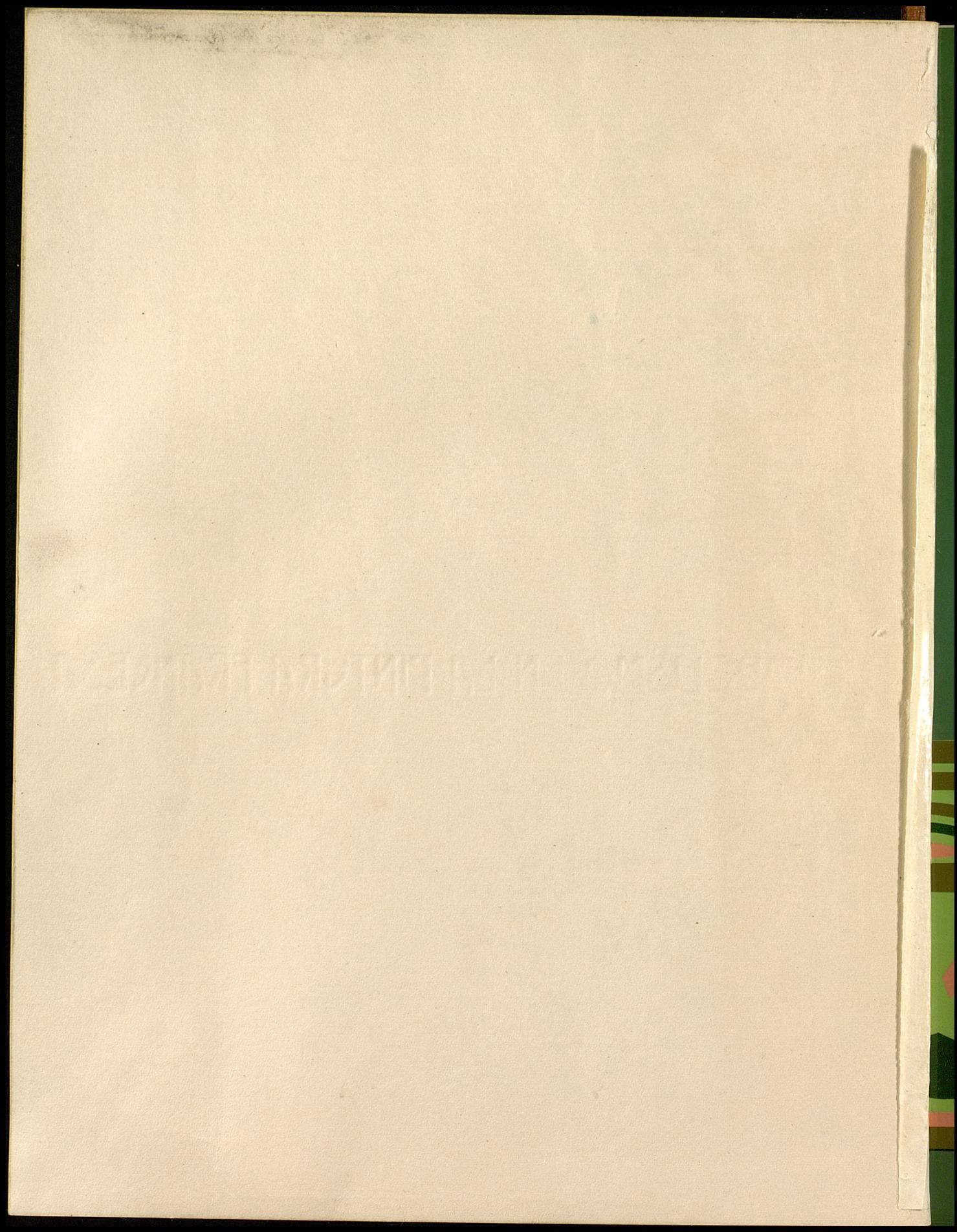


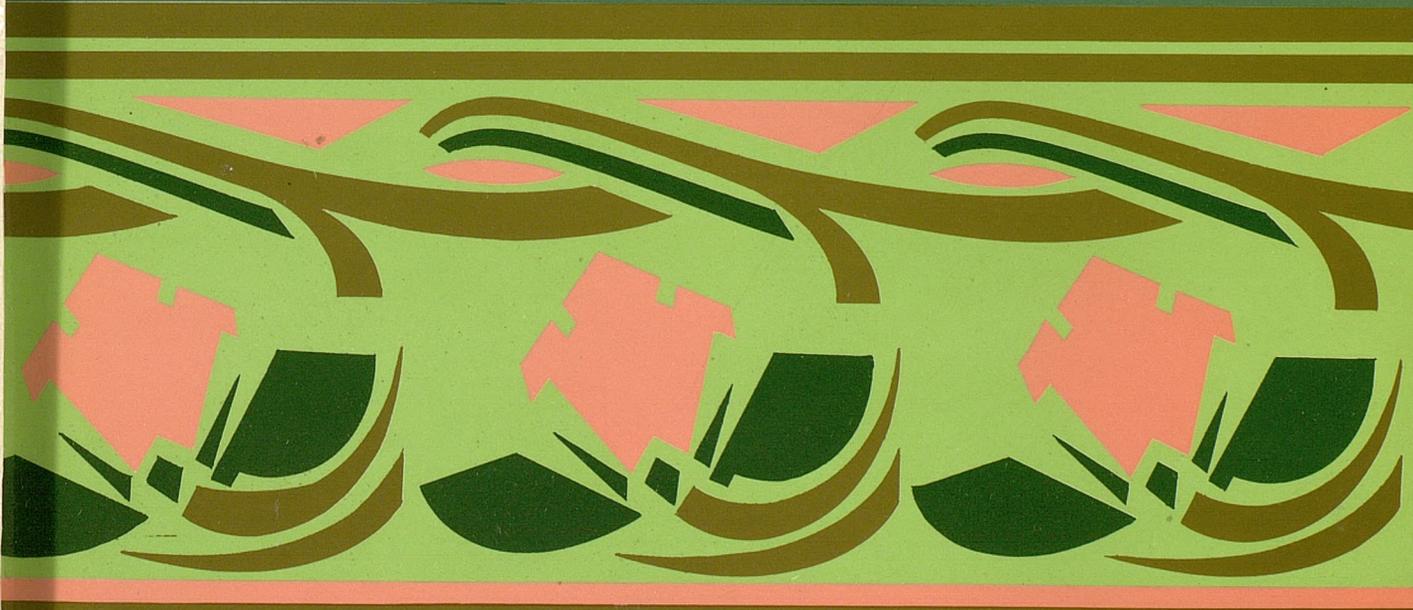
8136

8.136



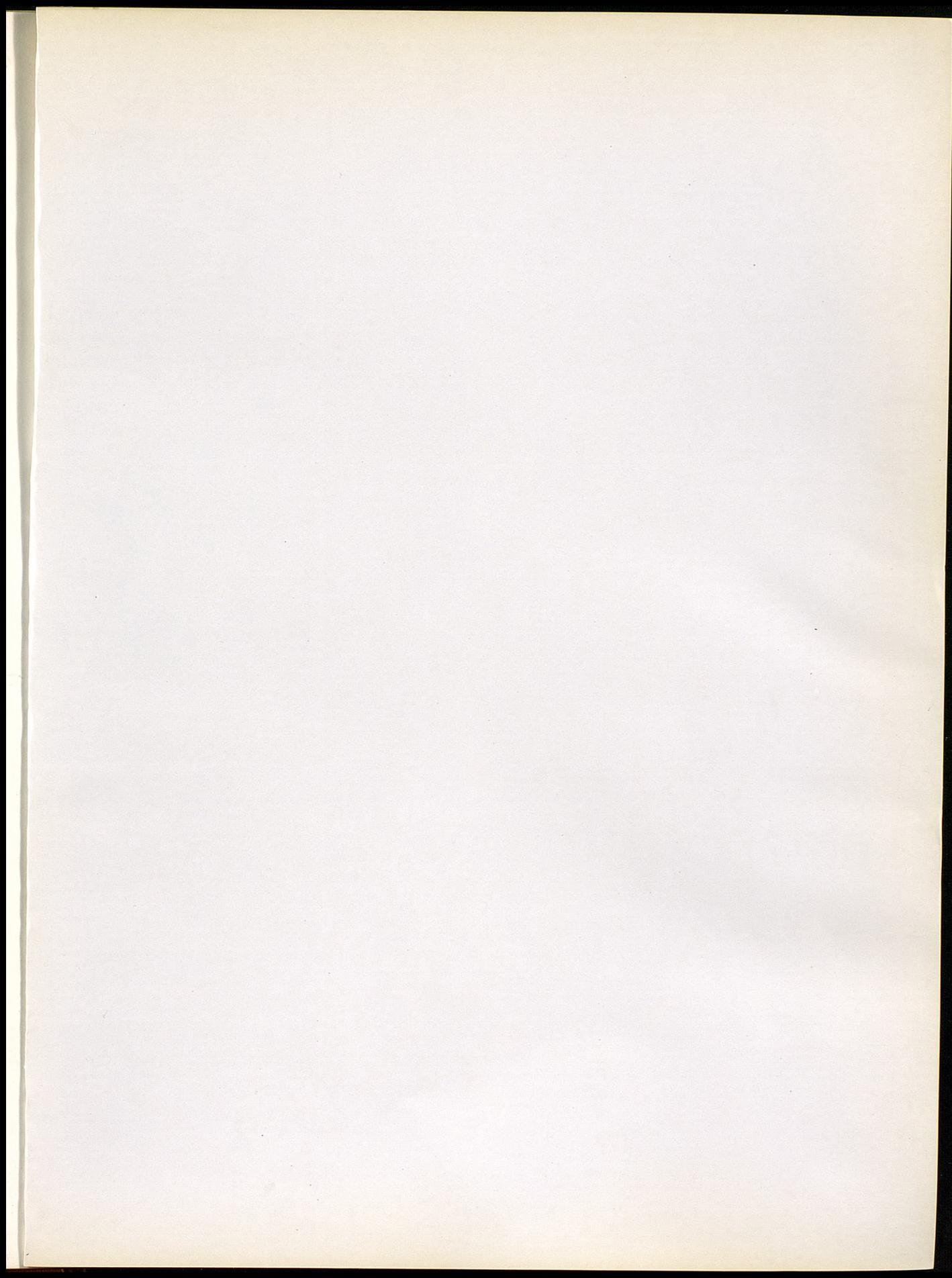
Comisaría de Exposiciones | Dirección General de Bellas Artes | Ministerio de Educación y Ciencia
Con la colaboración de los Ministerios de Negocios Extranjeros y Asuntos Culturales de Francia

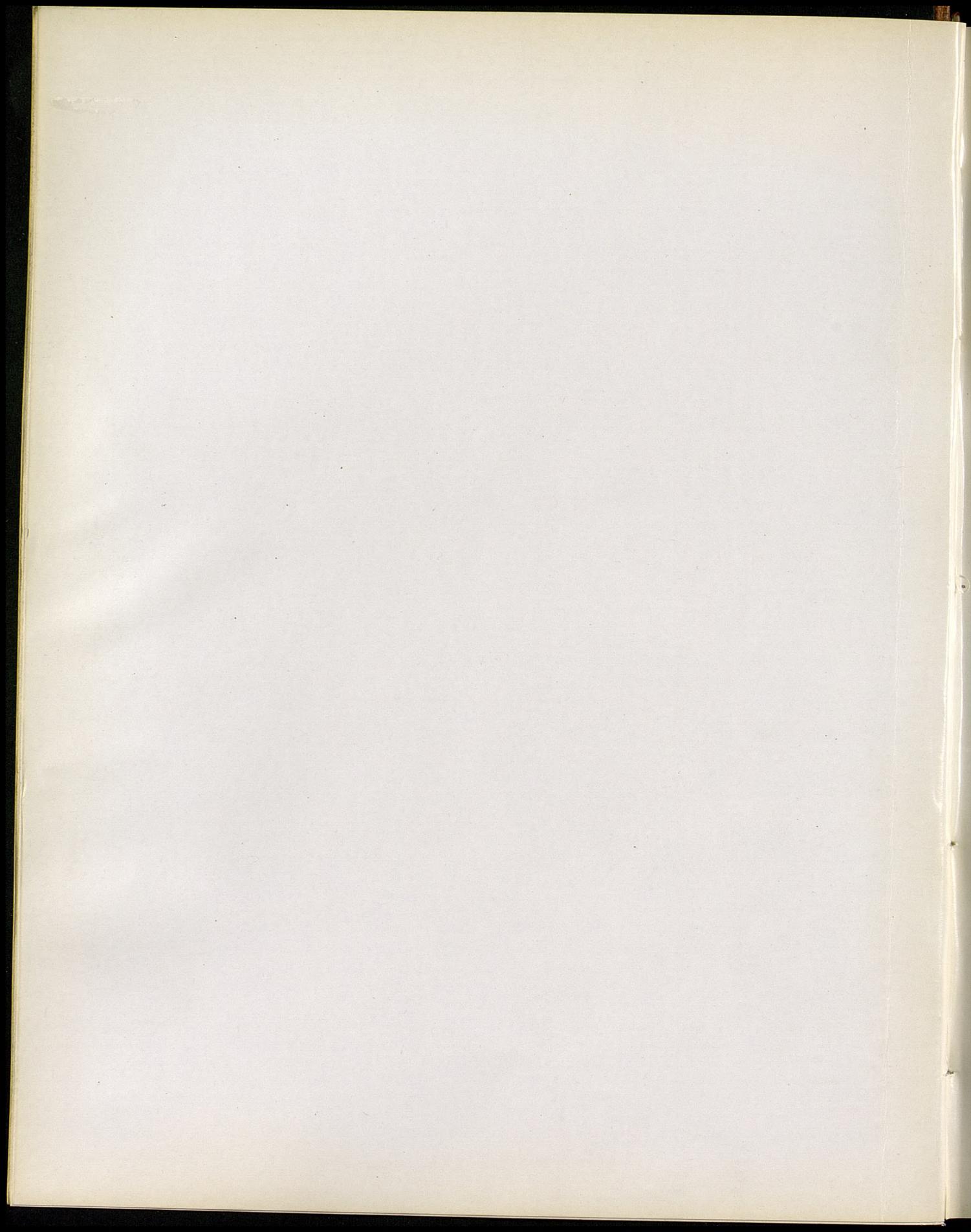
EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA FRANCESA



