

Strand 3. Les Fleurs du Mal: Style in a Troubled Age

Y la novia vestía de negro... Eros y Thanatos en Mis funerales de Miquel Viladrich¹

Juan Carlos Bejarano Veiga
Universitat de Barcelona (Colaborador del GRACMON)

Resumen

A través de una fantasía de reminiscencias simbolistas, Viladrich capturó en su obra maestra *Mis funerales* el momento de mayor incompreensión de su vida. Para ello, se inspiró en una iconografía lúgubre, en la que destaca la representación de un esqueleto. El objetivo en esta comunicación es hablar, pues, de la figura de la Muerte como un cadáver viviente, en muchos casos feminizado. Gracias a esta imagen, muchos artistas simbolistas (como Félicien Rops) pudieron materializar algunas de sus grandes obsesiones -la asociación *Eros-Tánatos*-, a través del estereotipo finisecular de la *femme fatale*, sexualizando en consecuencia el motivo de la Muerte. Haciéndose eco de esa tendencia, Viladrich creó su particular novia cadáver como una imagen sincrética que bebía de diferentes fuentes históricas (mitológicas, cristianas) y contemporáneas.

Palabras clave: Miquel Viladrich, *Eros-Tánatos*, Muerte, Esqueleto, *Femme Fatale*, Félicien Rops, Ángel de la Muerte, España Negra, Decapitación, Autorretrato en el Simbolismo

¹ Dada su relevancia, *Mis funerales* fue objeto de atención en mi tesis doctoral (*Iconos del yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016, <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/396676>>. Consultado el 03/05/2018); así como en mi anterior trabajo de DEA (*Iconos del yo. El autorretrato en Cataluña bajo el signo del Simbolismo (1888-1914)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2004), donde es posible encontrar información complementaria a la ofrecida aquí.

Abstract

And the bride wore black... Eros and Thanatos in Mis funerales by Miguel Viladrich

Through a fantasy of Symbolist reminiscences, Viladrich captured at his masterpiece, *My funeral*, the moment of greatest incomprehension in his life. For that, he used mortuary iconography, in which the representation of a skeleton visually stands out.

The aim of this paper is, therefore, to talk about this motive: Death conceived as a living corpse, in most cases feminized. Through this image, many Symbolist artists (like Félicien Rops) could materialize some of their great obsessions, such as the *Eros-Thanatos* association, through the *femme fatale's fin-de-siècle* stereotype in order to sexualize Death. In this way, Death became the particular corpse bride of Viladrich in a syncretic and complex image of undoubted power, which drank from different historical (mythological, religious) and contemporary iconographies.

Keywords: Miquel Viladrich, *Eros-Thanatos*, Death, Skeleton, *Femme Fatale*, Félicien Rops, Angel of Death, *España Negra*, Beheading, Self-portrait in the Symbolis

El rechazo continuo que vivió Miquel Viladrich siendo joven desencadenó la concepción de *Mis funerales* (1910, The Hispanic Society of America, Nueva York) (Fig. 1), probablemente su obra maestra y uno de los autorretratos más extravagantes realizados en la España finisecular sobre el artista maldito. En él su autor volcó de una manera fantasiosa y ambiciosa todos sus miedos, transformándolos en un arma que sirviera no sólo de exorcismo personal sino también de particular venganza macabra sobre aquellos que le proporcionaron los días más aciagos de su existencia. El fruto fue este cuadro desconcertante, devenido en manifiesto estético y autobiográfico.

Afortunadamente conservamos declaraciones de Viladrich, así como de amigos y personas próximas, que nos permiten aclarar las circunstancias de su creación. Quizás el testimonio más valioso sea el que nos ofrezca el mismo pintor en 1930, quien recapitulaba retrospectivamente el significado del cuadro:

“Aquesta és la primera obra de conjunt realitzada quan encara no havia sortit de Lleida. Llavors duia els cabells llargs i era un bohemí exaltat, potencialment. La gent em mirava com un “bitxo raro” i això em destarotava; al primer somriure més d’un havia rebut una garrotada. Això, que es repetí una i mil vegades, em donà una visió molt sanguinària de l’entorn. És una fantasia simbòlica de la joventut, una visió de la societat d’aquells temps.

Jo he estat decapitat i el meu cap ha sigut llançat. Una multitud celebra els meus funerals presidits per la mort. Són tots gent de Lleida. El capellà era un boig perillósíssim; els nanos, de la Casa de la Caritat [donde trabajaba su padre]; el capellà, un muntanyès. Tots de casa, perquè no em podia permetre el luxe de tenir models”².

De hecho, en una carta de 1910 ya ponía de relieve su situación de aislamiento e incompreensión:

“he pasado una época desesperada a más no poder. Pero mi rabia se renueva al pensar en mi otra obra hecha en dos meses de invierno y con escasa luz [...].

Además he sido rechazado en Barcelona donde se hacía la admisión de obras para Bruselas. Me han rechazado “Las Herméticas” y “El del Clavel”. Pensaba enviar a la de

² *Miquel Viladrich i el seu temps (1887-1956)* (catálogo de exposición, Caixa de Barcelona. Obra Social, Lleida, 1982), Barcelona, Caixa de Barcelona, 1982, s/p.

retratos que se hace ahora [se refiere a la “Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos”, celebrada en Barcelona en 1910] *pero me he desanimado*”³.

