invención gráfica y cromática: William Holman Hunt y John Everett Millais pintaban sobre una base blanca aún húmeda para dar más brillo a sus obras; Rossetti, durante su segunda época, en-

contró en la pintura veneciana un estímulo poderoso para utilizar intensamente el color; en cuanto a Burne Jones, cuyos maestros evidentes son Botticelli y Mantegna, es el pintor más delicioso de todo el simbolismo. La innegable renovación iconográfica que resultó de la empresa prerrafaelista no iba a dejar de tener repercusiones considerables, no solo en Gran Bretaña, sino en toda Europa.

Entre los que recibieron esta influencia, los participantes de los Salones de la Rosa + Cruz organizados de 1892 a 1897 por Joséphin Péladan (uno de los personajes más asombrosos del período, defensor fanático del idealismo y profeta convencido de la androginia) a primera vista solo heredaron los defectos de sus modelos. En las obras de Jean Delville, Edgard Maxence, Alphonse Osbert, Armand Point, Carlos Schwabe, Alexandre Seon, Albert Trachsel y muchos más, solo aparecen éxtasis místicos y exaltaciones míticas, esfinges, quimeras, señoritas etéreas y nobles caballeros acompañados de cisnes, pavos reales, lirios y lirios, imágenes para elevar el espíritu. Estoy bromeando, por supuesto, porque, mirando más atentamente, se descubren aquí y allá cualidades reales. Finalmente, estamos muy cerca de la imagen propuesta por uno de los poemas más famosos de Rubén Darío:

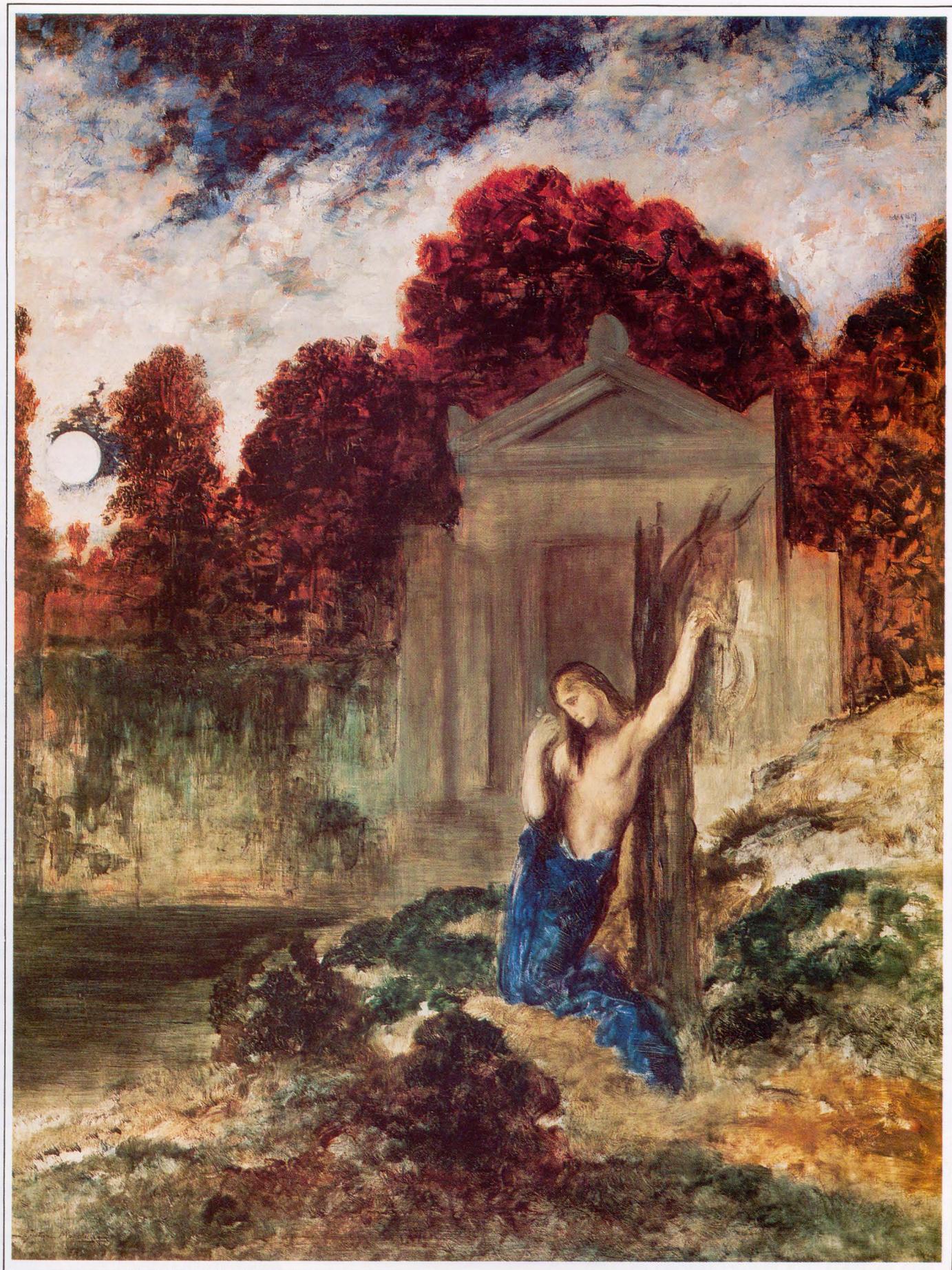
Por el lado derecho del camino adelanta
el paso leve, una adorable teoría
virginal. Siete blancas doncellas, semejantes
a siete blancas rosas de gracia y de armonía
que el alba constelara de perlas y diamantes.
¡Alabastros celestes habitados por astros:
Dios se refleja en esos dulces alabastros!
[RUBÉN DARÍO, «El reino interior», 1866.]