Museo Español de Arte Contemporáneo | Madrid, Octubre-Noviembre 1972

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS





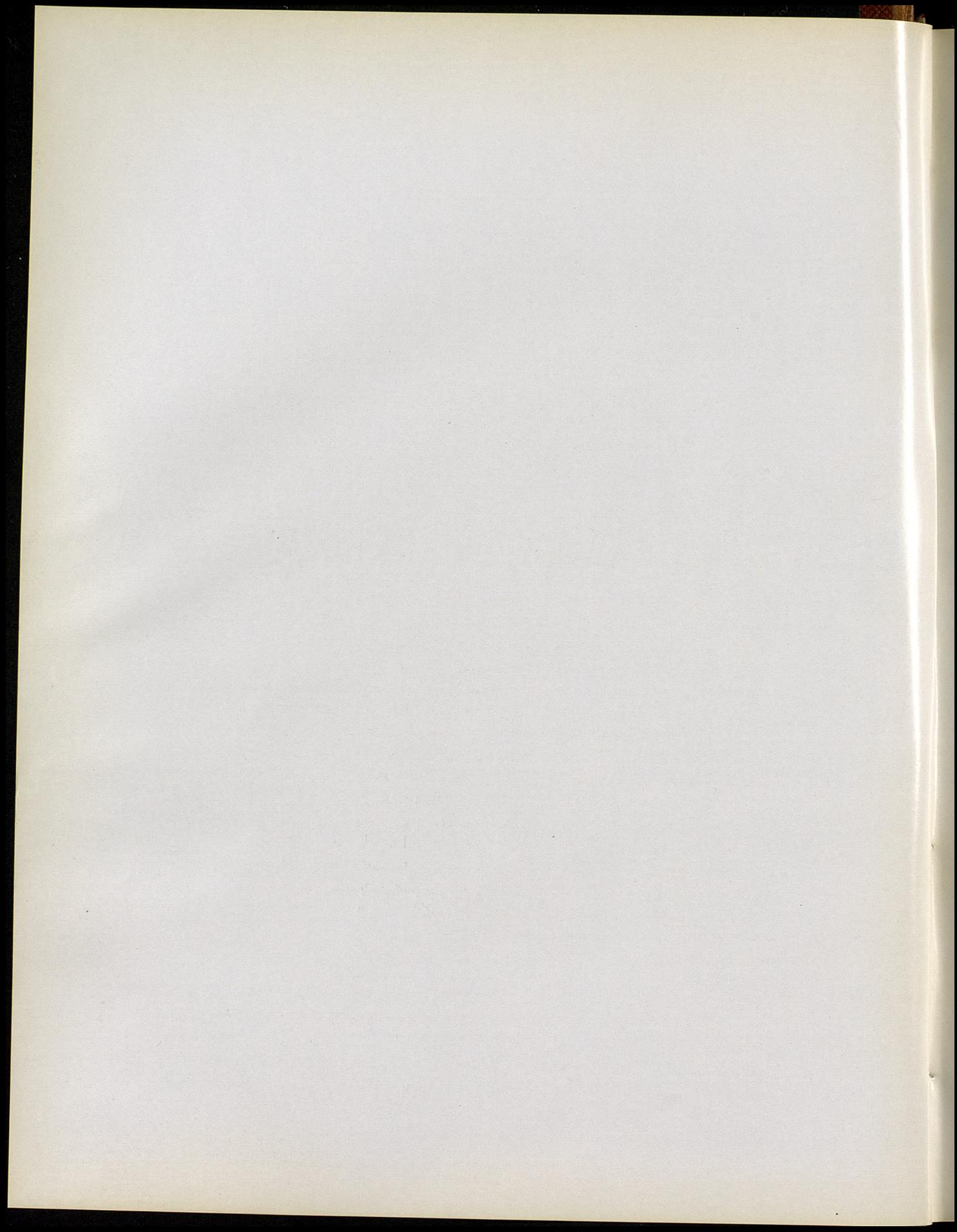
8.136

EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA FRANCESA

A.E.C.
164
—
1

R. 32.690





LO QUE ENTENDEMOS POR SIMBOLISMO Y SUS RAICES Y ENTRONQUES (1)

El vocablo *Símbolo* no sólo significa lo esotérico o secreto resuelto en signo hermético y breve, sino que también puede significar metáfora o representación por analogía de una cosa por otra. La metáfora sugiere no la cosa en sí, que se da por conocida de antemano, sino aquellas realidades difíciles de aprehender integradas en una «imagen» que nos la revela a veces no sin cierto misterio. La imagen sugiere y, por lo tanto, no dice. Si, como quiere Ortega y Gasset, la metáfora se origina en el afán de evitar la realidad, mentándola en forma larvada y subrepticia, no obstante, no todos los artistas incluidos en este libro han obtenido sus metáforas en la forma *tabuista* a que se refiere el psicólogo Heinz Werner. No nombrar directamente el *objeto tremendo* sobre el que ha recaído *tabú* ha sido el afán exclusivo tan sólo de un reducido número de *metaforistas* aquí reunidos. Puede que los más se hayan propuesto cuando menos *una densidad de distancia* entre la imagen y el que la contempla. Una densidad de terror, o al menos de temor, que convierte el signo en algo hermético o sacerdotal; la metáfora en rito estético. Se ha creído que sin esta distancia no existe posibilidad de verdadera emoción: que no existe posibilidad de símbolo. Sin embargo, la emoción mística por familiaridad o parentesco con la imagen representada alcanza un lirismo de amor desconocido de la imagen excesivamente majestuosa o lejana. Si la distancia sirve a veces para llegar a la substancia de lo simbolizado —sea cosa o esencia—, puede, no obstante, apartar al contemplador de la lectura severa del símbolo. A nuestro entender, la metáfora es instrumento poético que al elidir alude. Lo peor del caso sería que la alusión metafórica se convirtiera en *alegoría similar*, es decir, en imagen vacía de lo real. El poeta al frustrar, al elidir la cosa en sí, la ha de evocar por la simpatía de su lejana alusión. Es decir, que, una vez creado el símbolo, éste ha de evocar con más fuerza aquello que el poeta temió mirar o nombrar directamente.

Pese a todo, no siempre los artistas tuvieron una sana intención decorativa o ennoblecedora; no sintieron esa necesidad de saludable distancia entre el contemplador y la imagen. No siempre las imágenes inventadas por ellos —concentrados en sí mismos— tienen aquel valor estético, desinteresado,

puramente formal, sino que su subjetivismo, más que patético, es frenético o hiperestésico. El *partipris* del arrebató —sea sentimental, seudomístico o expresivista del terror— conduce no al *ethos*, sino a buscar y rebuscar lo excesivo, lo recargado, lo melodramático, lo caprichoso y lo extravagante. Han llegado a creer algunos que lo que interesa en arte es la repercusión que las imágenes tengan sobre nuestro sistema nervioso. Han llegado algunos a confundir la emoción artística con las cosquillas, con el sadismo o el masoquismo; con el desgarró hemofílico o con el terror que proporciona descubrir hasta en nosotros mismos fuerzas ocultas. Otros, en cambio, por miedo a lo humano, quisieron prescindir en sus símbolos de todo contacto con la Existencia. «El más puro y geométrico ornamento —dijo Ortega el año 1921—, el meandro o la voluta, guarda una indestructible resonancia de alguna forma natural, como el viejo caracol pescado hace mil años repercute todavía el rumor de las resacas atlánticas. Sólo lo informe se halla libre de alusiones a lo real.» Pero esos signos sin símbolo no pertenecen al terreno de lo metafórico, aunque de la metáfora conserven escuetamente la resonancia del Ritmo. Esas abstracciones, inauguradas en las destrucciones y «reconstrucciones» arbitrarias del mundo sensible, llevadas a término por los llamados cubistas, habían de desembocar en juegos de líneas y espacios: en arabescos más o menos elementales que, además de su gracia decorativa y de su gravedad tectónica, aparentan un trascendentalismo de difícil lectura.

Nuevos iconoclastas estos últimos, y, por lo tanto, peligrosos puristas, que pretenden llegar a la Realidad no por el camino relativo de lo sensible, sino, por vía matemática, al absoluto por lo Real. Lo que fue juego sugerente de pequeño refinamiento en el geometrismo musulmán, se convierte aquí no en el símbolo tabú de la Existencia, sino en la misma pretendida traducción de la Esencia.

En cambio, los supersticiosos de lo sobrerreal o de lo subreal, desligados de toda Teología y afectados por el Rito de lo infrahumano, alcanzan algunas veces en sus caligrafías mágicas expresiones inquietantes. Telarañas de JOAN MIRÓ, tejidas sobre los campos planos de sus fondos, sugeridores a veces, no obstante, de espacios siderales...

Pero eso no son símbolos, ya que aluden tan sólo a lo preternatural —no a lo sobrenatural—. Son prácticas rituales que implican a menudo no el éxtasis

de los místicos, sino el trastorno histérico, ya sea el de los quietistas o el de los frenéticos. No es a Dios a quien invoca esa clase de rito, sino a las mágicas fuerzas capaces de dar un *cierto ser* a los objetos trastocados por los neuróticos. No acusan ni aluden esta clase de artistas a los hechos sensibles, sino que pretenden «crear» con un substrato de la escoria humana o natural, nuevos seres dotados en sí mismos de realidad alucinante.

Pero, claro está, lo que nosotros entendemos por SIMBOLISMO, de ningún modo se circunscribe en el elidir el objeto para crear en su lugar un objeto nuevo dotado de magia en su misma precisión. Ni tampoco en elidir el objeto para «crearlo mejor». Nuestro archivo de símbolos contiene los que en su recia esquematización integran la realidad animal y anímica, tantos como aquellos otros que en su «idealismo» rehuyen el contacto de lo visible y la fascinación de lo real invisible, trocándolo por ilusiones y fantasías, las cuales, por su falta de peso substantivo, son metáforas frustradas que satisfacen, cuando esto sucede, sólo en el primer instante contemplativo que proporciona la sorpresa.

Y téngase en cuenta que para esta clase de metáforas, en que el elidir o enmascarar la realidad del objeto es la única misión que el artista se ha propuesto, no es necesario renunciar a las apariencias del mundo visible, pues exigen, indudablemente, metáforas de tipo morfológiconaturalista y de fondo irrealista. La arbitrariedad de un Whistler es un ejemplo de simbólica idealista, es decir, de metáfora que se come la misma metáfora. Si los helenos habían de hacer sensible la Realidad de la Belleza metafísica, y con ellos en ese sentido trabajó, afortunadamente todavía en nuestro tiempo, el lenguadociano Renoir; un anglosajón era llamado a formular la casi irrealidad de combinar éter sobre éter. A la *certa idea* rafaélica opuso Whistler en su *dandysmo* el suave impulso del neblinoso Reino de Thule: el impulso de la *sweetness*. La formación «realista» de Whistler en Francia no evitó que su espíritu de selecciones le inclinara —según dijo Jacques-Emile Blance— «a arreglar previamente la Naturaleza para poderla pintar». Y así como los griegos asiáticos cristianizados —los bizantinos— con sus alveoladas «imágenes» entre refinadas y bárbaras, mezcla de sabiduría y *nonchalance*, sugieren la verdad animal y anímica sin atenerse a la verosimilitud de lo óptico; Whistler, por el contrario, ateniéndose a la analogía con el natural, a la pura verosimilitud, en sus obras más típicas

—que en este caso son las peores— niega la Verdad. Símbolos bizantinos desencarnados en cuanto a verosimilitud anatómica y, en cambio, plenos de una «realidad» prevelazqueña; «imágenes» refinadas de Whistler, de verosimilitud óptica perfecta, pero de «irrealidad» en vago ensueño. Las metáforas refinadas de Whistler sirven tan sólo para atenuar las «brutalidades» del natural; los símbolos bizantinos, en su mismo deseo de deshumanización física, integran, no obstante, la brutalidad serena del «elemento humano» con aquella fuerza real de los anímicos retratos romanoegipcios de principios de nuestra era, que son sus incuestionables precursores.