Como podemos apreciar, fue una época en la que Viladrich no se hallaba especialmente motivado y optimista de cara a su carrera como artista. En consecuencia, pensó que si se concentraba en pintar, tal vez podría superar esa crisis: de ahí que recurriera al género del autorretrato, convertido a partir del siglo XIX en una herramienta de indagación psicológica; e igualmente ese título en primera persona, para remarcar su valor subjetivo en torno a su figura como creador y como hombre. Si a ello añadimos que Viladrich procedía del ambiente bohemio, el resultado fue una pintura que oscilaba continuamente entre la confesión íntima, el narcisismo, la denuncia social y el deseo exhibicionista de llamar la atención; en fin, una obra excéntrica sólo posible desde el atrevimiento de la juventud.

Nuevos santos para una España negra: una interpretación entre lo sacro y lo bohemio

Además de su obra más personal, *Mis funerales* es también una de las que posee un contenido narrativo-iconográfico más elaborado. En su deseo de conseguir una plasmación rotunda sobre la idea del artista moderno incomprendido que sufría por sus ideales, Viladrich se alineó en la misma órbita que muchos simbolistas: su martirio era equivalente al de los santos. Y del mismo modo que éstos procedieron a reinterpretar toda una iconografía religiosa del pasado, así lo hizo él: en su caso aún más justificado, puesto que su estilo pictórico derivaba fielmente de su amor por los pintores primitivos.

De esta forma, a la manera de los retablos medievales, el pintor leridano concibió un tríptico donde en lugar de la decapitación de un santo, una de las formas más recurrentes y violentas del martirologio cristiano, mostraba su cabeza cortada. Otros pintores antes que Viladrich ya se habían caracterizado de esa guisa, como Edvard Munch (*Autorretrato (Paráfrasis de Salomé)*, 1894-1898, Munch-museet, Oslo); James Ensor (*Los cocineros peligrosos*, 1896, colección particular); o Vlaho Bukovac (*El gabinete de la gloria futura*, 1906, paradero desconocido). En el Simbolismo hubo una tendencia a recuperar iconografías relacionadas (la muerte de Orfeo, Salomé y San Juan Bautista) que algunos creadores llevaron al terreno de la autorrepresentación, para así hablar, de una forma metafórica y gráfica a la vez, de rechazo, alienación y castración del poder creativo del artista en la sociedad; hay que

³ *Ibidem.*

tener en cuenta que esta parte del cuerpo se asociaba con el mundo espiritual y del pensamiento.

El resto de la composición seguía igualmente las pautas de la pintura primitiva, desde la estructura en tríptico y la presencia de los teóricos donantes en sus alas laterales, pasando por el soporte (tabla), hasta la técnica muy detallista, casi hiperrealista, perceptible sobre todo en los rostros de la multitud. Esta presencia de la gente de pueblo es otro de los elementos fundamentales que dota de sentido a la obra, sin la cual quedaría desvirtuada. Ellos encarnan la causa de su *mal-du-siècle*, de su marginación. Para enrarecer aún más esta atmósfera, situó la escena en un exterior, en cuyo fondo se advierte una iglesia en ruinas, símbolo de un mundo caduco regido por la religión. Viladrich enlazaba así con algunas de las preocupaciones de la Generación del 98 y su visión de la España Negra. Esta plasmación del mundo rural podía ser un reflejo de diversas vivencias personales, desde los viajes realizados por la España profunda junto a su amigo el escultor Julio Antonio⁴, hasta sus años de infancia pasados en pueblos catalanes: en este sentido, hay que destacar el recuerdo imperecedero que le habrían dejado unas fiestas en Almatret, en el decurso de las cuales asistió a una comedia en la que se representaron caricaturas burlescas de la vida de sus habitantes, mientras que a altas horas de la noche era tradición que los jóvenes del pueblo, los “*xans*”, lanzaran a grito pelado comentarios jocosos sobre sus vecinos⁵. Por tanto, Viladrich pensaría que quizás mediante la representación de esta gente de extracción rural y no urbana podía mostrarse de una manera más diáfana y simbólica el atraso general de la sociedad española, anclada en el pasado y en supersticiones.

Simulacros de suicidio: la terapia de pintar la (propia) muerte

Así como Viladrich parecía dejar atados ciertos cabos, parecían quedar abiertos otros, de una manera tan deliberadamente ambigua –y tan del gusto simbolista- que las interpretaciones podían multiplicarse. Tal como hemos ido comentando, en esta “*fantasía simbólica*” el artista habría muerto a causa de su diferencia, víctima de la sociedad. Pero si

⁴ Chus TUDELILLA: “Imágenes sin tiempo”, en Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich. Primitivo y perdurable-Primitiu i perdurable* (catálogo de exposición, Castillo de Fraga-Museu d’Art Jaume Morera-Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Fraga-Lleida-Zaragoza, 2007), Fraga-Barcelona-Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga-Generalitat de Catalunya-Gobierno de Aragón-Ibercaja, 2007, p. 87.