Max Klinger “Y sin embargo...”, 1885-1898. Museo de Leipzig.

Además, la estrella de estos Salones de la Rosa + Cruz no es otro que Fernand Khnopff, proclamado por Péladan “maestro admirable e inmortal”, que supo milagrosamente obtener de una interpretación muy estricta de la fotografía una obra de una gravedad y una discreción ejemplares, cuya poesía está muy cerca de nuestra sensibilidad actual. Al número de los artistas que pertenecieron más o menos a esta misma corriente fría, podríamos añadir a Juan Brull Viñoles, Degouve de Nuncques, Adria Gual Queralt, Louis Welden Hawkins, Lucien Lévy-Dhurmer, Xavier Mellery, Roland Holst y Heinrich Vogeler, ninguno de los cuales resulta indiferente.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2010

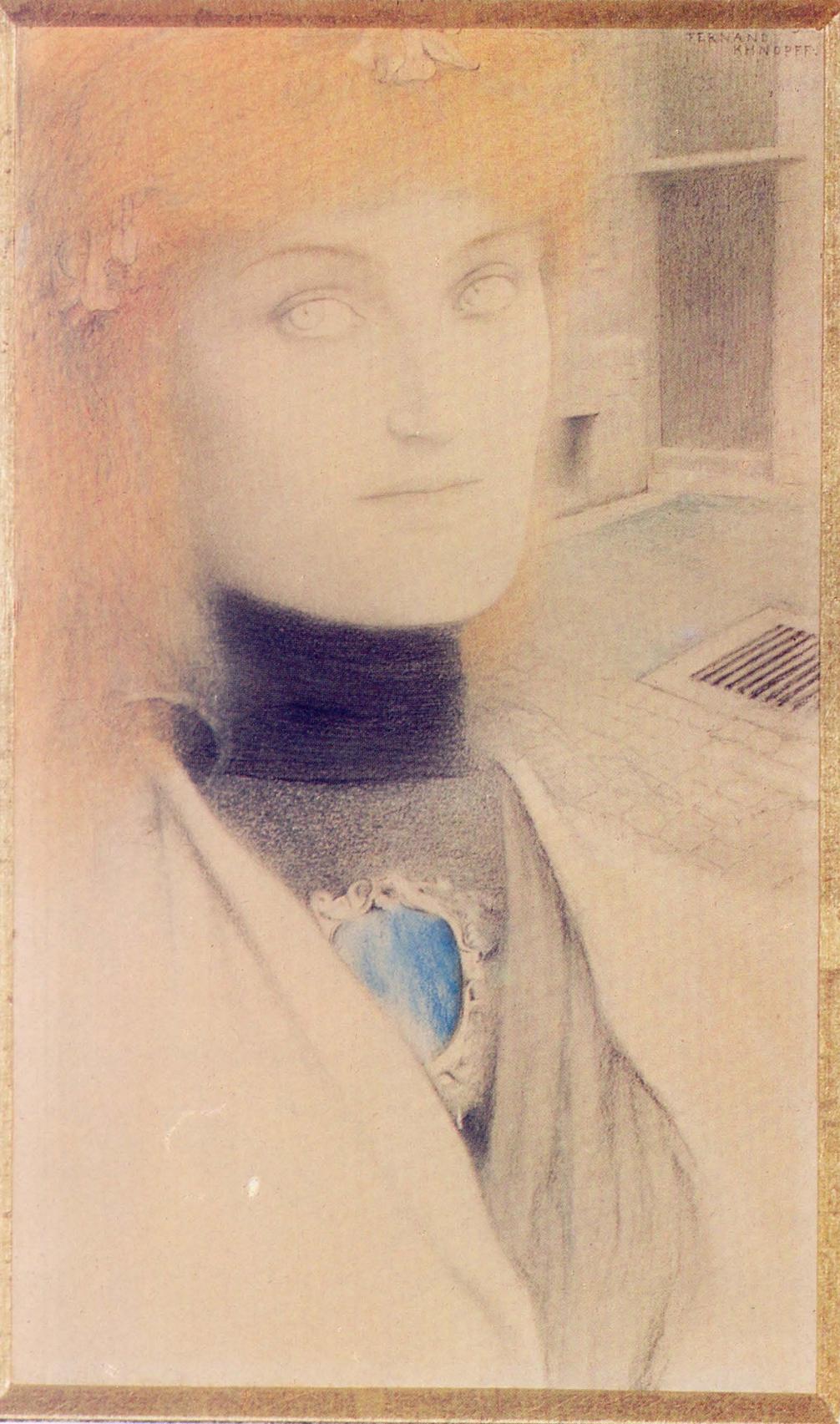


Gustave Moreau: *Orfeo en la tumba de Euridice*, 1891. Museo Gustave Moreau, París.

A partir del viraje de los años 60 y 70, es decir, al mismo tiempo que se está preparando la ofensiva impresionista, se impondrán los que se podría considerar como “clásicos” de la pin-

tura simbolista. En un orden cronológico: Puvis de Chavannes (nacido en 1824), Gustave Moreau (nacido en 1826), Arnold Böcklin (nacido en 1827), Felicien Rops (nacido en 1833), Hans

von Marées (nacido en 1837), Odilon Redon (nacido en 1840), Eugène Carrière (nacido en 1849), a los que podrían sumarse, con una generación de intervalo, Michael Vroubel (nacido en 1856),



Fernand Khnopff: *Who shall deliver me?*, 1891. Colección N. Manoukian, París.