Un anglosajón, aunque fuese americano, había de ser el que nos proporcionara unas metáforas que, rehuendo la Naturaleza porque «no siempre tiene razón», por imaginativa sinfónicomusical, «creara» otra Naturaleza a su antojo. Una Naturaleza verosímil, pero que rehuía su realidad: su «Forma». Los nocturnos whistlerianos tendían, según su autor, «a suprimir las formas y, por medio de los colores, rivalizar con el músico que se sirve de los sonidos». Símbolos de apariencia naturalista y, por lo tanto, morfológicamente asimbólicos, pero al mismo tiempo negativos, en su apariencia sensible, de lo sensible directo. Se habló de alquimia y de confitería ante el arbitrarismo de Whistler. Pero la dolencia del famoso pintor proviene de su individualismo: de su narcisismo. De su subjetivismo a ultranza. El suyo es el mismo narcisismo de su colega británico de ascendencia italiana, el prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, que dijo en alguna parte: «Vuelto hacia dentro, como si pretendiera besarme a mí mismo.»

Por ello puede afirmarse que cuando las metáforas sirven para este uso, exclusivamente individual, carecen de valor alusivo... Puede afirmarse, además, lo que alguna otra vez hemos insinuado: que el individualismo que no viene de Dios, como la personalidad, sino que lo engendra nuestro vano orgullo, es, aunque pueda parecer lo contrario, el primer enemigo del arte.

Tal vez en la época en que se escribe este tratado histórico pueda parecer exagerada la importancia que damos a Whistler al hablar de las raíces del SIMBOLISMO moderno. Sin embargo, para bien y para mal —tal vez más para el mal que para el bien—, la tiene, si se considera en amplitud el desarrollo de las ideas simbolistas. Whistler, en este sentido, es un pionero. Un pionero

más sutil —tal vez más peligroso por sus mismas veleidades realistas— que el «idealista» francés Gustave Moreau... La fama de Whistler, artista que murió admirado e imitado, no resistió la revisión de su obra, cuando el año 1905, dos después de su muerte, se organizó la célebre exposición retrospectiva en la Escuela de Bellas Artes de París. Era aquella ya, para las selecciones, la hora de Cézanne y de Gauguin. Como lo recordó Jean-Louis Vaudoyer a propósito del centenario del nacimiento del artista: «El arte todo en matices, todo en arabescos, todo en recogimiento de Whistler, pareció entonces cosa sin sabor; pareció inconsistencia y pobreza.»

Pero, ¡ah!, la literatura, la teoría que engendró todo el simbolismo moderno y contemporáneo, parte de unos postulados a veces bastante miserables, nacidos al calor de la pintura de Whistler y hasta se fundamentan en algunas de las teorías expuestas por el artista anglosajón. Y esto puede afirmarse de una manera general —dejando aparte el valor milagrosamente ingenuo de las personalidades—, tanto si se trata de Gauguin como de Van Gogh, de Odilon Redon o de Rouault como de Picasso. Algo podrido existe en el simbolismo de nuestros tiempos que entronca con el *dandysmo* de Oscar Wilde y de Whistler.

El arbitrarismo será una actitud general de los simbolistas, opuesta por reacción tanto a la trivialidad del Naturalismo —el temor a la vulgaridad y el miedo a lo fotográfico contribuyen a estas actitudes de aristocrática insinceridad— como a las revelaciones estéticas del Impresionismo.

Cuando Van Gogh se impone el deber de transformar artísticamente lo que ve, entre sus constantes veleidades de interpretar las cosas como son, hay algo poderoso de época que le obliga a esta transposición premeditada. Si la arbitrariedad de Whistler fue alcanzada a base de matizaciones en *pedal celeste*, y la de Van Gogh lo fue a costa de las acentuaciones más violentas, ello no obsta para poder establecer una relación teórica entre artistas tan distintos. Ambos parten de una misma premisa ornamental, y, aunque el primero se atiene a la verosimilitud, y el segundo haga, hasta cierto punto, caso omiso de la misma en su transposición, los dos emplean la metáfora, aun advirtiendo que los resultados sean completamente distintos. Van Gogh, como los mosaicistas bizantinos, es un «realista» de una violencia inefable, a pesar de su falta

de extrema verosimilitud; mientras que Whistler, por su idealismo congénito, sólo es realista cuando es menos elaborado en sus fórmulas «inefables» —valga la paradoja— de arbitrariedad naturalista.

Sin embargo, cuando Van Gogh habla de arbitrariedad, no hace un acto de fe en algo superior que está fuera de su conciencia y presente en ella; un acto metafísico de fe en la realidad de la noción de Belleza, sino que siente únicamente el frenesí de dejar la huella subjetiva en su obra. No olvidemos que Van Gogh no fue más *elevado* que Whistler, porque también a él le faltó esa noción platónica de lo Bello, de la que tanta nostalgia sentimos ante la mayoría de cultivadores del arte actual, pero fue muy superior al pintor norteamericano por su innata pujanza realista... No obstante, en el arbitrarismo de Van Gogh resuenan, tal vez, aquellas frases de Whistler, pronunciadas en la Universidad de Cambridge: «Hay que afirmar que la Naturaleza pocas veces tiene razón... Para componer un cuadro, la Naturaleza y la vida solas, casi nunca son suficientes... Decirle al pintor que es necesario tomar la Naturaleza tal como es, equivale a invitar al pianista a sentarse sobre el teclado.»

Cuando Van Gogh se ve obligado por una fuerza oscura y lúcida a transponer sus modelos, parece como si resonaran en sus oídos algunas palabras «de época», pronunciadas con alguna anterioridad por Whistler y Wilde. Así, cuando le confiesa sus pensamientos a un amigo a quien hace el retrato, siente uno que el arbitrarismo de Gauguin está ya en marcha: «Ahora —dice el gran pintor holandés— empiezo a colorear arbitrariamente. Exagero el rubio del cabello. Tomo anaranjado, cromo, limón. Detrás de la cabeza, en lugar de la vulgar pared, pinto lo indefinido. Con el más rico azul, todo lo fuerte que me da la paleta, hago un fondo sencillo. La rubia y luminosa cabeza se presenta sobre el rico fondo azul llena de misterio, como una estrella en la noche. ¡Ah, querido amigo! —continúa Van Gogh—, el público no verá en esta exageración sino la caricatura; ¿qué nos importa?»

Hasta desconociendo las relaciones que existieran entre los dos grandes artistas Van Gogh y Gauguin, puede descubrirse el parentesco existente entre el arbitrarismo del primero y el del segundo, tan dado a lo teorético. Maurice Denis, en sus «Théories», al relatar una escena de enormes consecuencias que tuvo lugar el año 1888, nos ilustra de cómo el arbitrarismo gauguiano pudo

llenar casi en la misma hora el espíritu del atormentado pintor neerlandés. Esta escena tuvo lugar ante un grupo de amigos a quienes Sérusier acababa de revelar el nombre y el genio de Gauguin —otro terrible egocéntrico, pero con más pujanza realmente estética que Whistler— al mostrarles una tablilla, vieja tapadera de una caja de puros, *sobre la cual se distinguía un paisaje realizado de un modo que quería ser tan sintético, que resultaba informe: en violeta, bermellón, verde Veronés, y otros colores, tal como salen del tubo, casi sin mezcla de blanco. De este modo —cuenta Denis— nos fue presentado por vez primera, bajo una forma paradójica e inolvidable, el fértil concepto de la superficie plana cubierta de colores dispuestos en un cierto orden. De este modo me fue revelado que toda obra de arte es una transposición, una caricatura, el equivalente apasionado de una sensación recibida.*

Hay que tener en cuenta que esta revelación no era, en el fondo, sino lo que vulgarmente llamamos descubrir el Mediterráneo. El Naturalismo, con su idea de libertad, había terminado por imponer otras reglas, otras convenciones distintas de las que había destronado. Del mismo modo que los románticos —como ya dijo Hello— «negando las reglas se hicieron esclavos de la regla de negarlas», los naturalistas se hicieron esclavos de la nueva convención de no tenerla. Sólo por este fenómeno de época es posible explicarse que la teoría de los equivalentes de Gauguin pudiera ser tenida en aquel momento como algo nuevo, puesto que la misma Historia del Arte de Occidente, con todo y sus períodos de percepción sensible, nunca desmintió esa libertad de recurrir al convencionalismo cuando con él se alcanzaba una mayor pujanza. No hay que decir que, en cuanto al color, la misma pintura al óleo no dejó de recurrir, ni en los períodos de mayor inclinación, a lo total, a la policromía o a los acentos, «arbitrarios». Los mismos impresionistas, cuando les fue revelada por sensibilidad el iris en el espacio y la accidentación y transformación del color local, a menudo sienten la necesidad de acentuar lo que habían descubierto como realidad óptica. Esto nos lo cuenta Renoir, y precisamente la acentuación colorística de su paleta se basa en las sugerencias románticas recibidas en plena juventud, en el bosque de Fontainebleau, directamente del gran paisajista Díaz de la Peña.

Pero lo terrible es convertir en receta lo que Gauguin y Van Gogh llevaron a término de un modo inspirado e inexplicable. Transponer es tan difícil y más

5

peligroso que percibir. Es contraproducente convertir en reglas los modos inimitables de los genios. Es terrible pensar que el mediocre Juan Gris pudiera decir que cuando hacía Cubismo «*pintaba lo que veía*», pero es mucho peor jactarse de pintar el cielo rojo en vez de azul por el prurito de *épater le bourgeois*.

Lo que más interesa en este momento es recordar que el fértil concepto de la *superficie plana cubierta de colores*, aludido por Denis al referirse a Gauguin, es un concepto vertido ya por Oscar Wilde en su conferencia *The English Renaissance* —pronunciada en el *Chickering Hall* de Nueva York el 9 de enero de 1882— y refrendado de modo más evidente en su *Lecture to Art Students* —ante los estudiantes de la *Royal Academy*, en su club de Golden Square, Westminster, el 30 de junio del año siguiente—. Preguntóse Wilde en la primera conferencia: «¿Qué es un cuadro?» Y él mismo contestó en esta forma: «Ante todo, y simplemente, una superficie bellamente coloreada, sin más significación ni mensaje espiritual que el que pueda tener un exquisito fragmento de cristal veneciano o un azulejo de muro de Damasco.» En la segunda versión afirma el refinado escritor: «Un cuadro, por ejemplo, no contiene para nosotros más enseñanza ni otro mensaje espiritual que un ladrillo azul del muro de Damasco o un vaso de Hotzen. Un cuadro no es más que una superficie cubierta de colores bellos y no obra sobre nosotros por sugerencias tomadas a la filosofía, sino por su esencia artística incommunicable, por aquella relación de valores que es la ciencia del dibujo en pintura, por todas las calidades de su técnica y por el arabesco del dibujo y el esplendor del colorido; pues estas cosas son suficientes para hacer vibrar la más divina y remota de las cuerdas que producen la música en nuestra alma; el color es por sí solo una mística presencia sobre las cosas, y la tonalidad una especie de sentimiento.»

No se olvide, pues, que Maurice Denis parafrasea, con algunos años de retraso, lo que había dicho el decadentista de las orquídeas en el ojal: «Recordemos —afirma Denis— que un cuadro, antes de ser un caballo, una mujer desnuda u otra anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores dispuestos en un cierto orden.» (En *Art et Critique*, 1890.)

Conviene subrayar estas analogías de los teorizantes del Simbolismo. Y ahincar en el hecho de que la primacía de tales pensamientos, que vienen a fomentar,

aunque sólo sea teóricamente, la idea del *arte por el arte*, corresponde absolutamente a Wilde, puesto que Gauguin, «sugridor» de esas teorías, no hizo su primera estancia en Bretaña hasta el 1886, y Denis no tuvo sus primeros contactos con Sérusier hasta 1888, en la Academia Jullian. Por lo tanto, a pesar de la *exquisitez* de Whistler, que raramente dejó margen al azar en su pintura, y que no fue negligente en el acabado —odió la *nonchalance*—, y de la *exquisitez* de Wilde como escritor y como teórico, que es lo que separa en su mismo aspecto exterior a los *dandys* anglosajones de los exotistas de la Escuela de París, existe algún nexo subterráneo entre el simbolismo francés y el anglosajón... Podrá afirmar Wilde que «todo arte grande es delicado; que la brutalidad tiene muy poco que ver con la fuerza, y la fuerza con el poder», mientras que Van Gogh, origen de los *fauves* y los expresionistas, podrá recargar hasta lo explosivo los acentos, tanto en lo gráfico como en lo cromático, pero, no obstante, entre el idealismo simbolista de Whistler y el simbolismo realista de Van Gogh hay algún secreto entronque.