⁵ Chus TUDELILLA: “Biografía”, en Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich...*, p. 305-306.

bien ese sería el motivo, nos hemos de preguntar cómo se habría producido esa muerte. ¿Habría fallecido a manos de esa multitud furiosa? ¿O tal vez se la habría provocado él mismo? Si bien no tenemos documentación al respecto que nos pudiera confirmar que su depresión le habría llevado a plantearse el suicidio, no podemos descartar esta interpretación.

En el siglo XIX el suicidio experimentó un auge sin precedentes, especialmente entre jóvenes y artistas, siendo visto por primera vez como resultado de un desorden social⁶. Si bien muchos no lo llevaron a la práctica, sí pudieron tener pensamientos pasajeros y lo reflejaron en sus obras. De este modo, representar el propio traspaso *avant la lettre* podía convertirse en una auténtica declaración de principios, donde las circunstancias autobiográficas se acababan entremezclando con la posición del artista en la sociedad. Así, autorretratarse moribundo o fenecido podía ser una bella forma de expresar el sufrimiento padecido, reforzando así su papel de víctimas: “*el ‘arte del suicidio’ había pasado a expresar una crítica de la sociedad, [...]*”⁷.

Viladrich podría haber sugerido, por tanto, ese pensamiento suicida en su obra, siempre con un trasfondo social. Recordemos por otra parte que nuestro pintor se movía en el mundo bohemio, donde la idea de quitarse la vida era bastante corriente, como intentó el escultor coetáneo Carles Mani.

Pero el arte podía convertirse en un fármaco que calmase los sinsabores de la existencia. Gracias a las palabras dejadas en 1924 por Ramón Gómez de la Serna, amigo íntimo de Viladrich, sabemos del valor reconfortante que ejerció sobre éste la concepción y elaboración de su tríptico: “*para darse ánimos en aquellos momentos en que yo sólo creía en él y en Julio Antonio, Viladrich pintaba su autorretrato. Así jaleaba su alma y se obligaba a tener el bastante amor propio por conservar su tipo, [...]*”⁸.

Es en ese sentido en el que tendríamos que explicar la presencia mayúscula de la Muerte, aparte de la muerte concreta del pintor con su cabeza cercenada. Mayúscula nunca mejor dicho, porque domina majestuosamente la composición desde su posición central y su gran tamaño. Su situación destacada es la que nos lleva a considerar la importancia de esta

⁶ Philippe ARIÈS-Georges DUBY (dirs.), *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 2001 (1987), p. 165 y 556.

⁷ Ron M. BROWN, *El Arte del Suicidio*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002 (2001), p. 210.

⁸ Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich...*, p. 381.

imagen en el cuadro, esa omnipresencia tanática como explicación final a su significado más profundo.

Pensamientos en presencia de la Muerte

En relación a esto, podemos entrever diferentes interpretaciones, que acaban entrelazándose entre sí y dando forma a la proyección de los fantasmas de su autor. A tenor de unas explicaciones que el psicoanalista Hermann Piron dio sobre la producción de Ensor -y que por evidentes conexiones podríamos aplicar en Viladrich-, podríamos decir que en *Mis funerales* se aprecia un “*temor a la pérdida de su individualidad y creatividad*” a través de “*un arte del autodesprecio, donde se combinan su miedo obsesivo ante la muerte y una resistencia agresiva frente al escaso reconocimiento de su obra*”⁹.

A su vez, el hecho de no haber intentado autoinmolarse sino preferir sugerirlo mediante su plasmación plástica, nos lleva a la idea del arte como terapia, ya apuntado antes y percibido incluso por un crítico cuando la pintura se expuso en el Ateneo de Zaragoza en 1918: “*Mis funerales, el cuadro de la muerte, o mejor, del vencimiento de la muerte, refleja la intensidad de amargura de los primeros años de pintor. [...]*”.

Efectivamente, el plasmarlo podía ayudar a enfrentarse a su destino y dejarse llevar o no por la fatalidad. La muerte podía convertirse, pues, en un camino de liberación, y en cierta manera, según la mitología bohemia de la que participaba Viladrich, una vía rápida hacia la gloria póstuma del artista no reconocido en vida. Desde el Romanticismo, y especialmente desde el ámbito de la literatura y el arte, se había iniciado un proceso de idealización de la muerte por parte de aquellos que padecían y no encajaban en la sociedad. La muerte podía convertirse en la “nueva vida”, una superación escatológica y metafísica, más plácida e indolora, que la tenida terrenalmente. De esta forma, se la empezó a soñar e incluso desear: ya no es la muerte la que buscaba a su víctima, sino su víctima la que iba buscándola.

Esta idea del deseo nos lleva a los planteamientos del psicoanálisis de finales del siglo XIX y principios del XX. Como ha señalado Ron M. Brown, fue entonces cuando “*el suicidio empezó a relacionarse con la depresión y el mundo freudiano del inconsciente*”. [...]. *La idea*

⁹ Herwig TODTS: *James Ensor. “De noche cartografiaba mis sueños”*. *Obras en las colecciones del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes (KMSKA) y del Museum voor Schone Kunsten de Ostende (MSKO)* (catálogo de exposición, Caja Duero-Caja San Fernando, Salamanca-Sevilla, 2004-2005), Salamanca, Caja Duero, 2004, p. 119 y 126.