Max Klinger (nacido en 1857), James Ensor (nacido en 1860), Franz Stuck (nacido en 1863), Henry de Groux (nacido en 1867), Jan Preisler (nacido en 1872). La mayor parte recibió una formación artística acorde con la tradición, lo que quiere decir que están muy ligados a la herencia cultural grecorromana y a su mitología (la mejor prueba sería el decorado interior que Stuck rea-

lizó en Munich en su famosa casa). Todos están perfectamente informados, a un tiempo sobre el romanticismo de Delacroix, sobre los prerrafaelistas, y sobre el realismo de Coubert, pero de hecho están más cerca de Delacroix y de Coubert que de Rossetti y de Burne-Jones, y es lo que constituirá su fuerza. A la pintura más bien femenina, bastante amanerada y poco consistente de los ingleses, opondrán un arte de dominante

viril, una materia que no teme revelar su sensualidad y una composición que sabe afirmar su estructura. Esta solidez en la factura, empleada en beneficio de una visión tan idealista como la de los prerrafaelistas, les conferirá una calidad comparable a la de la pintura clásica y sobre todo barroca. Se puede observar, por ejemplo, que Puvis y Moreau sufrieron profundamente la influencia de Chasseriau, en quien se conciliaban la lección de Ingres y la de Delacroix, es decir, la corriente fría y la corriente caliente del romanticismo francés. Sobre esta herencia rica y compleja, que incluye el dominio de la línea y la sensibilidad frente al color, se desarrollará la forma particular del simbolismo de uno y de otro. Pero dejemos por el momento a Puvis que, como ya hemos dicho, preparará el advenimiento del Sintetismo...

Si hubiera que reducir el simbolismo a un solo pintor, en mi opinión sería Gustave Moreau. En primer lugar, porque expresó mejor que ningún otro (sí, mejor aún que Burne-Jones) el problema principal de la época simbolista: la relación con la mujer. Se dijo con demasiada precipitación que con Salomé, Dalila, Helena de Troya y *Las Quimeras* se consagró a delimitar la imagen de la Mujer Fatal. Se olvidó mirar sus obras: su Galatea, de la que ya hemos hablado, y la Salomé de la acuarela *La Aparición* (1876), quizá sean las criaturas femeninas más encantadoras que la pintura nos haya presentado jamás. En cuanto a *Orfeo sobre la tumba de Euridice* (1890), inspirado, según nos dicen, por la muerte de la que fue su fiel compañera durante veinticinco años, es la imagen misma de la desolación. Y Leda, como Júpiter y Semelé, nos proponen la imagen sublime de la relación amorosa. Qué más se puede decir, si no es que, al contrario de la opinión acreditada por Degas (demasiado cerca de Ingres como para ser sensible a la vertiente Delacroix de Moreau), no es un decorador, sino *un maestro en el dibujo y en el calor*. Y que es también lo contrario de un ilustrador, porque la frase siguiente, en la que resume su búsqueda, hay que tomarla al pie de la letra:

El Arte es la búsqueda encarnizada a través únicamente de la plástica de la expresión del sentimiento interior.

[GUSTAVE MOREAU, citado por Ragnar von Holten, *L'Art fantastique de Gustave Moreau*, 1960].

Además, habría que repetir, de acuerdo con Huysmans y André Bretón, que Moreau ha sabido devolver a los mitos todo su vigor. Como hará Freud un poco más tarde. Como hizo, en la misma época, pero de otra forma, Arnold Böcklin, que se interesa menos en las grandes estrellas y se dedica a exaltar a las pequeñas divinidades del bosque, de la llanura o del mar como invitando a dejar hablar en nosotros a la voz del instinto. Una visita en 1862 a las ruinas de Pompeya le convenció de la lucha implacable que opone la naturaleza a la cultura. Y, sin embargo, el mensaje de Böcklin, comparado con el de Moreau, resulta optimista, aunque prefigure a veces el gran miedo ecológico actual. Este optimismo está compartido por Hans von Marées, Klinger, Preisler y Stuck, así como Puvis. Por su parte, Carrière ya no cree en las virtudes de la vida de familia, lo que ofrece una buena defensa contra la tentación. Por el contrario, el más negro pesimismo habita tanto en Rops y en Redon como en Ensor, aunque por razones opuestas. Rops, que parte como Moreau de la confirmación de que la guerra de los sexos es la causa de todos los males, se complace en envenenar la situación, en hacer que las partes sean menos susceptibles de entenderse, y predica el odio, riéndose a carcajadas''. Redon, especialmente dispuesto a descubrir los misterios oníricos, confía demasiado en la ciencia miope de su tiempo; subordinando la psicología a la fisiología, en lugar de registrar el sueño, solo recoge tempestades. En cuanto a Ensor, su terror a la muerte es tan fuerte, que a veces consigue paradójicamente reirse de él, pasando sin transición del sarcasmo al éxtasis y de la angustia al júbilo. Aquí estamos muy cerca del expresionismo, como con este fragmento final de un poema de Trakl:

Sobre suelas de plata pasan vidas antiguas
y las sombras de los condenados bajan a los estanques
llenos de suspiros.
En su tumba, el mago blanco juega con sus reptiles.
[GEORGE TRAKL, «Psaume»].

Habría que conceder un lugar aparte, en los dos extremos del horizonte simbolista, a dos pintores excepcionales, uno ruso, Michael Vrubel, y otro nor-



Fernand Khnopff: *Britomart*, 1894. Museo de Arte Moderno, Lieja.

teamericano, Albert Pynkham Ryder. El primero dedicó buena parte de su obra a la exaltación del héroe del poema más grande del romanticismo ruso, *El Demonio*, de Lermontov. Es un admirable co-

lorista, en quien la poesía y la leyenda se cristalizan en matorrales de pedrerías. El segundo está perseguido por visiones terroríficas, que proceden tanto de Wagner como de las supersticiones populares. Sin embargo, la fuerza de su pintura es tal que asombrará a un Jackson Pollock.

Se producen intercambios no desprovistos de interés en los lindes que separan al simbolismo del impresionismo (es el caso de Henri Fantin-Latour y Henri Le Sidaner) y sobre todo del neoimpresionismo (con Alphonse Osbert, Théo van Rysselberghe y Henry van de Velde). Está también este curioso James Abbott McNeil Whistler, artista un tanto camaleónico que supo realizar, no sin cierto genio, un cocktail seductor de japonésismo, impresionismo y simbolismo. También Georges Seurat, cuyos paisajes extasiados y dibujos obsesivos participan del simbolismo en más de un aspecto. Lo mismo ocurre con los divisionistas italianos Giuseppe Pellizza da Volpedo, Gaetano Previati y Giovanni Segantini que, gracias a lo que Gauguin llamaba irónicamente el "ripipoint" pasan casi sin transición del naturalismo al simbolismo. El principal recurso de la inspiración en estos tres grandes pintores es el sentimiento. No hay que asombrarse de que con ellos aparezcan temas sociales, como ocurrió con los poetas Emile Verhaeren y Stuart Merrill.

La fórmula del sintetismo, al parecer gracias al genio de Gauguin, así como las estampas japonesas, con Puvis de Chavannes, se convierte desde 1888 en la mejor adaptada para traducir plásticamente el pensamiento simbolista bajo sus aspectos místicos, míticos, oníricos o eróticos. La apelación de Compartimentismo que le otorgó al principio Emile Bernard resume su apariencia física: las formas están, como en un vitral, engarzadas en un arabesco muy sólido que delimita las áreas de color franco, dispuestas en superficies de colores lisos sin modulación, lo que implica la supresión de la profundidad y, por consiguiente, de la perspectiva. Sin embargo es Gauguin y solo él quien, en esta pintura plana que ignora el espacio real y sus tres dimensiones, introduce co-

lores intensos que tampoco son los de la experiencia cotidiana, sino los del sueño y el deseo carnal. De este modo, las repercusiones inmediatas serán considerables, tanto en el campo de la pintura propiamente hablando como en las artes menores que resultarán completamente alteradas.