Existe además, y en consecuencia, un secreto enlace entre las sugerencias más espontáneas y alegres de *nabis* y *fauves*, y este refinamiento dandy. Sólo los «bárbaros» expresionistas germanoescandinavos romperán, evidentemente, con la *exquisitez* de raíz anglosajona y de injerto latino; pero todavía conservarán en su plástica desencadenada algo de aquel pensamiento «ornamental» de Wilde, que casi podría considerarse denominador común del simbolismo actual. Y no le hace que en Whistler sean naturalistas las apariencias de sus imágenes, ya que su naturalismo es fundamentalmente estilizado.

Ha dicho alguien que el arte del siglo xx representa la catástrofe del Naturalismo y el triunfo del Estilo. Podría añadirse: triunfo del estilo con todos los peligros que acechan al artista de caer en lo formulado de la estilización. Pocos simbolistas contemporáneos han rehuído el arcaísmo fácil; el primitivismo o salvajismo de buen tono. Tan sólo ante el futurismo italiano cualquier pre-rafaelismo nostálgico se esfuma... Cualquier extrorientalismo, etnografismo o arqueologismo dejará de tener razón de causa formal.

Ni Gauguin ni tampoco Picasso están, en este sentido, libres de pecado. Existe un secreto entronque entre el arte de ambos y las exquisiteces del pre-rafaelismo inglés. Con Gauguin y vía Puvis de Chavannes, estos nexos son



evidentes. Picasso, tan fundamentalmente «realista», se dejará seducir en su juventud por la podredumbre literaria del fin de siglo barcelonés: combinado insoluble de Zola y Maeterlinck, con representantes literarios como Raimundo Casellas y poetas «tenebrosos» como Rafael Nogueras Oller. «Teatre Intim» y wagnerismo. Fiestas «simbolistas» en Sitges con exaltaciones melancólicas y falsos —parcialmente al menos— descubrimientos del Greco. Montmartrismo de «Els Quatre Gats». Clima de tuberculosis y reino del estupefaciente. La *Epoca Azul* de Picasso está enraizada en el *modern style* barcelonés; en el simbolismo del Dolor. Nacen en 1896 los primeros monstruos de Nonell, en Caldes de Bohí (Alto Pirineo), frente a los cretinos del «tenebroso» lugar. Pero Picasso deja sugestionarse por otros modernismos de calidad literaria o puramente ornamental. Ni Sebastián Junyet, este complejo artista con veleidades «idealistas» y profundas y precisas revelaciones realistas, ni tampoco Ramón Pichot, el arbitrario «modernista», amigo y pariente del poeta Eduardo Marquina, son extraños a la primera formación del malagueño. No sólo existe el injerto en los dibujos rápidos del «parisién» de Barcelona, Ramón Casas en el arte del primer Picasso, sino ciertas analogías de época con el arte ilustrativo de Cardona. En las picassianas *armonía en azul y rosa* existe cierto nexo con el whistlerismo, muy de moda en el fin de siglo barcelonés. Arbitrarismo, el del gran artista español, ya entonces entre bárbaro y refinado. Asimismo, en el primer período del artista —cerebro-buril, según frase lúcida de Alejandro Cirici Pellicer—, tanto las nostalgias de los prerrafaelistas británicos como el ingrediente no menos insalubre del sinfonismo melancólico a lo Carrière, se imbrican en su grafismo ya inimitable. Por allá los años 1901-1904, una base de inflexión neogótica poderosamente *modern style* «Ensanche barcelonés», acentúa el estilo rayano en la estilización del maestro.

Pero si en el caso del gran malagueño —por su dirección personalísima único, pero también único por sus constantes inconstancias— resulta difícil establecer el número de signos transmitidos o no originales que como fantasmas acarreó el artista en su conciencia, en otros casos menos complejos, como en el de Rouault, con sus signos jansenistas, es mucho más fácil establecer el substrato casi único en que se basa su obra. Así podemos afirmar que entre Rouault y el que fue su maestro, el putrefacto y exquisito Gustave Moreau, los nexos son evidentes... Como tampoco es necesario ser un lince para establecer las no demasiado secretas analogías existentes entre Moreau y el mágico Odilon Redon.

Existe además un substrato japonizante resbaladizo en el que se fundamenta gran parte del arte subjetivista europeo actual. Pero el injerto del arte japonés en el «sintetismo» occidental había de resultar signo de mal agüero, puesto que lo misterioso, lo esotérico del *Kokoro* fue veneno genesíacoanimista de difícil asimilación para tantos artistas europeos convertidos, después de su aventura extremoriental, en seudomísticos —como con tanto acierto los calificó el gran tomista doctor Torres y Bages—. Se trata de símbolos fantasmales «ocultistas» de los *archimagos de lo irreal*, como hubiera podido llamarlos Oscar Wilde.

No obstante, al lado de las numerosas excentricidades turbadoras por su neurótico patetismo, existen sugerencias optimistas: *sugerir en lugar de decir* fue la consigna dada por el gran poeta simbolista Mallarmé. Querencia aristocrática a que aspira casi todo el arte moderno y que no hay que confundir con el bocetismo ni con el obsesivo deseo de sintetizar (*). Existen sugerencias de elegante —área— realidad, como ciertas caligrafías de Henri Matisse o Albert Marquet. Sugerencias desprovistas del venenoso injerto del *Kokoro*: caligrafías, ¡loado sea Dios!, exotéricas.

Existen sugerencias sin patetismo, sin profetismo: las de Bonnard, las de Vuillard: Intimistas maravillosos éstos en su pujante modestia, en su valiosa limitación formal. Modestia, la suya, que no humilla, sino que analtece. Enaltece su memoria y la época en que vivieron, a la que supieron contradecir. Por estos grandes intuitivos de la Elegancia Superior, muchas desmesuras actuales nos serán perdonadas en el Postrer Juicio. Angeles de la metáfora y del símbolo que con sus alas amparadoras cobijan nuestras partículas de bienaventuranza en este mundo. Algo sobrenatural integran sus formas, llenas, aparentemente, de *nonchalance*.

(*) La significación actual del vocablo sintético es, a nuestro entender, demasiado «técnica» para expresar de modo idóneo el milagro de las imágenes o de los arabescos sugerentes.

(1) Con esta nota vamos a justificar nuestra amplia definición del Simbolismo, que no se circunscribe a lo establecido por los movimientos franceses de 1870 en Odilon Redon, en el de Gauguin desde 1886-1888 en Bretaña y que alcanza su máxima expansión de 1890-1900 en distintas fórmulas, una en Maurice Denis y sus amigos (dar no la imagen natural sino su equivalente), otra en la *Rose + Croix* con el *Sâr Péladan*, el pintoresco y finalmente positivo

como primer traductor en Francia de los tratados de Leonardo de Vinci. Formulación la de Péladan tan distinta de la de Denis.

El gran poeta Mallarmé —de quien Manet hizo un retrato tan poco simbolista— fue el alma del sugerir en lugar de decir, que tanto influjo había de tener en la pintura.

Fue Émile Waldemar el que primeramente ensanchó el concepto simbolista cuando afirmó que «el arte que se aleja de la naturaleza actúa simbólicamente sin confesárselo».

La entraña del Simbolismo está en la gravitación subjetiva que puede producirse por trastorno sentimental, por introducción metapsíquica, por la misma afectación naturalista en línea expresionista o por la no menos paradójica vivencia en lo absurdo.

Si el símbolo radica de por sí en el Ritmo, como afirma G. A. Borgese, es innegable que, sobre todo en las primeras apariciones cubistas de Picasso (que todavía coexisten en un substrato naturalista), como en las primeras evasiones de Kandinsky (en las que coexiste un recuerdo trastornado del mundo visible), el Ritmo se hace claramente visible.

Claro que de ningún modo nuestra amplia vivencia del Simbolismo excluye los movimientos de final de siglo, que para algunos son fórmulas preestablecidas e irreversibles del Simbolismo.

RAFAEL BENET

(Del libro «SIMBOLISMO». Ediciones Omega.
Barcelona, 1953. En colaboración con Jorge
Benet Aurell.)

LOS SIMBOLISTAS FRANCESES

El último tercio del siglo XIX presenció la expansión en Europa, invadida por las máquinas, de un movimiento poético semejante a una selva profunda, cuyos árboles se esforzaban por ocultar fábricas y ferrocarriles, cuyos frutos, de sabores extraños, transportaban «anywhere out of this world» y cuyas flores caprichosas inspiraron el *Art Nouveau*. Las raíces de los árboles penetraban en el antiguo humus de las leyendas célticas y germanas, pero arbustos de especies exóticas —florentinas, bizantinas y aun de la India— producían flores mórbidas o escandalosas junto a las candidas florestas procedentes de Inglaterra. La mayoría de los árboles, en efecto, habían sido plantados simultáneamente en Inglaterra por los prerrafaelitas, y en Alemania por Wagner.

Las principales corrientes que nutrieron estos árboles fueron Edgar Poe, Hoffmann, Coleridge y Swedenborg. Pasada la moda del *Art Nouveau*, se comenzaron a limpiar los caminos de la selva, se encontraron de nuevo las especies raras, y a menudo inquietantes, y se restauraron las estatuas que, cubiertas de musgo, tenían aspecto de monstruos. Este bosque había sido creado con árboles traídos de la selva de Broceliandia y flores del jardín de Klingsor. En él se encuentran el pozo de Pelléas, los cisnes de Lohengrin, los faunos de Verlaine y las rosas marchitas de Edgar Poe, y en él reina la luz malva de los cuadros de Maurice Denis. Lianas y flores de esta selva han cubierto simultáneamente los palacios que construyeran Gaudí en Barcelona, Horta en Bruselas y Guimard en París.

A pesar de la influencia de Baudelaire, de Villiers de l'Isle, Adam y de Verlaine, esta vegetación necesitó un cierto tiempo para adaptarse al clima francés; la alegría del Segundo Imperio le era tan adversa como el orden moral que sucedió a la derrota de 1870 en Francia. La pintura académica seguía siendo importante, y los realistas, y hacia 1885 los impresionistas, participaban del triunfo de los naturalistas. Por entonces, a partir de 1880, la sombra azul de la selva cobijó otras dos especies nuevas y muy diferentes: los decadentes y los estetas, a los cuales se unieron todos los espíritus apasionados por el misterio, el ocultismo, el erotismo extravagante y la arqueología exótica. Los decadentes aportaban su extremosidad, su desesperación ante una Europa

cada vez más materialista; los estetas arrancaban de los árboles los brotes de gusto dudoso, trazaban senderos que iban de Bayreuth a Chelsea, de Florencia a Brujas. Cuando apareció en 1883 la novela de Huysmans *A Rebours*, que exalta todas las tendencias ultramodernas, se advirtió que dos grandes artistas franceses dominaban el bosque: Gustave Moreau y Puvis de Chavannes, muy diferentes uno de otro, salvo en una cosa: su arte volvía la espalda a la realidad. Es lástima que estén mal representados en esta Exposición, pero sus obras soportan mal los viajes. Los cuadros de Gustave Moreau, muy frágiles, se conservan en París, en su taller convertido en museo, y los murales de Puvis de Chavannes, aunque no están pintados sobre los muros, son demasiado grandes para ser transportados. Pero su pensamiento domina esta Exposición y su influencia permite dividir en dos grupos a los pintores que se han incluido en ella.

Moreau era un mago; su obra está bajo el signo del fuego; ejerció aún más influencia sobre la literatura que sobre la pintura. Su universo es un mundo arcaico oriental, cruel y suntuoso —última eclosión del Romanticismo—. Moreau era ante todo pagano y sensual.

Puvis de Chavannes era laico. En él no hay diosas cubiertas de joyas, sino alegorías vestidas con blancos lienzos. Era un profesor admirado por Seurat y Gauguin. Puvis de Chavannes no ha sido nunca olvidado, como lo fuera Moreau, pero es más lento su retorno a la historia del arte; esa historia que, cautivada por los impresionistas y deslumbrada por los Fauves, despreció completamente esta pintura simbolista, que es un vínculo entre el Romanticismo y el Surrealismo.

La influencia de Moreau ha sido tan grande, que el poeta cubano Julián del Casal le ha consagrado su colección de versos *Mi museo idea*, donde cada soneto describe un cuadro. Los versos consagrados a *Salomé* están entre los mejores que haya inspirado Moreau:

*El suave
humo fragante por el sol deshecho,
sube a perderse en el calado techo
o se dilata en la anchurosa nave.*

Salomé era la diosa de esta pintura. Inspiró también a Oscar Wilde y Ricardo Strauss. Hace dos años presentó la televisión francesa una producción de la *Salomé* de Strauss filmada en el parque Güell de Gaudí.