*de Freud de que el impulso (Trieb), y en este caso el impulso mortal (Thanatos), se halla íntimamente relacionado con la sexualidad (Eros) significó que, a partir de este autor, el suicidio y la muerte quedaron inextricablemente unidos con la sexualidad y la realización del deseo; [...]*¹⁰.

Así pues, para poder dar forma a todos estos pensamientos Viladrich recurrió a fuentes iconográficas muy diversas –tanto históricas (mitológicas, cristianas) como coetáneas-, siendo capaz de crear una imagen muy personal (y sincrética) de una Muerte bienvenida y redentora.

La novia cadáver

Aunque a primeras pueda sorprendernos la presencia de la Muerte, hemos de pensar que éste fue un tema recurrente en el Simbolismo. Fueron numerosas las propuestas plásticas surgidas entonces, pero nuestro pintor se decantó por imaginarla como una novia, de ahí la importancia de vestirla: este elemento le servía para realzar su feminización e indicarnos claramente que se trataba de LA Muerte. Tal como ha estudiado Karl S. Guthke¹¹, la representación masculina o femenina de la muerte ha ido variando a lo largo del tiempo y de las culturas. Tradicionalmente se ha querido vincular el género gramatical con el sexo, de manera que en los países latinos como España la muerte tenía género femenino; esto justificaría, pues, las representaciones tradicionales de la muerte como mujer. Sin embargo, más allá de esta consideración habitual¹² lo cierto es que podían entrar en juego otros factores, como la construcción subjetiva que se hacía un individuo, muchas veces inseparable del contexto sociocultural en el que había crecido. Esto permitía que imágenes tanáticas tradicionalmente asociadas con la figura masculina con el tiempo pudieran interpretarse en clave femenina o viceversa. Así, por ejemplo, en la segunda mitad del XIX constatamos por doquier un ascenso imparable de representaciones fúnebres mediante rasgos de mujer. En el caso del pintor leridano es fácil de ver por qué la representó en femenino: tradición cultural

¹⁰ R. M. BROWN, *El Arte...*, p. 210 y 200.

¹¹ Karl S. GUTHKE, *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

¹² Entre otros autores que se han hecho eco de estas teorías generales, podemos citar a Carlos Reyero: “*La personificación de la muerte se ha basado tradicionalmente en una identificación de la misma con rasgos o caracteres femeninos, sobre todo en los países latinos, donde la palabra tiene, además, ese género gramatical, por lo que es difícil no ver alguna dosis de misógina feminidad en tantas representaciones de la misma realizadas a lo largo de la historia del arte*”. Carlos REYERO, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 102.

ligada al género gramatical en Cataluña y España, proyección subjetiva del deseo al ser él un varón, y contexto histórico en el que le tocó vivir, como veremos más adelante.

Si nos fijamos en concreto en la indumentaria, es cierto que a primera vista pensaríamos que Viladrich hubiera querido vestirla rigurosamente de luto, como una concurrente más a su propio funeral. Sin embargo, quizás lo que estuviera haciendo aquí fuera presentarla como su novia y, en consecuencia, ataviarla elegantemente de negro, su color más pertinente. De hecho, y en sintonía con su amor hacia la pintura primitiva pero también a sus ideales bohemios, una vez más Viladrich tomó sus modelos de referencia para subvertirlos y adaptarlos a su situación personal. Mediante el reconocimiento de los parámetros de la pintura gótica, el artista jugó al arte de la citación y sustitución: así como en lugar del santo decapitado había pintado su rostro sobre un paño asemejándose al motivo de la verónica; ahora donde debiera figurar centrada la Virgen Viladrich disponía a la Muerte¹³, convertida así en la nueva imagen a la que adorar, afín al espíritu pesimista de entonces, cuando ya la religión tradicional agonizaba. El cuadro conseguía, pues, darle la vuelta a la situación y se convertía en una ambigua celebración de lo fúnebre cercana al modo de vida bohemio. Por tanto, en el ideal subversivo típico de estos artistas malditos, la Muerte se transformaba en novia lúgubre y distópica, y los funerales se transformaban en una ceremonia nupcial negra, precisamente lo opuesto a lo que había pintado Néstor un año antes en *Epitalamio (Las bodas del príncipe Néstor)* (1909, Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria)¹⁴. Así pues, Viladrich conseguía fundir religión, erotismo y muerte en una misma imagen.

De Rops a Viladrich pasando por Baudelaire: pintores de la muerte moderna

Viladrich no fue el único que en el Simbolismo halló a su particular novia cadáver, pues pintores como Alfred Kubin, Claude Dalbanne (Fig. 2), Jan Toorop o Thomas Cooper Gotch también nos presentaron a sus damiselas negras, cada una de las cuales poseía puntos en común y en contra de la de nuestro pintor, según sus talentos.

Uno de los artistas más decisivos a la hora de fijar entonces el arquetipo de la muerte con rasgos femeninos fue Félicien Rops, cuya obra era a su vez deudora de Charles

¹³ Concha LOMBA: “Metamorfosis de la mirada”, en Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich...*, p. 143: señala precisamente esta suplantación mórbida.

¹⁴ Pese a sus aparentes diferencias, es posible advertir una serie de convergencias entre ambas pinturas que pueden actuar de visión complementaria sobre el artista finisecular.