Los discípulos de Gauguin en Pont-Aven o en Pouldu no son, como los Nabis, grandes pintores (con excepción del danés Jens Ferdinand Willumsen y del suizo Felix Vallotton). Con Edward Munch, por el contrario, se trata de un coloso de la misma envergadura que Gauguin, entre cuyas manos la fórmula “sintética” alcanzará su plena dimensión patética, estando la intensidad gráfica y cromática, no al servicio de la aspiración a un Paraíso recobrado, como en el pintor de Tahití, sino al de toda la gama de desgarramientos internos. En este sentido, Gauguin y Munch, lejos de contradecirse se completan, como lo harían las ansias del deseo y la satisfacción de ese mismo deseo:

Tengo tres ventanas en mi habitación:
El amor, el mar, la muerte,
Sangre viva, verde, tranquila, violeta (...)
¡Mujer! ¡Mujer! ¡ataúd de carne!
[CHARLES CROS, «Hiéroglyphe»,
Le Collier de griffes,
póstumo 1908].

Sin embargo, el simbolismo sintético no ha dejado de engendrar sus excéntricos que, embriagados con los alcoholes de los colores planos y el haschich del arabesco, han llevado la receta a su grado máximo de incandescencia, verificando así hasta qué punto se prestaba a los acentos más turbios como a los más sublimes. Aubrey Beardsley en Inglaterra, Hans Schmithals y Carl Strathmann en Alemania, Karel de Nérée tot Babberich, Thorn Prikker y Toorop en los Países Bajos ilustran estos extremos del sintetismo. Conviene no obstante dejar aparte a tres de los pintores simbolistas más grandes, que presentan el rasgo común, a pesar de sus enormes diferencias, de haber llegado también a una “síntesis”, pero esta vez entre la fórmula de Gauguin y determinadas preocupaciones naturalistas: Ferdinand Hodler, Felix Vallotton y Gustav Klimt. La poderosa extrañeza común a los tres procede, ante todo, de esta con-



Néstor Martín-Fernández de la Torre: *Sátiro del Valle de las Hespérides*, 1922-23. Colección particular

frontación entre abstracción y realidad trivial, cuyas proporciones ha dosificado cuidadosamente cada uno por su cuenta personal, con la seguridad justificada de poseer la receta de una mezcla especialmente explosiva, que presenta además la ventaja, filosóficamente hablando, de conciliar con la realidad más inmediata una imaginación plenamente liberada. En honor a Klimt añadiré que, como Gauguin, aporta su contribución decisiva y en forma de punto final (ya que muere en 1918 sin haber renunciado) al problema crucial

de la relación con la mujer que, como ya he comentado muchas veces, es el centro de gravedad del simbolismo. Efectivamente, con gran escándalo de sus conciudadanos (y es muy triste que un tal Sigmund Freud, que sin embargo estaba allí, en el centro, no se haya dado cuenta de nada) y de la misma forma que el pintor de Tahití y de las Marquesas, el pintor vienés exalta sin la más mínima restricción la belleza de la mujer, el placer (incluso solitario) de la mujer al mismo tiempo que la fecundidad de la mujer...