Esta Exposición nos permitirá, partiendo de Moreau, Puvis de Chavannes y Odilon Redon, reconsiderar la pintura poética, apreciarla en sí misma, por sus cualidades propias, que sesenta años de pintura «moderna», a veces genial, pero sobreabundante, nos han hecho olvidar. Hay que hacer un gran esfuerzo, después de haber contemplado tanto Matisse y tantos abstractos, para admitir que el tema de un cuadro sea importante. Paul Valery había decretado hace medio siglo: el tema está maldito. Después, muchos pintores le han dado la razón, y el frutero de Cézanne ha alcanzado la altura del Partenón. Prohibido el tema, las formas han explotado en pedazos, se han hecho irrisorias; después, pintores como Pollock y Dubuffet han barrido estos escombros y los han acumulado sobre telas que son, sin duda, admirables, pero acaban por aburrir. Y ahora se comienza a preguntar si Heliogábalo o Salomé no son temas más interesantes que un frutero, o los trozos de un frutero roto, proyectados sobre una tela. Breton, en 1958, respondía a Valery: «Si existe en nuestros días un tópico capaz por sí solo de dar la medida de quienes no le desdeñan, es el de ridiculizar con el epíteto 'literario' toda pintura cuya ambición no se conforma con ofrecer la imagen del mundo exterior o, en su defecto, defender en último término el placer de la vista... A esta pintura (realista) de disertación ociosa sobre un mundo de puntillismo se opone absolutamente una pintura que quiere ser una reacción del mundo, en función de la necesidad interior sentida por el artista. No se concede ya la primacía a la sensación, sino a los más profundos deseos del espíritu y el corazón.»

Diversas exposiciones han rehabilitado durante los últimos años la pintura simbolista. El comienzo fue la exposición Moreau, Redon y Bresdin en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, seguida por la gran exposición Moreau en el Louvre en 1960; vino después la exposición de Ostende, más orientada hacia lo decorativo; la gran exposición de los simbolistas europeos en Turín, en la primavera de 1969, que pasó luego a Toronto; la exposición estetas y mágicos, en el Museo Galliera de París en 1970, donde se pudieron ver de nuevo muchas telas que habían expuesto los Rosacruces, y últimamente la exposición simbolista y surrealistas belgas, en el Grand Palais, y los simbo-

listas franceses en la Hayward Gallery de Londres. Belgas, holandeses y austríacos han recibido hasta ahora un lugar quizá más importante que los franceses en este movimiento, pero se puede decir, con más exactitud, que los pintores simbolistas de esos países eran sus pintores más importantes. Sin embargo, Francia ha producido artistas quizá un poco más razonables que los de Bruselas o Viena, pero su fama fue ahogada por el triunfo del Impresionismo, el Fauvismo y los comienzos del Cubismo.

La vegetación del bosque es frágil, el sol de la razón no la da calor y el triunfo la marchita muy pronto. Varios de ellos, por lo menos, en sus obras de juventud, pueden ponerse al lado de Toorop, Delville, Klimt y Khnopff. Son Aman-Jean, Lévy-Dhurmer y De Feure. Crearon verdaderamente, en el último decenio del siglo, un tipo femenino —Gioconda de Montmartre u Ofelia del Sena— y una atmósfera; hicieron visible el mundo de los poetas: Maeterlinck o Verlaine. Fueron también muy sensibles a la estética de un extraordinario personaje: Péladan. Había éste resucitado la asociación mística de los Rosacruces y organizado los salones del arte idealista. Aman-Jean, amigo de Verlaine, es el pintor de las fiestas campestres y crepusculares; Maurice Denis, que sin duda es muy superior a él, le debía mucho; hay que relacionarle también con Le Sidaner, pintor de las casas de campo tales como se adivinan en la *Recherche du temps perdu*. Lévy-Dhurmer, apasionado por las rubias cabelleras de mujeres «esfíneas», ha sido el pintor por excelencia del *Art Nouveau*, el más próximo a Gallé y Majorelle. En cuanto a De Feure, fue quien dibujó las *Flores del Mal*, que son las orquídeas de la moda. De Feure es el único de los simbolistas influido por los grabados japoneses.

Baudelaire influyó mucho sobre Carlos Schwabe. Las ilustraciones de Schwabe están entre las obras maestras del *Art Nouveau*. Decoró los márgenes con una fabulosa vegetación cuyos arabescos son muy superiores a los de Mucha. Más reservadas fueron las composiciones de Eugène Grasset, que fue quien renovó la tipografía. Una de las figuras más interesantes de este grupo que exponía en la Rosa + Cruz fue un joven americano, Marcuis-Simmons, obsesionado con Wagner y los colores de Moreau. Muy desigual en sus composiciones ambiciosas, puede llegar a ser exquisito en telas más pequeñas —con una minuciosidad surrealista—. Una mujer misteriosa, apasionada por el más allá, Jeanne Jacquemin, que fue elevada a las nubes por Jean Lorrain, merece

también el reencuentro: sus ceras, que presentan una dulce perversidad, valen tanto como las figuras leonardescas de Aran Point. Este fue durante algún tiempo considerado como un genio universal. Fundó los talleres de arte de Hauteclair. Otro genio efímero, aclamado durante un instante por Léon Bloy y Rémy de Gourmont, es Henry de Groux, muy alejado de las delicadezas de *métier* caras a los simbolistas; wagneriano ferviente, con la vehemencia de un Rubens, sus cuadros presentan una extraña fealdad; sus escritos, por el contrario, son muy notables. Porque hay que reconocerlo: algunos de estos pintores valen más por sus aspiraciones que por su estética.

A pesar de las proclamas de Péladan, de los artículos de Albert Aurier, de las declaraciones de los poetas Moréas y Verlaine en las revistas literarias, que pululaban por entonces, no ha existido jamás una escuela simbolista de pintura, sino más bien un gusto simbolista. Pintores, músicos y poetas (inseparables; jamás existió una comunión semejante entre los tres, tanto intercambio), estetas y decadentes amaban las rosas muertas, las siluetas fundiéndose en la neblina, los cabellos que dejan adivinar un rostro, los lirios, las miradas abatidas, los dedos en los labios, el piano entrevisto tras unas cortinas, el surtidor en el parque abandonado, el crepúsculo, los pies desnudos, los guantes olvidados por una mujer amada, los antifaces; en resumen, todo lo que sugiere, y no lo que demuestra. Su geografía mística va de Florencia —«the City of the Soul»— a Brujas la Muerta y acaba en «La Muerte en Venecia». Bizancio era su capital; Atenas no les interesaba. Soñaban con Benares y se sentían a gusto en aquellos países que los celtas envolvieron en leyendas. Preferían Irlanda o Noruega al país, España, que los románticos tanto habían amado.

Detestaban a Zola, se burlaban del progreso y la mayoría de ellos era indiferente a la política. Amaban a Luis II de Baviera y a Wilde, ejemplos de lo que el poeta irlandés Yeats llamaba «the tragic generation». Y como el poeta irlandés, soñaban con los «lords and ladies of Byzantium», que querían elevarse «out of nature», abandonar «lo natural». Casi todos ellos practicaban el espiritismo e incluso sucumbieron con frecuencia al siniestro atractivo de la magia negra. En este caso, reaparecen en sus obras todos los monstruos de las *Tentaciones de San Antonio* (Redon ha ilustrado Flaubert); abundan los vampiros, las esfinges. Su madre es la *Salomé* de Moreau. Por eso pueden clasificarse a su lado otros artistas menos delicados, como Félicien Rops, o incluso

Roche-grosse, gracias a los cuales podemos imaginarnos las obras teatrales sado-bizantinas de Sarah Bernhardt. La anti-Salomé es la modesta *Santa Genoveva* de Puvis de Chavannes. El barón de Charlus, a la vez Herodes y Herodías, es uno de los encantadores malditos amados por Moreau, mientras que la *Violaine* de Claudel es una Santa Genoveva más intensa.

Pensemos también, al visitar esta Exposición, en la obra maestra del Simbolismo, el *Pélleas et Melisande* de Debussy, y en las melodías de Fauré. Pensemos en todo lo que los surrealistas han tomado de estos pintores o, más exactamente, han vuelto a encontrar en ellos. Los simbolistas tuvieron por maestros a Baudelaire y Wagner; los surrealistas, a Rimbaud y Freud. El cine se ha alimentado con imágenes simbolistas desde las primeras películas de Buñuel hasta la *Barbarella* de Vadim.

Vemos ahora que, en Estados Unidos, la cultura «hyppy» encuentra los mismos sueños de nuestros pintores y redescubre el erotismo místico que nos encanta en los discípulos de Moreau.

Poco importa que estas repeticiones de temas poéticos sean o no conscientes, que se proyecten sobre una pantalla y no sobre una tela; estos sueños siguen siendo una repulsa viva de lo cotidiano. Y en este mundo contemporáneo volvemos a decir lo que Wilde deseaba en el mundo de Zola: «Seremos dichosos cuando por fin no se crea en lo evidente y la verdad gima encadenada y la leyenda retorne a la tierra; todo el aspecto del mundo cambiará entonces ante nuestros ojos asombrados. El fénix volará desde su nido de llamas a los aires, acariciaremos a los basiliscos, y en nuestras cuadras el hipogrifo golpeará el suelo con sus cascos de oro; y por encima de nuestras cabezas girará el Pájaro Azul, cantando cosas maravillosas e imposibles, cosas que son deliciosas y no suceden nunca, cosas que no existen pero que debieran existir.»

Philippe JULLIAN

EL SIMBOLISMO, CASI UN SIGLO DESPUES

En la historia de las artes plásticas hay movimientos cuyas obras requieren una interpretación previa, si han de rendir a la contemplación su tesoro escondido o, en el peor de los casos, para que la obra menor se justifique en su razón de ser; otras obras de arte hay, sin embargo, que no requieren para su pleno disfrute erudición, si son clásicas, ni otra cosa, si son de nuestro tiempo, que ausencia de prejuicios y, por supuesto, sensibilidad de visión.

El movimiento simbolista requiere hoy interpretación literaria, a pesar de su relativa modernidad. Sin orientación sobre las corrientes intelectuales que dominaron en Francia durante los cuarenta últimos años del XIX, sobre sus acontecimientos políticos y su evolución económica y social, no se pueden entender plenamente el Orfeo de Gustave Moreau, La Esperanza de Puvis de Chavannes o el Retrato de Gauguin por Redon, pero se pueden disfrutar por entero, pues se trata de obras cuyos grandes valores pictóricos se ofrecen sinceramente en el lienzo. No ocurre, sin embargo, lo mismo con otros cuadros de esta Exposición, salidos de las mismas manos, y la razón es que éstos —como Edipo y la Esfinge, o El joven y la Muerte de Moreau, La decapitación de San Juan Bautista de Puvis y la Pandora de Redon—, son más «simbólicos» o, si se prefiere, son cuadros malogrados como puras obras de arte, y por eso queremos y necesitamos saber lo que el artista tenía no en sus manos, sino en su mente. Posible es que en la emoción al contemplar hoy la Tempestad de Giorgione tenga su buena parte el misterio de su composición, que nadie ha desvelado aún; y esto era justamente lo que unos pintores, después llamados simbolistas, buscaban en Francia, desde los años 60 del siglo pasado (1).

La más alta figura del movimiento simbolista en las letras francesas, Estéfano Mallarmé, ha expresado esta aspiración al misterio, a la ambigüedad, con palabras muchas veces citadas: «Creo necesario que no haya más que alusión... Nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del goce del poema, que proviene de la felicidad de adivinar poco a poco; sugerir, es lo que se anhela.»

Esta Exposición, El Simbolismo en la pintura francesa, trae por vez primera a España una parte importante, aunque no completamente representativa, de la

obra de tres grandes pintores de Francia: Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898) y Odilon Redon (1840-1916). A sus obras acompaña una muestra, pequeña en número, de cuadros de Paul Gauguin —que fue mucho más que un simbolista— y otra de una cincuentena de «seguidores» del Simbolismo, circunstanciales varios de ellos y simples epígonos otros, algunos tan valiosos o importantes en la historia del arte moderno como Carrière, Fantin-Latour, Denis, Bernard, Sérusier, Maillol, Cazin, de Feure, Séon y Schwabe. El conjunto abarca obras realizadas desde 1860 hasta 1910.

Podría preguntarse, parafraseando el título de la extraordinaria obra de Gauguin: ¿De dónde vienen? ¿Qué son? ¿Adónde van?

Porque durante aquellas cuatro décadas, la pintura francesa ha dado, por otra vía, el Impresionismo, Cézanne, Seurat y Toulouse-Lautrec, es decir, con Van Gogh, Gauguin y poquíssimos más, las fuentes del arte moderno.

Por lo pronto, hay que decir que el Simbolismo, en el arte, nos interesa por dos importantes motivos: porque hoy deseamos conocerlo todo, tanto lo que está en la tradición directa de nuestro arte como lo que, con menor capacidad de influjo, no se perdió del todo en el camino; y porque quizá se puede ver en el Simbolismo la «tradición alternativa», la seguida por el Surrealismo, que de aquél procede explícitamente, y lo que del Surrealismo perdure o proceda. El Simbolismo proviene, por motivaciones puramente plásticas, como todo movimiento nuevo, del agotamiento de otras fuentes de creación anteriores y del afán humano de abrir nuevos manantiales: así, se manifiesta con violencia extrema contra el realismo y el naturalismo —sin excluir de sus ataques a los impresionistas— y acaba por encontrar una justificación intelectual en la filosofía y la literatura, pero sobre todo en la poesía y la música: Verlaine, Mallarmé, Poe y Wagner. Emplea sus energías, que parecían inagotables, en manifestar su repulsa de una sociedad que había traído Sedán y la Commune, el «affaire» Dreyfus y el escándalo de Panamá, y que, sobre todo, mostraba los efectos de un rápido e intenso desarrollo económico nacional y, en consecuencia, una gran expansión, en número, riqueza y poder, de la burguesía industrial. Contra todo esto se manifiesta el Simbolismo en la literatura y en el arte; pasivamente, en la defensa del «arte por el arte», o activamente, alzándose al combate en pro de la Idea. «Pinto ideas, no cosas», decía en Inglaterra un artista fraterno, Jorge Federico Watts.