Baudelaire, en concreto de su magno libro *Las flores del mal* (1857); en consecuencia, consideramos pertinente hablar primero de este último. A lo largo de sus poemas, este autor habló de diferentes temas existenciales desde su experiencia bohemia, entre ellos la muerte. En la mayoría de ellos, ésta aparecía caracterizada como una mujer esquelética que jugaba al arte de la seducción mediante su cabello y vestidos a la última moda, equiparable muchas veces a una meretriz de los bajos fondos. Baudelaire se refería de este modo de la problemática de la prostitución en la segunda mitad del siglo XIX, cuyo aumento era correlativo a la expansión de las enfermedades venéreas –especialmente la sífilis- y, por consiguiente, al incremento del riesgo de mortandad. Así, las mujeres se convirtieron en el particular chivo expiatorio de esta sociedad hipócrita, pasando de víctimas a culpables, y acusadas por tanto de ser el origen de la decadencia en la sociedad occidental¹⁵.

Como otros escritores y artistas del período, Baudelaire simplemente plasmó lo que muchos imaginaban. Es la época del florecimiento de la *femme fatale*, la mujer temida y deseada. A partir de esa doble consideración como oscuro objeto de deseo -la figura de la prostituta como paradigma-, se estrechó la relación entre *Eros-Tánatos*, que desde ese momento se impuso con rostro femenino en todo Occidente. De esta forma, la misoginia dio pie a la creación de una auténtica “*femme létale*”, variante de la conocida *femme fatale* y cuya paráfrasis nos servirá a partir de ahora para referirnos a ella.

En realidad, el modelo proporcionado por Baudelaire encontró su mejor traducción plástica en los dibujos de Rops, con el que comulgaba además en espíritu. Una de las variantes que consolidó el pintor simbolista fue precisamente la de la muerte como un esqueleto vestido a la moda femenina. En 1864, Rops le confesaba a un amigo que “*Baudelaire est, je crois, l’homme dont je désire le plus vivement faire la connaissance, nous nous sommes rencontrés dans un amour étrange, l’amour de la forme cristallographique première: la passion du squelette*”¹⁶. Fue precisamente esa pasión la que motivó su encuentro aquel mismo año y que la producción del belga se poblara de esqueletos.

¹⁵ Han sido numerosos los historiadores que han analizado dicho aspecto en relación a la cultura visual del período. Aparte del ya mencionado ensayo de K. S. GUTHKE, podemos recordar los de Bram DIJKSTRA, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994 (1986); y Erika BORNAY, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995.

¹⁶ Maïté SPRINGAEL: “Chronologie”, en *Félicien Rops (1833-1898). “Rops suis, vertueux ne puis, hypocrite ne daigne”*, París, Somogy, 2017, p. 231.

La fama de Rops permitió que sus grabados circularan por toda Europa. Tal vez llegaron a manos de Viladrich algunas de sus creaciones, o tal vez las conociera en directo durante su primer viaje a París en 1909¹⁷, justo un año antes de realizar *Mis funerales*. No obstante, lo cierto es que hallamos una diferencia importante entre Rops y Viladrich, y es que la mayoría de las *femmes létales* de Rops son figuras híbridas, mujeres esqueleto que se debaten entre la carne y el hueso, como si estuvieran en proceso de descomposición: esas metamorfosis nos permiten, por tanto, toparnos con esqueletos con rostro de mujer, o cuerpos voluptuosos rematados por una calavera¹⁸.

En el caso excepcional de *Mis funerales*¹⁹, en cambio Viladrich se concentró sólo en la osamenta sin la presencia de carroña. Pudo pesarle el recuerdo de los esqueletos encadenados que yacían en los calabozos del castillo de Granadella y que le impresionaron de pequeño²⁰... o tal vez algo más cercano en el tiempo. Recordemos que el esqueleto era un artefacto habitual en el fondo de taller, pues permitía trabajar la observación anatómica y suplir las sesiones con modelos. Por tanto, así como les pasó a otros colegas podemos inferir que al compartir un mismo espacio durante tanto tiempo junto a su esqueleto, Viladrich lo acabara convirtiendo en una especie de confesor íntimo de sus tribulaciones... o incluso en su compañera inseparable.

En su apariencia inquietantemente humana y cercana a la vida, nos encontramos que durante el Simbolismo toda una serie de artilugios (también maniquís, muñecas o marionetas) se transformaron en los *memento mori* de una modernidad siniestra²¹. Dicha siniestralidad la podemos observar, entre otros ejemplos, en Léon Frédéric (*Interior de estudio*, 1882, Musée d'Ixelles, Bruselas), o John White Alexander (*La décima musa*, 1909, The Hevrdejs

¹⁷ Chus TUDELILLA: "Imágenes sin tiempo", en Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich...*, p. 91.

¹⁸ Podemos señalar una curiosa coincidencia. Con motivo del descubrimiento de los rayos X en 1896, la prensa general se hizo eco publicando imágenes en las que se recurrió a la misma estrategia visual de mostrar a muchachas elegantemente vestidas y lo que subyacía bajo ellas. Podemos encontrar ejemplos en la revista alemana *Jugend* de aquel mismo año (nº 5), o en la italiana *Scienza per tutti* (1909).