Este rápido repaso a la historia de la pintura simbolista desde sus primeros balbuceos nos ha permitido comprobar la evolución cada vez más marcada, a lo largo del siglo XIX, de la alegoría hacia el símbolo, al mismo tiempo que de la referencia exterior, objetiva o literaria, se llega a la “necesidad interior” cuyo elogio pronto hará Kandinsky. Mientras tanto, se va ilustrando también lo que se podría llamar, de acuerdo con el vocabulario freudiano relativo a la interpretación de los sueños, el paso del simbolismo “manifiesto” al simbolismo “latente”. Si bien los prerrafaelistas, Gustave Moreau y Puvis de Chavannes no manifestaron ningún interés especial por el retrato, las escenas de interior o el paisaje, pronto tendrá lugar un viraje en estos tres temas que, lejos de mostrar un desafecto por el simbolismo, traduce una interiorización de sus objetivos. Lo que se hace en realidad es conectar con algunos precursores pertenecientes a la corriente fría del romanticismo septentrional como Friedrich, Dahl o Lundbye. En cualquier caso, es bastante notable que este simbolismo latente aparezca sobre todo, salvo en el caso de Cataluña, fuera de los países de la Europa mediterránea y más especialmente en Bélgica, en Alemania (sobre todo en el grupo de Worps-wede-bei-Bremen) y en Escandinavia. En cualquier caso, es perfectamente lícito hablar aquí más de retratos simbolistas, de escenas de interior simbolistas y de paisajes simbolistas, en perfecta armonía con la corriente intimista de la poesía simbolista:

En la habitación que huele un poco a bergamota,
Esta noche, cansada, la voz del antiguo clavecín
emite temblorosa refranes infantiles de gavota.

[STUART MEARRILL, «Chambre d'amour», *Les Fastes*, 1891].

o con su vena paisajística:

Dicen que los jardines han muerto: ven y mira
El reflejo de estas orillas lejanas y sonrientes;
Y de las nubes y luego el azul inesperado
ilumina los estanques y los colores de los senderos.

[STEFAN GEORGE, *L'Année de l'âme*. 1897].

Como dijo el filósofo suizo Amiel, “Un paisaje es un estado anímico”. Un retrato (o un interior) con más razón. Entre los que mejor ilustraron estos tres géneros específicos de la profundización simbolista, citaré a Edmond Aman-Jean, Hermen Anglada i Camarasa, Halfdan Egedius, Hans am Ende, el príncipe Eugen de Suecia, Gustav Fjaestad, George Innes, Eugène Jansson, Kitti L. Kieland, Le Sidaner, Isaac Levitan, Bruno Liljefors, Otto Modersohn, Hans Oldem Fritz Overbeck, Nicoulau Raurich, Richard Riemerschmid, Helene Schejferfheck, Harald Sholberg, Leon Spilliaert, Ellen Thesleff, Modest Urgell, Joaquim Vancells, Carl Vinnen y Whistler. En otros artistas observamos una alternancia entre simbolismo “manifiesto” y simbolismo “latente”. Es el caso de Richard Bergh, Ramón Casas, Degouve de Nuncques, Maurice Denis, Fantin-Latour, Charles Filiger, Gauguin, Akseli Gallen-Kalella, Vilhelm Hammerschoi, Hodler, Kandinski, Khnopff, Klimt, Lévy-Dhurmer, Xavier Mellery, Lluís Masriera, Joachim Mir y

Trinxet, Constant Montald, Munch, Osbert, Pellizza de Volpedo, Laurits Andersen Ring, Rops, Santiago Rusiñol, Schuwabe, Sérusier, Stuck, Vallotton, Elihu Vedder, Vogeler, Willumsen. Sin hablar, por supuesto, de Néstor, con quien asistimos igualmente a un vaivén entre el aspecto “manifiesto” de pinturas como *Adagio* (1903) o *La Noche* (1917-1918) del *Poema del Atlántico*, y el aspecto “latente” del *Jardín* de 1904 o de *La Hermana de las rosas* de 1908. Aunque, si tuviera que destacar entre esta deslumbradora cascada de artistas (y ruego al lector que no me lo tenga en cuenta si me falta sitio para cantar sus alabanzas) los más ejemplares, ateniéndome a aquellos cuyo nombre aparece aquí por primera vez, la elección se circunscribiría a Hammershoi, Mir y Sohlberg: el danés, el catalán y el noruego. Con ellos, a pesar de lo que piensen algunos, estamos en el corazón del simbolismo.

(Cortesía de J. PIERRE y del CAAM)



Jean Delville: *Parsifal*, 1890. Colección particular.