Como «movimiento», el Simbolismo tiene su origen en la literatura, y son los escritores quienes buscan testimonios en los artistas; éstos, de muy buen grado unos, pasivamente otros, aceptaron la doctrina, lo cual dio a la pintura simbolista una grave dimensión literaria. El Simbolismo, lo mismo que el Surrealismo más tarde, son modelados desde fuera. «Uno de los rasgos característicos de estos movimientos [Futurismo, Dada y Surrealismo] —dice Herbert Read— ha sido el importante papel jugado en su elaboración por polemistas procedentes de la poesía o la literatura» (2). Es cierto que «podemos llegar incluso a decir que mientras la vinculación entre artistas simbolistas y el movimiento literario simbolista es cuestión de ideas compartidas, o tomadas muy deliberadamente de la literatura por las artes plásticas, la simpatía entre los artistas simbolistas y los músicos contemporáneos es profunda e instintiva» (3). A su adoración por Wagner siguió la vinculación con Debussy, inspirado en Verlaine y Mallarmé.

Un hecho muy importante, que distingue de impresionistas y post-impresionistas a este movimiento, es que sus grandes figuras lograron relativamente pronto el reconocimiento oficial. Por su entrega a la expresión de la Idea, no se interesaron en radicales innovaciones plásticas, y aun siendo abiertos enemigos del academicismo, éste acabó por tolerarles y compartir el pan con ellos.

De los tres, Puvis de Chavannes fue el primero en obtener reconocimiento; en las exposiciones de 1861 a 1865, sus cuadros se comentan, al menos, con respeto y consigue una codiciada medalla en el Salón oficial. Moreau lo alcanzó entre 1864 y 1866, período que culmina con la exposición de su Orfeo. Redon, de espíritu delicado, por circunstancias familiares, avanza más lentamente: hasta 1890 no comenzó a utilizar el color, en obras al pastel sumamente importantes (que no figuran, por su frágil naturaleza, en esta Exposición), y pasó gradualmente al empleo del óleo; hasta aquella fecha, durante veinte años, su obra consiste en dibujos (fusains), y, a partir de 1879, en litografías, técnica que le permite creaciones de expresión difícilmente igualada.

Es usual centrar el comienzo de esta etapa del arte francés en la figura de Chas-sériau (muerto en 1856), maestro y amigo admirado de Moreau. Este dejó muestras de su dolor en su obra *Le jeune homme et la mort*, tan recordada por Marcel Proust. Admiran todos a Delacroix, y, entre los antiguos, a Boticelli y

Mantegna. Más tarde vendrá la afiliación del movimiento simbolista a los Primitivos y a Bizancio.

La posición de Gauguin es muy peculiar. Admirado por todos los que se agrupaban de cerca o de lejos en el Simbolismo, pudo quedarse en eso, en jefe de una «escuela», pero sabía que aspiraba a más, y ello y su expatriación le alejaron de un movimiento que, en realidad, no fue suyo. Françoise Cachin lo ha expresado bien: la paradoja «es que a partir de una estética más próxima a los prerrafaelitas que a Cézanne, todavía bajo el peso de un simbolismo romántico a menudo muy literal, Gauguin haya sabido, e incluso querido, preparar el advenimiento de la pintura pura» (4).

La participación de Rouault en esta Exposición es «simbólica». Rouault fue discípulo de Moreau, con Matisse y Marquet de condiscípulos, y durante toda su vida recordó con afecto y agradecimiento a su maestro. Alguno de los cuadros presentes en esta Exposición figuraron en uno de los Salones simbolistas porque Moreau quería dar a conocer a su discípulo, que en estas obras no parece influido por el Simbolismo. Rouault obtuvo después el cargo de director del Museo Moreau, con el fin de lograr un modesto ingreso, antes de que su pintura se acreditase en el mercado y le permitiese vivir de ella.

El Simbolismo, como movimiento influyente, abarca veinte años: diez de ascenso —la década de 1880— durante los cuales se producen definiciones, declaraciones y manifiestos, y otros diez de declive, los años 1890, al final de los cuales da paso, definitivamente, al Art Nouveau. En 1884 se ha publicado la novela A Rebours de Huysmans, que es la pieza fundamental de literatización de los pintores simbolistas; siguen el Manifiesto simbolista del poeta Moréas en 1886 y los artículos de crítica de Aurier. Uno de los mejores textos sobre lo que la novela de Huysmans es y significa en cuanto al arte está en una carta de Huysmans a Mallarmé (27 de octubre de 1882): «Mi querido colega: Estoy trabajando ahora en una novela extraña, cuyo tema, en resumen, es el siguiente: el último representante de una estirpe ilustre, espantado por la invasión de los modales de los norteamericanos y el crecimiento de una aristocracia del dinero, se refugia en una soledad absoluta. Es un gran lector, culto y refinado. En su confortable retiro, cambia los placeres artificiales por las trivialidades de la Naturaleza; le encanta la lectura de los autores de la Decadencia latina... Como mi héroe es dueño de

la admirable acuarela de Gustave Moreau..., desearía citar la Hérodiade [y Huysmans pide a Mallarmé los textos de este poema y de L'après-midi d'un faune] al intentar describir los mágicos cuadros de Moreau» (5).

Contiene el presente Catálogo una antología de textos simbolistas, reunida por Geneviève Lacambre, que el lector no debe pasar por alto; en su beneficio, sin embargo, se repite aquí la definición pictórica que el crítico Aurier escribió y no falta en ningún estudio general sobre el Simbolismo.

«La obra de arte ... será:

- 1.º Ideísta, porque su ideal único será la expresión de la Idea.*
- 2.º Simbolista, porque expresará esta Idea por medio de formas.*
- 3.º Sintética, porque escribirá estas formas, estos signos, de modo que logren la comprensión general.*
- 4.º Subjetiva, porque el objeto jamás será considerado como objeto, sino como signo de la Idea percibida por el sujeto.*
- 5.º (Que es una consecuencia) decorativa, porque la pintura decorativa propiamente dicha, tal como la concibieron los egipcios, y muy probablemente los griegos y los primitivos, no es otra cosa que una manifestación de arte a la vez subjetiva, sintética, simbolista e ideísta» (6).*

Todo esto, lo que en suma quiere decir es que color y composición se subordinan a la Idea, que es justamente lo contrario de la pintura moderna. Qué sea la Idea, eso es ya otra cuestión.

En realidad, Puvis no es simbolista. Decía él mismo que no era un hombre culto. Sí era «anti-academia». Lo cierto es que en 1895 aceptó un banquete de 500 participantes, con asistencia de todo el movimiento simbolista. Gombrich señala que lo que Puvis busca en sus cuadros es una composición rítmica equilibrada: la sensación poética del conjunto y la liberación de la tiranía del tema. «No hace ninguna falta saber qué representan sus figuras. Puvis no ha tratado de ilustrar un tema anecdótico ni aun alegórico» (7).

Huysmans colocaba a Redon en la cabecera del movimiento simbolista, aunque Redon consideró que la interpretación de su obra por Huysmans era en gran

parte equivocada. Verhaeren, el poeta simbolista que, acompañado por Darío de Regoyos, hizo el viaje de España y escribió *La España negra*, muestra su comunidad con Odilon Redon cuando se atreve a escribirle: «Lucho contra mí mismo porque me está cerrada cualquier otra forma de heroísmo. Amo todo lo que es absurdo, inútil, imposible, loco, excesivo, intenso, porque siento todas estas cosas como agujas dentro de mí...» (8). Redon fue reclamado por todos; a finales del siglo, los jóvenes le reivindicaron para ellos; en 1900, Maurice Denis le retrata en su significativo *Homenaje a Cézanne*.

Queda, en efecto, Moreau. Marcel Proust dice esto, en *Du côté de chez Swann*, para describir a un personaje colectivo de la sociedad parisense: «amalgama tornasolada de elementos desconocidos y diabólicos, engastada, como una aparición de Gustave Moreau, en flores venenosas, entrelazadas a alhajas magníficas...» (9).

En 1891, un curioso personaje, autor de una novela titulada *El vicio supremo*, que se hacía llamar el Sâr Mérodack J. Péladan (su verdadero nombre era Joséphin Péladan; puede verse en esta Exposición su retrato por Marcellin Desboutin), adquirió relieve con sus manifiestos y, sobre todo, con la organización de un Salón para artistas simbolistas. Una selección extraída de sus manifiestos figura también en la Antología al final de este Catálogo, y es lectura muy recomendable para entender la fase de decadencia del Simbolismo en el arte. A los seis Salones anuales consecutivos (1892-1897) que organizó Péladan acudieron bastantes pintores, pero no logró atraer a los dos que más le importaban, Puvis y Moreau. El primer Salón se organizó con la colaboración de un ocultista, Stanislas de Guaita, y la ayuda financiera del conde Antoine de La Rochefoucauld. Este se separó después y, a su vez, Péladan y Guaita rompieron.

También participó en el movimiento simbolista el conde Robert de Montesquiou-Fezensac (en esta Exposición pueden verse una obra suya y su retrato pintado por Antonio de la Gándara), figura familiar, a través del personaje barón de Charlus, para quienes hayan leído *A la recherche du temps perdu* de Proust.

Junto a los cuadros de las tres figuras mayores y, aparte de Gauguin, presenta esta Exposición obras de primera calidad, como las de Carrière y Fantin-Latour, cuadros de Émile Bernard de la época de Pont-Aven y su rivalidad con Gauguin,

un notable cuadro de Sérusier (aunque no su Talismán, sugerido por Gauguin y origen del Fauvismo), importantes obras de la buena época de Maurice Denis y de los otros pintores que por iniciativa de éste crearon el grupo Nabi (además de él y Sérusier, están Roussel, Maillol y Lacombe), grupo que acabó por integrarse a la línea principal del arte moderno. Otras obras valiosas se agrupan aquí, aunque el juicio individual tiene ya en la selección un gran peso. Pero posiblemente se esté de acuerdo en que, aparte los dichos, Aman-Jean, Lévy-Dhurmer y Carlos Schwabe son muy estimables.

Alrededor de 1885, los poetas siguen siendo atraídos por Moreau, pero no ya los pintores.

Al final del siglo, el Simbolismo, en Francia, había perdido todo su élan. Han muerto Moreau, Puvis de Chavannes y Mallarmé en 1898 (Verlaine había muerto el 96); Fantin-Latour estaba enfermo (muere en 1904); Redon se ha alejado del símbolo y ha entrado en una fase de gran belleza plástica, de pintura «pictórica», que subsiste hasta su muerte en 1916; Gauguin ha muerto, olvidado, en las Marquesas, en 1903; Bernard y Denis (que mueren en 1941 y 1943, respectivamente) no vuelven a pintar nada valioso. Al desarrollo económico violento del XIX había sucedido en Francia un periodo de estabilidad.

Los jóvenes que al final del siglo se sienten llamados por esta dirección del arte, los descendientes de los simbolistas, son los cultivadores del Art Nouveau, de brillante y breve vida.

El Simbolismo había nacido como una reacción contra el academicismo realista —también para aquél, como para un grupo de artistas ingleses, Rafael es el culpable de todos los males—, pero también contra el Impresionismo, y esto es lo que en realidad une a talentos tan distintos como Puvis, Moreau y Redon.

La Exposición Universal de 1889 había consagrado a una burguesía industrial y republicana, a una sociedad que había producido obras como la Opera de París (terminada en 1874): «Su lujosa vulgaridad es tan naïve, que desarma. Refleja el gusto de los beneficiarios de la revolución industrial, nuevos ricos poderosos, que se sintieron herederos de la vieja aristocracia y más atraídos hacia los estilos prerrevolucionarios que hacia el clásico o el gótico» (10).

Los simbolistas «despreciaron la razón, exaltaron lo irracional, no fijaron límite alguno a la libertad de la imaginación y dieron el nombre de «revolución artística» a esta libertad y a la ausencia de doctrina» (11).

«Decadente», «esteta», «dandy» y «snob» habían sido los «símbolos» de los simbolistas. Hubo pocos, entre ellos, que militasen en la izquierda política. Se hicieron un mundo propio frente a su sociedad, porque no creían en lo que prometían los nuevos movimientos sociales.