¹⁹ El único otro cuadro de Viladrich donde aparece un esqueleto es *Aquelarre* (c. 1909, paradero desconocido). Vid. Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich...*, p. 81 (fig.).

²⁰ Chus TUDELILLA: "Biografía", en Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich...*, p. 307.

²¹ De hecho, en su libro *Lo siniestro* (1919), Freud señalaba que "[Se ha presentado] como caso por excelencia de lo siniestro 'la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado', aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas 'sabias' y los autómatas. [...]". Vid. Victor STOICHITA, *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Siruela, 1999 (1997), p. 137.

Collection, Houston). En estas pinturas el objeto humanoide adquiriría además una apariencia femenina gracias a las prendas con que se le vestía, estableciéndose una relación erótica entre el artista y el artefacto, al desarrollar su matiz fetichista. Así, si tomamos la obra de Frédéric (Fig. 3) esto se potenciaba al aparecer el artista desnudo mientras engalanaba a su “desvestido” esqueleto como si fuera un ser vivo, la modelo ausente (“*la décima musa*”, rezaba el cuadro de Alexander): el objeto se convertía, pues, en una especie de musa invertida, afín al espíritu decadente, fusionándose *Eros* con *Tánatos*. De esta forma, Frédéric hacía confluír la inspiración con la sexualidad²².

Esta inflexión erótica de la moda en diálogo con la muerte ofrecía algunos ejemplos históricos, como *El caballero y la muerte* (Hospital de la Caridad, Sevilla) de Pedro de Campobón. No obstante, el sugerente erotismo de este cuadro español se convertía en lujuria descarnada en los esqueletos femeninos de Rops, donde los atuendos pasaban a ser un arma fetichista con los que cautivar a sus víctimas (masculinas). De esta manera, Rops jugaba con tacones, escotes, aperturas y vuelos de faldas o corsés al descubierto para dejarnos bien claro que quizás aquella *femme létale* era una prostituta. El belga fue un auténtico experto en el arte de enseñar y esconder y, de hecho, prefirió dejar un cuerpo a medio desvestir que mostrarlo desnudo del todo, pues conocía bien la psicología masculina y cómo su imaginación podía espolearse mejor²³. Con todo, a veces se hacía difícil distinguirla de una mujer cualquiera, de una parisina a la moda que iba de calle (recordemos obras de Marcel Roux, Gustav-Adolf Mossa, Albert Besnard...). La moda, por tanto, podía ofrecer diferentes posibilidades en su poder de seducción.

Volviendo a nuestro tríptico, nos encontramos que también desde la perspectiva de la moda Viladrich difería en algunos detalles de la agresiva y descarada lascivia de Rops. Otra posibilidad es que el leridano recurriera directamente a la fuente original, esto es, a Baudelaire, muy popular en el *fin-de-siècle*. Parece que el poeta francés era uno de sus autores favoritos, ya que encarnaba a la perfección las inquietudes del mundo bohemio en el que se

²² Esta sexualización de la muerte ha sido señalada también por Dorothy KOSINSKI: “Symbolist Profusion. Léon Frédéric’s *Nature or Abundance*”, en Heather MacDONALD: *Impressionism and Post-Impressionism at the Dallas Museum of Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2013, p. 142-143.

²³ Carlos REYERO: “Rops, desde siete ventanas sin postigos”, en *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)* (catálogo de exposición, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2002), Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2002, p. 30-31.

movía; y de ahí que *Las flores del mal* fuera uno de sus libros de cabecera²⁴. De hecho, en octubre de 1909, durante su primera exposición individual celebrada en su taller de Madrid se pudo contemplar una pieza titulada *Impresión de Baudelaire*²⁵. Lo que sí es cierto es que si comparamos los versos de la “Danza macabra” de Baudelaire -uno de sus poemas más importantes relacionados con la muerte- con el cuadro de Viladrich, encontramos similitudes tan evidentes que se hace difícil obviarlas:

*“Cual si viviese, ufana de su noble estatura,
Con su gran ramillete, su pañuelo y sus guantes,
Ostenta la indolencia y la desenvoltura
De una flaca coqueta de extravagantes aires.*

*¿Vióse nunca en el baile tan esbelta cintura?
Su exagerada falda, con su amplitud real,
Se extiende sobre el pie descarnado que calza
Un chapín destellante, lindo como una flor.*

*El frunce que se pliega en torno a las clavículas,
Como lascivo arroyo que puliera las rocas,
Púdicamente vela de ridículas chanzas
Los fúnebres encantos que trata de ocultar.*

*Están hechos sus ojos de vacío y tiniebla
Y su cráneo, adornado con artísticas flores,
Oscila suavemente sobre frágiles vértebras.
¡Oh encanto de un vacío, grávido en artificios!*

²⁴ José-Carlos MAINER: “La Hermandad de las Artes (literatura y pintura en el tiempo de Viladrich”); y Chus TUDELILLA: “Imágenes sin tiempo”, en Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich...*, p. 25 y 89, respectivamente.

²⁵ Chus TUDELILLA: “Biografía”, en Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich...*, p. 317.

[...]”²⁶

De esta imagen tanática parece que Viladrich retuvo unos cuantos detalles, aunque los más sensuales o lascivos fueron evitados o suavizados, transformando a esa “*flaca coqueta*” en una novia siniestra. Del amplio abanico de matices que encerraba *Eros* y que podían asociarse a *Tánatos* en el *fin-de-siècle*, entre el amor más maternal hasta el sexual más depravado, Viladrich no optó por el más típico y desaforado, sino por uno más platónico y, por tanto, cercano al amor redentor (recordemos que en los retablos medievales el lugar usurpado por la Muerte acostumbraba a estar ocupado por la Virgen María, la imagen por antonomasia del amor puro). De ahí que su presencia no resultase especialmente amenazadora –en comparación con otras iconografías-, y que no hubiese rastro de componentes sexuales y/o misóginos –cosa prácticamente inimaginable en Rops-, ya que la causa de su muerte no sería la transmisión de una enfermedad venérea sino simplemente acabar con los sufrimientos que le embargaban por entonces.

Sí es posible advertir, empero, algunos leves detalles eróticos o amorosos por el motivo nupcial, en sintonía con la idea de una Muerte deseada (¿el suicidio?), a la que el artista entregaba su propia cabeza cercenada, postrada a sus pies. Dentro del carácter sencillo y decoroso de ese vestido, destaquemos, por ejemplo, el piececito que asoma sugerente y señalando la cabeza de Viladrich, el coqueto escote o los guantes que sujetan las flores. Todos ellos mencionados por Baudelaire en su poema y en ocasiones también tratados por Rops.

No obstante, Viladrich no sólo tuvo en cuenta estos referentes modernos, sino que viajó al pasado para tomar detalles (flores, alas) prestados de otras iconografías tanáticas, y así dotar de sentido pleno a su damisela negra.

Del ángel de la muerte al ángel del amor

Según la mitología griega, *Tánatos* era la personificación de la muerte bienvenida y dulce, tradicionalmente un joven con alas que llevaba en sus manos una antorcha invertida, una corona o una espada, y que lo convertían en una especie de ángel de la muerte. De esta tradición, Viladrich mantendría la corona, las alas y su carácter bondadoso. Sin embargo, le

²⁶ Charles BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977 (1857), p. 269-273.

cambió de sexo, como así hicieron otros pintores simbolistas como Jacek Malczewski, Carlos Schwabe o Evelyn de Morgan.

Precisamente, uno de los elementos más vistosos de *Mis funerales* son las alas, tal vez en deuda con las que se pintaron en su admirado tardogótico. Tradicionalmente, el ángel de la muerte llevaba unas alas típicas que con el tiempo se fueron oscureciendo, aunque es posible encontrar alguna bella y colorida excepción, como la *Vanitas* (1535-1540, Palais des Beaux-Arts, Lille) de Jan Sanders van Hemessen.

De hecho, esos colores eran más fáciles de encontrar en la figura del ángel del amor. Si bien también desde un principio en la mayoría de los casos predominaba el color blanco, era posible encontrarse inflexiones: así, en la historia de Eros y Psique ésta solía representarse con alas semejantes a las de una libélula o mariposa. Por lo tanto, es posible que a su particular ángel de la muerte Viladrich le proporcionara unas alas más propias del ángel del amor, puesto que su Muerte era una mujer, la deseaba (fortaleciendo por tanto la imagen original de *Tánatos* como una muerte liberadora), y en griego *psyché* significaba “alma”, palabra también asociada con el traspaso.

Viladrich se esmeró, pues, en pintar este detalle del cuadro, muy en sintonía con la tendencia a lo decorativo propia del *Art Nouveau*²⁷. Fue muy habitual entonces inspirarse en la belleza de las alas de los lepidópteros (*Amor*, 1894, Musée Henri Martin, Cahors, de Henri Martin). Viladrich recurrió en concreto a una mariposa, la *acherontia atropos*, cuyas alas eran de entonaciones amarillas y negras y que era llamada popularmente “esfinge de la muerte” o “de la calavera”, por el dibujo que aparecía en su dorsal y que recordaba a la forma de un cráneo; el leridano respetó esas mismas entonaciones cromáticas, pero suplantó el dibujo que simulaba la calavera por un esqueleto propiamente dicho.

²⁷ Diferentes historiadores han remarcado precisamente esa tendencia a representar a la muerte de una forma refinada y decadente, despojándola casi de su sentido tradicional para plasmarla como algo bello en su horror: “[...] *unlike the Death of the Baroque artists, the Death of the Decadents is bejewelled, by Ensor and Rops, in a manner Baudelaire would have approved*” (Philippe JULLIAN, *Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s*, Londres, Pall Mall, 1971 (1969), p. 98); y “*Vers la fin du siècle, la figuration de la mort, toujours plus raffinée voire hypertrophique, aboutit à une autonomisation décorative de la forme par rapport à son contenu mortuaire*” (Andrzej PIENKOS: “La figuration de la mort dans la peinture dy symbolisme polonais”, en *Le Symbolisme polonais* (catálogo de exposición, Musée des Beaux-Arts, Rennes, 2004), Rennes-París, Musée des Beaux-Arts-Somogy, 2004, p. 166).