*Mucho se ha escrito acerca de la influencia de los prerrafaelitas ingleses sobre los simbolistas de Francia. Ciertamente que los prerrafaelitas florecen en la década de 1860 y se conocen en Francia por la Exposición Universal de 1867; es verdad que en 1878 Burne-Jones (1833-1898) lleva a la Exposición Universal de París sus obras *The Beguiling of Merlin* y *Love among the Ruins*, y que en la de 1889, también en París, expone su cuadro *King Cophetua*; se sabe (12) que Burne-Jones fue muy admirado por Puvis y Moreau, y que este último trató de conseguir para el pintor inglés la medalla de honor, sin lograrlo. Es también evidente la influencia de George F. Watts (1817-1904) en los simbolistas. Rossetti (1828-82), Watts y Burne-Jones, «anti-académicos», conocían la pintura de Francia mejor que los simbolistas franceses la de las islas británicas. Y no hay que olvidar el papel de transmisor de ideas entre los dos países, que le tocó jugar al americano Whistler, gran artista en un peculiar ámbito intermedio entre el Simbolismo y el Modernismo decorativo. A pesar de todo, parece indudable que ésta es una de tantas coincidencias, en ciencias y letras, que proceden de la existencia de un clima intelectual y social común.*

En el período final, es Aubrey Beardsley, discípulo de Burne-Jones, quien utiliza el Simbolismo, inglés y francés, para dar un paso esencial en la transformación de este movimiento en el Modernismo, o Art Nouveau, que poco después dominaba, sobre todo, la arquitectura y las artes decorativas.

*En casa de Burne-Jones, en 1891, conoció Beardsley a Oscar Wilde, y en 1894 se publicó la obra de éste, *Salomé*, con las famosas ilustraciones de Beardsley, cuyo «efecto fue inmenso» (13).*

El movimiento simbolista tuvo vida más larga en otros países europeos, adentrándose en el siglo XX, aunque en muchos casos, ya con trazos de modernismo. En

estos países, y en esta época, es la creación original de las grandes figuras lo que domina sobre las ideas simbolistas: es el caso, particularmente, de E. Munch (1863-1944) en Noruega, de Egon Schiele (1890-1918) y Gustave Klimt (1862-1918) en Austria y de James Ensor (1860-1949) en Bélgica. Entre las figuras menores, Jan Toorop (1858-1928) en Holanda, Felicien Rops (1833-98) en Bélgica, los suizos Böcklin (1827-1901) y Hodler (1853-1918) y el checo Kupka (1871-1957) se señalan más por sus rasgos nacionales, durante sus períodos simbolistas.

El último tercio del XIX no es, en España, época de evolución significativa en sus circunstancias económicas y sociales ni, claro está, en las intelectuales. Nada tiene, pues, de extraño que no dejase huellas el simbolismo francés. Pudo haber ejercido influencia sobre Darío de Regoyos, por su presencia en el grupo belga de Los XX, es decir, por su gran amistad con el poeta simbolista Verhaeren. Puede apreciarse alguna señal en ciertos cuadros tempranos y quizá en algunos nocturnos, pero su gran talento le sostuvo en la línea post-impresionista. Hay una evidente influencia directa de Puvis de Chavannes en la obra realizada por Torres García en Cataluña, pero la importante aportación del uruguayo al arte universal corresponde a un período e influencias posteriores. Cabría situar también bajo influencia simbolista a una parte de la obra de Solana, si se considera simbolista a Ensor, pero Solana utiliza más la alegoría que el símbolo, empleados estos dos términos en los sentidos diferenciados que reciben del Simbolismo. En la labor de juventud de Picasso hay cuadros decididamente simbolistas de intención; puede destacarse entre ellos la tan reproducida «Evocación» (1901). Ahora bien, la mayor influencia sobre Picasso es la del pintor menos simbolista, Puvis de Chavannes. El período «azul» y el «rosa» del español están tan impregnados, plásticamente, de la obra del lionés, que quizá pueda decirse que la pervivencia popular de Puvis se debe a su temporal seguidor. Moreau influyó en algunos pintores menores: obviamente en Anglada Camarasa. En Cossío hay evidencia del influjo de Odilon Redon, que se hace más patente en los temas florales. El heredero del Simbolismo, el Art Nouveau, deja en España no sólo influjo, sino el estímulo para una creación singular, en su propio campo de las artes decorativas y la arquitectura, pero ésta es otra historia.

El Simbolismo reaparece en Europa bajo el Surrealismo. Se dice que, durante bastantes años, el único visitante del Museo Moreau en París fue André Breton,

el creador del Surrealismo. Se dice también que Dalí lamentaba no saber pintar como Moreau. Sea o no esto cierto —una de las cosas importantes para entender el Surrealismo es apreciar en su justo punto lo que los surrealistas hacen decir que dijeron—, la relación consanguínea es indudable. (André Breton niega que Puvis sea simbolista.)

No hay que olvidar tampoco la influencia posterior de Odilon Redon sobre el arte abstracto. Corriendo el gran riesgo de toda predicción, podría decirse que de los pintores simbolistas franceses, aquel que puede influir más en la pintura que aún no se ha hecho será Odilon Redon.

Existe hoy un término en uso, «alienamiento», que puede servir para comprender en parte, pero sólo en parte, desde el punto de vista actual, lo que se propuso el movimiento simbolista, en literatura y en las artes, en la Europa influyente, hace casi un siglo.

Lo que parece quedar en pie es que, para hablar de Simbolismo, hay que pensar en primer lugar en Gustave Moreau.

Pero si algo no hay que olvidar es que durante estos mismos veinte años, desde 1880 a 1900, Cézanne, Van Gogh, Seurat, Gauguin y Toulouse-Lautrec crean en Francia sus obras más importantes, obras que dieron la respuesta de su tiempo a la interrogación fundamental del arte, pues «el arte es una interrogación constantemente renovada, planteada al mundo visible por el sentido visual» (14).

Lo importante para el pintor no es ejercer influencia sobre la literatura, sino sobre la pintura. Novelistas, historiadores y filósofos buscan en la pintura, con pocas excepciones, tema para su propio alimento; por eso se equivocan tanto en sus juicios sobre los artistas de su tiempo. La servidumbre de las artes plásticas está en que sus obras se pueden «interpretar» literariamente, a diferencia de la música, que posee verdadera autonomía. Porque, ¿importa que Debussy fuese o no simbolista? Pero a veces los pintores —y los escultores— caen en la trampa tendida por la literatura y siguen a los novelistas, a los filósofos, de la historia o de la sociedad, y hasta a los críticos. El genio de Cézanne está visible, naturalmente, en su obra, pero también se muestra en su energía para salvarse de la trampa de Zola. Tampoco Gauguin se dejó arrastrar a interpretar literatura.

Su intención, como dijo de sí mismo Klee, no era reflejar lo que es visible, sino hacer visible.

Se reúnen en esta Exposición más de 250 obras, entre pintura, dibujo y grabado, de medio centenar de artistas franceses. Si se atiende a su valor plástico, dejando a un lado su intención simbólica, se estará de acuerdo en que abundan en ella las obras bien hechas, como corresponde a la pintura francesa del XIX, que es siglo suyo propio, y de la que son hijos nada menos que Matisse, y Derain, y Bonnard, y Leger, y Braque, para no mencionar sino a los desaparecidos.

José VERGARA

REFERENCIAS

1. Edward LUCIE-SMITH: *Symbolist Art*. Londres, 1972, cap. I.
2. Herbert READ: *A concise history of modern painting*. Londres, 1968, p. 108.
3. E. LUCIE-SMITH: *Op. cit.*, p. 61.
4. Françoise CACHIN: *Gauguin*. París, 1968, p. 335.
5. Traducido del texto inglés en Alan BOWNES: *An Alternative Tradition? Introducción al Catálogo de la exposición French Symbolist Painters*. Londres y Liverpool. Arts Council of Great Britain, 1972, p. 19.
6. Albert AURIER: «Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin», 9 de febrero de 1891, en *Œuvres posthumes*. París, 1893, págs. 215-216.
7. E. H. GOMBRICH: *L'Art et son histoire des origines a nos jours*. París, 1967, tomo 2, págs. 230-231.
8. Philippe JULLIAN: Introducción al Catálogo de la exposición *French Symbolist Painters*. Londres y Liverpool. Arts Council of Great Britain, 1972, p. 8.
9. Marcel PROUST: *En busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*. Traducción de Pedro Salinas. Madrid, 1966, p. 319.
10. H. W. JANSON: *History of Art*. Nueva York, 1962, p. 463.
11. Lionello VENTURI: *Histoire de la critique d'art*. Trad. francesa. París, 1969, p. 258.
12. Alan BOWNES: *Op. cit.*, p. 20.
13. E. LUCIE-SMITH: *Op. cit.*, p. 133.
14. Conrad FIEDLER, según Herbert READ: *Op. cit.*, p. 12.

ALGUNAS DEFINICIONES DEL SIMBOLISMO

ESCOGIDAS POR GENEVIÈVE LACAMBRE

Las definiciones del simbolismo literario son numerosas y esenciales. No cabe duda de que los artistas la conocían, bien a través de sus lecturas o bien gracias a sus amistades con los escritores contemporáneos. Ellas han sido objeto de numerosos estudios. Se podrá consultar con provecho la selección de textos hecha por Guy Michaud bajo el título *La Doctrine symboliste/Documents/*, como anexo a su tesis *Message poétique du Symbolisme*, París, Librería Nizet, 1947.

En lo que se refiere a las artes plásticas, si la palabra «simbolista» aparece a menudo bajo la pluma de los críticos aplicándose a cierta categoría de obras de arte, las definiciones son menos numerosas. Nosotros hemos anotado algunas, tal como se presentan cronológicamente a partir de 1886, el mismo año del manifiesto simbolista de Moréas.

* * *

Baudelaire, en sus críticas sobre el *Arte romántico*, llamaba «sentimiento de la correspondencia» al sentimiento que en las creaciones poéticas nos hace descubrir un paralelismo secreto entre cada estado del alma y el estado correspondiente de la naturaleza inanimada. Es este sentimiento —decía— el que nos permite practicar, mediante las artes plásticas, una especie de hechicería evocadora y definir la misteriosa actitud que los objetos de la creación tienen ante la mirada del hombre. «Lo mismo que un sueño está situado en una atmósfera coloreada que le es propia, también un concepto hecho composición tiene la necesidad de moverse en un ambiente coloreado que le sea particular. Hay un tono particular atribuido a cualquier parte del cuadro que domina los otros tonos... Todos los personajes, su disposición relativa, el paisaje o el interior que les sirve de fondo o de horizonte, sus vestidos, todo, en resumen, debe servir para iluminar la idea general y llevar su color original,

su librea, por decirlo así... Un cuadro, fiel e igual al sueño que le ha engendrado, debe ser producido como un mundo.»

ARY RENAN: *Gustave Moreau*, en «Gazette des Beaux-Arts», julio de 1886, p. 84.

* * *

La obra de arte . . . será:

- 1.º *Ideísta*, porque su ideal único será la expresión de la Idea.
- 2.º *Simbolista*, porque expresará esta Idea por las formas.
- 3.º *Sintética*, porque escribirá estas formas, estos signos, a modo de comprensión general.
- 4.º *Subjetiva*, porque allí el objeto nunca será tomado en consideración como objeto, sino como signo de la idea percibida por el sujeto.
- 5.º (Es una consecuencia) *decorativa*, porque la pintura decorativa, propiamente dicha, tal como la entendieron los egipcios y, muy probablemente, los griegos, así como los primitivos, no es otra cosa que una manifestación del arte a la vez subjetiva, sintética, simbolista e ideísta.

Ahora bien, si se quiere reflexionar bien, la pintura decorativa es, dicho con propiedad, la verdadera pintura. La pintura no ha podido ser creada sino para *decorar* con pensamientos, sueños e ideas las vanalidades murales de los edificios humanos. El cuadro de caballete no es otra cosa que un refinamiento ilógico inventado para satisfacer la fantasía o el espíritu comercial de las civilizaciones decadentes. En las sociedades primitivas, las primeras tentativas pictóricas han podido ser solamente decorativas.

... Este arte, que ha podido parecer complicado y que ciertos cronistas tratarían voluntariamente como arte delicuescente, se halla, por consiguiente, en el último análisis llevado a la fórmula de arte simple, espontáneo y primordial. Ahí está el criterio de la exactitud de los utilizados razonamientos estéticos.

El arte ideísta, que era preciso justificar con argumentaciones abstractas y complicadas, parece tan paradójico a nuestras civilizaciones decadentes y olvidadizas de toda revelación inicial y es, sin duda alguna, el arte verdadero y absoluto, ya que siendo legítimo desde el punto de vista teórico, es, además, en el fondo idéntico al arte primitivo, al arte tal como fue adivinado por los genios intuitivos de los primeros tiempos de la Humanidad.

ALBERT AURIER: *Le symbolisme en peinture - Paul Gauguin* (El simbolismo en la pintura - Paul Gauguin), 9 de febrero de 1891, *Oeuvres posthumes* (Obras póstumas), París, 1893, págs. 215-216.

* * *

REGLA DEL SALON DE LA ROSE + CROIX (ROSA Y CRUZ)

.....

II. El Salón de la Rosa + Cruz quiere *destruir el realismo*, reformar el gusto latino y crear una escuela de arte idealista.

.....