Es evidente por qué Viladrich recurrió a este insecto²⁸: por su aspecto y nombre; porque era una polilla, un animal nocturno; y porque *Tánatos* e *Hypnos* (el sueño), su hermano gemelo, eran hijos de *Nix* (la noche), momento en el que parecía ambientar la escena. Nuestro pintor no fue el único, empero, en recurrir a esta mariposa (Ensor, *Pequeñas figuras extrañas -o Mis amigos animalizados-*, 1888, Museum voor Schone Kunsten, Ostende; François Maréchal...), aunque fue con Rops donde percibimos más similitudes, en concreto con los frontispicios de *La iniciación sentimental* de Joséphin Péladan (1887, Musée d'Orsay, París) (Fig. 4) y *Los besos muertos* de Paul Vérola (1893, colección particular).

Junto a las alas, la presencia de flores en esqueletos también bebía de representaciones históricas, concretamente de las danzas medievales macabras, cuando era costumbre coronar los cráneos mediante laurel –en alusión a la eternidad o gloria póstuma-, o con flores. Esta última es la variante escogida por Viladrich, pues le permitía ajustarse al contexto nupcial (margaritas, pensamientos, rosas), pero asimismo podía referirse a los ciclos de la vida. Aquí, pues, podría insinuar la idea de un artista liberado a la par que inspirado y regenerado paradójicamente por la misma Muerte.

En 1924, Manuel Sánchez-Camargo publicaba *La Muerte y la pintura española*, un compendio comentado de algunas de las más ilustrativas imágenes que el arte español había ofrecido sobre este tema. A modo de epílogo, *Mis funerales* de Viladrich servía al autor para ejemplificar una concepción descarrilada y moderna de la muerte, fruto de una sociedad secularizada (“[...] porque el hombre, abandonando el pedestal religioso, se ha lanzado al abismo de querer explicarse a sí mismo, como en el triste caso imaginativo de este pintor”²⁹) y que nos indicaba que aún a mediados del siglo XX el cuadro del leridano seguía despertando suspicacias. Precisamente, fue esa conjunción de sentir personal ante un contexto social adverso y el conocimiento de iconografías diversas lo que permitió dar con una imagen ecléctica de la Muerte, donde lo sacro, lo erótico y lo fúnebre a través del humor negro se aliaban de un modo magistral y único. De hecho, dentro del primitivismo reinante en la producción de Viladrich, en *Mis funerales* podemos hallar algunas referencias al Simbolismo

²⁸ Podemos advertir la presencia de una polilla en otra pintura de Viladrich, *Heredero Vilá* (c. 1915, colección Mercè y Alicia Vilà. Casa Vilà, Almatret).

²⁹ Manuel SÁNCHEZ-CAMARGO, *La Muerte y la pintura española*, Madrid, Editora Nacional, 1954, p. 727.

más internacional, probablemente adrede en un cuadro que pretendía atacar justamente el provincianismo español.

Pese a que ha querido explicarse desde la óptica de un desengaño amoroso³⁰, sin embargo, gracias a los testimonios conservados y por lo comentado todo apunta a que seguramente Viladrich pretendiese aplicar aquí una especie de terapia de choque y venganza personal sobre su entorno. De este modo, la Muerte se erigía en casi la única solución dentro de su páramo existencial. El resultado fue una pintura donde se subvertía lo esperado, al plasmar atracción hacia lo que tendría que generar *a priori* repulsión³¹, visible en la idealización y ligera erotización de la Muerte. De esta manera, a pesar de recurrir a imágenes artísticas del pasado, Viladrich salió victorioso al poder hablar de sus tribulaciones, que se hacían eco de las nuevas teorías del psicoanálisis sobre *Eros-Tánatos*.

³⁰ Concha LOMBA: “Metamorfosis de la mirada”, en Concha LOMBA-Chus TUDELILLA (dirs.): *Viladrich...*, p. 145: nunca se acaba de facilitar ningún dato que corrobore dicha hipótesis.

³¹ Tulasi JOHNSON: “Disease, Morbidity, and the Dark Feminine. Sublime Representations of the Occult and Feminine Death in the Work of Gabriel von Max”, *Berkeley Undergraduate Journal*, 29 (1), enero 2016, p. 1-3.

Curriculum Vitae

Juan Carlos BEJARANO VEIGA
GRACMON (University of Barcelona)

Juan C. Bejarano holds a doctorate in History of Art from the University of Barcelona (2016), with a thesis addressing self-portrait in the age of Symbolism and its repercussions in Catalonia between 1872 and 1914, having graduated from the same institution with the university's award for academic excellence (Premi Extraordinari) (2001-2002). He has been a guide at the Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) and the former Museum of Modern Art (Parc de la Ciutadella), and benefitted from departmental collaboration and pre-doctoral research grants.

Bejarano's main areas of research and interest are in 19th Century art, especially Modernisme, the Realist and Symbolist movements, portraiture and sculpture. On these themes he has curated various exhibitions, and he has published several articles and monographs on artists of that period, such as Lambert Escaler, Joan Piqué, Antoni Ros i Güell, Ramon Casas, Santiago Rusiñol or Joan Planella. He has also worked at the Balclis auction house.

Current lines of research: Modernisme; Barcelona 1900; Symbolism; portrait; 19th Century sculpture.