VI. Para mayor claridad, he aquí los temas que serán bienvenidos, *a pesar de que su ejecución pudiera ser imperfecta*:

- 1.º El dogma católico y los temas italianos desde Margharitone hasta Andrea Sacchi.
- 2.º La interpretación de las teogonías orientales, excepto las de las razas amarillas.
- 3.º La alegoría, sea expresiva como «Modestia y Vanidad», sea decorativa como la obra de Puvis de Chavannes.
- 4.º El desnudo *sublimado*, el desnudo al estilo del Primaticcio, de Correggio, o la cabeza de expresión a modo de Leonardo, a modo de Miguel Angel.

.....

Salon de la Rose + Croix. Regle et monitoire (Salón de la Rosa + Cruz. Regla y monitorio), París, 1891, p. 7.

* * *

El siglo XIX, después de haber proclamado en su entusiasmo infantil, hace ochenta años, la omnipotencia de la observación y de la deducción científica, después de haber afirmado que ningún misterio subsistía bajo sus lentes y sus escalpelos, parece, por fin, darse cuenta de la vanidad de sus esfuerzos, de la puerilidad de sus jactancias. El hombre camina siempre en medio de los mismos enigmas, en medio del mismo Desconocido formidable, se ha vuelto aún más oscuro y más turbador después de que se ha desacostumbrado a tomarlo en consideración.

... Desde hace algunos años ... resulta más que evidente, para quien sepa observar que una evolución paradójica se está preparando en el desarrollo de nuestra intelectualidad nacional.

... De todas partes se reivindica el derecho al sueño, el derecho a los pastos del azul, el derecho a emprender el vuelo hacia las estrellas negadas por la verdad absoluta.

... En las artes plásticas ... La copia miope de las anécdotas sociales, la imitación imbécil de las verrugas de la naturaleza, la observación vulgar, la engañoña, la gloria de ser tan fielmente, tan vanamente exacto como la daguerrotipia, ya no satisface a ningún pintor, a ningún escultor digno de este nombre. Se está echando de menos los sueños de los verdaderos artistas de antaño y, por decirlo así, sus alas. A reserva de romperse la cerviz, como nuestro antepasado Icaro, se quiere abandonar el fangoso suelo donde chapotea la tonta presunción del siglo, bañarse un poco en el éter, explorar el cielo de las ideas, las esferas de los símbolos. (Págs. 293-295.)

Gustave Moreau, Puvis de Chavannes y los prerrafaelistas ingleses ya habían combatido aisladamente, con gloria y victoriosamente, pero sin una doctrina clara, la misma lucha, reivindicando el derecho al ensueño, al vuelo fuera de las ciénagas materialistas, y teniendo el coraje de proclamar la excelencia de la verdadera, de la buena tradición: la de los Primitivos. Igual que ellos, los simbolistas actuales apelan a los Primitivos de todas las escuelas, a los maestros de todas las épocas en que el arte, todavía puramente tradicional, jamás estuvo manchado por los sacrílegos deseos de realismo e ilusionismo. Ellos son, precisando mejor, hijos directos de los grandes imagineros de Asiria, de

Egipto, de la Grecia de la época real, son descendientes de los florentinos del siglo XIV, de los alemanes del XV, de los góticos de la Edad Media, y son también un poco primos de los japoneses.

El indiscutible iniciador de este movimiento artístico —como un día podría llamarse a este renacimiento— fue Paul Gauguin.

... Sería preciso también mencionar aquí, entre los anunciadores de la buena palabra que quieren invocar los jóvenes, otro artista también original, también profundamente idealista, todavía más extraño y más aterrador, quien por su altanero desprecio de la imitación materialista, por su amor al ensueño y a la espiritualidad, tuvo que actuar, si no tan inmediatamente como los precedentes, al menos de rechazo, sobre la orientación de las nuevas almas de artistas de hoy día: Odilon Redon, cuyas litografías son pesadillas (Páginas 303-306.)

ALBERT AURIER: *Les peintres symbolistes* (Pintores simbolistas), abril de 1892, en *Oeuvres posthumes* (Obras póstumas) París, 1893.

* * *

Vosotros, artistas de todas las artes, venid a la Rosa + Cruz.

.....

Artistas, si creéis en el Partenón y en Saint-Ouen, en Leonardo y en la Nike (Victoria) de Samotracia, en Beethoven y en Parsifal, seréis admitidos en la Rosa + Cruz.

.....

Sustituir el amor de lo Bello, el amor de la idea, el amor al misterio del amor: he aquí la acción que vamos a intentar sobre el alma occidental.

Creando una pasión y una voluptuosidad de la belleza, una pasión y una voluptuosidad del misterio, es decir, orquestando en una solemnidad religiosa

las emociones del libro, las emociones del Louvre, las emociones de Bayreuth hasta el éxtasis.

.....

Así repararemos el error de Orfeo, así vengaremos su muerte, porque creeríamos haber satisfecho mal la adoración de Jesús si desconociéramos sus precursores, los grandes Primitivos, los Giotto y los Van Eyck de la Verdad.

SÂR PÉLADAN: *Constitution de l'ordre de la Rose + Croix, le Temple et le Graal*. París, 1893, págs. 8-14.

* * *

Si se quiere saber en qué consiste el simbolismo en cuanto teoría de libertad, cómo esta palabra que parece estricta y precisa, implica, al contrario, una licencia absoluta de ideas y de formas, yo invocaría a anteriores definiciones del Idealismo, dado que el simbolismo, después de todo, no es otra cosa que un sucedáneo. El idealismo significa el libre y personal desarrollo del individuo intelectual en la serie intelectual; el simbolismo podrá (además deberá) ser considerado por nosotros como el libre y personal desarrollo del individuo estético en la serie estética, y los símbolos que él concebirá o que él explicará serán imaginados o explicados según la concepción especial del mundo morfológicamente posible a cualquier cerebro simbolizador.

.....

Pero por personal que sea el arte simbolista, él debe por algún lado tocar lo no personal, al menos para justificar su nombre, ya que es preciso que sea siempre lógico. El debe informarse de la significación de los hechos pasajeros e intentar de fijarlos sin herir las exigencias de su propia visión, tal como un árbol robusto que emerge de un breñal espeso y movedizo; él debe buscar lo eterno en la diversidad momentánea de las formas, la Verdad que reside en lo Falso que pasa, la Lógica perenne en el ilogismo instantáneo y, a pesar de todo, plantar un árbol que sea tan especial en ramaje y corteza, en flores y raíces, que se pudiera reconocer entre todos los árboles como un árbol cuya esencia no tiene hermanas ni hermanos.

.....

Lo que hay de Absoluto en esto resulta verdaderamente incognoscible y de aquí la imposibilidad de ser formulado en símbolos; el Simbolismo tiende, pues, hacia el Absoluto relativo, es decir, lo que pueda haber de Eterno en lo personal.

.....

Prácticamente, es importante que el simbolismo, arte libre, adquiriera en la estimación general un valor que hasta ahora le ha sido denegado.

REMY DE GOURMONT: *L'idéalisme*, 1893. Cap. II: «Le symbolisme», págs. 24-27.

* * *

La alegoría, en cuanto símbolo, expresa lo abstracto por lo concreto. Símbolo y alegoría son igualmente fundados sobre la analogía, y ambos contienen una imagen desarrollada.

Sin embargo, yo quisiera llamar alegoría a la obra del espíritu humano, donde la analogía es artificial y extrínseca, y llamaré símbolo a aquella donde la analogía aparece natural e intrínseca.

La alegoría sería la representación explícita o analítica, a través de una imagen, de una idea abstracta *preconcebida*; sería también una representación convenida —y por eso mismo explícita— de esta idea, como se ve en los atributos de los héroes, de los dioses, los cuales son en cierta manera las etiquetas de esta convención.

Al contrario, el símbolo supone la BÚSQUEDA INTUITIVA de los diversos elementos ideales en las formas.

Las imágenes del mundo exterior son como las palabras de una lengua. Separadamente, ellas no saben a dónde van y sólo tienen una especie de significación latente. Pero cuando están armoniosamente unidas en una frase, cada una de ellas se habrá orientado, por decirlo así, y su conjunto expresa un

sentido completo. Una obra de arte es una frase, cuyas Formas son las palabras; la idea emana naturalmente de las Formas coordinadas.

.....

Una obra simbólica la crea el pintor, de ningún modo copista sino intérprete, quien expresa y completa el sentimiento esparcido en un paisaje... Lo mismo algunos retratistas —su maestro es hoy Whistler— sintetizan los rasgos característicos de una figura y, como una aureola impalpable, hacen irradiar de esta imagen el sueño de toda una existencia humana. Su obra es un símbolo, ya que ellos no se limitan a significar mejor al individuo, sino que de su actitud física deducen una amplia actitud moral y, sin haberlo pensado, tal vez, le sujetan así al círculo moral de la Vida.

.....

Sin embargo, si el Poeta se preocupa especialmente del concepto filosófico, si él lo mira «a parte», olvidando que debe ser inseparable del concepto formal, la cohesión de estos dos elementos no es más íntima. Entonces la música produce la sinfonía según un programa, obras con tesis llenan las librerías, mientras que en la pintura prevalecen los cuadros «literarios» (1).

ALBERT MOCKEL: *Propos de littérature*, 1894; reeditado en *Esthétique du symbolisme*, Bruselas, 1962, págs. 85, 88, 90.

* * *

«Simbolistas: salud a vuestro maestro», exclama M. E. Melchior de Vogüé, señalando a M. Puvis de Chavannes. No se sabría descubrir con más certeza una ascendencia, ni con más lógica unir al pasado la evolución de una necesidad imprescriptible de emancipación y de fidelidad a las aspiraciones tradicionales. Ni el fondo de la doctrina, de una simplicidad primitiva, ni el mismo término de simbolismo deben estorbar al espíritu o sorprenderlo. «Las obras del artista son símbolos, por medio de los cuales él comunica a los demás sus propias ideas», escribía desde 1831 Heinrich Heine. (*De la France. Le*

(1) Como tales no entiendo las obras maestras de Puvis de Chavanne, de Rops, de Moreau, de Burne Jones...

Salon de 1831.) Se encontrará, se encontrará siempre a pintores y escultores que querrán *despertar la idea por el tono o por la forma*, y no era otra la ambición que obsesionaba a los célebres imagineros de la Edad Media. Más ávidos de *sugerir* que de copiar, aspiraron solamente a encarnar su sueño y es equivocado tachar de realismo a los que sobre las paredes hicieron sonreír socarronamente a los danzantes macabros y en la piedra velar a monstruos y quimeras. Hoy, la voluntad de subordinar el signo a la idea la posee la juventud; sus preferencias van a los maestros que alcanzaron la extrema expresividad por el dibujo y el color, a Delacroix y a Daumier, a Corot y a Manet; las obras de Puvis de Chavannes y de H. G. E. Degas la encantan y apasionan; ella ansía la enseñanza de Gustave Moreau y de Eugène Carrière. Sin exclusión ni reserva, los campos del espíritu están sembrados en todos los surcos. ¿Que se habla solamente de exotismo y de misticismo? Sin duda, los hay que supieron traer de sus expediciones lejanas caracterizaciones sorprendentes, o los que celebraron con acentos enternecedores y conmovedores el carácter de la fe recobrada; pero en otros se atestigua el don de humor, de mordaz ironía, y a otros les sirve para liberar el encanto de las intimidades o de combinar las ordenaciones decorativas imprevistas. Entre temperamentos tan diversos, la única vinculación es el ardor de reaccionar contra la ausencia de la intelectualidad, contra la exactitud anónima de la daguerrotipia; se autorizan las técnicas más apropiadas para exteriorizar la idea y para precisar su sentido; se invocan los ejemplos de la Edad Media y del Extremo Oriente, y, según la ley del contraste, la anotación matemática del detalle es reemplazada por la valoración del arabesco, la escritura somera, que abrevia y simplifica, que acentúa y deforma.

ROGER MARX: *Les Salons de 1895*, en «Gazette des Beaux-Arts», 1 de mayo de 1895, p. 359.

* * *

Tahití, agosto de 1899.

... puesto que actúo conscientemente según mi naturaleza intelectual, actúo un poco como la Biblia, cuya doctrina (sobre todo en cuanto se refiere a Cristo) se expresa bajo una forma simbólica presentando un doble aspecto, una forma que, primero, materializa la Idea pura para hacerla más sensible, afectando el cariz del sobrenaturalismo; esto es el sentido literal, superficial,

figurativo, misterioso de una parábola; y, después, el segundo aspecto dándole el Espíritu. Este sentido ya no es figurativo, sino figurado, explícito de esta parábola ... Perdóneme mis símbolos, parábola y otras futilidades y créame, su entrañable

PAUL GAUGUIN: *Lettres de Gauguin à André Fontainas*, en «L'Amour de l'Art», marzo de 1921, págs. 79-80.

* * *

No cabe duda de que existen correspondencias, en cierto modo fatales, entre las formas, las armonías de líneas y de colores, y, por otro lado, de nuestras emociones. «Para todas las ideas claras, decía Puvis de Chavannes, existe un pensamiento plástico que las traduce.» ¡Admirable afirmación del simbolismo!

Extraer este pensamiento plástico, descubrir sus correspondencias, es donde está toda la obra de arte, es el secreto del estilo.

MAURICE DENIS: Introducción a *La Estética de Beuron*, por Peter Lenz, traducida por primera vez al francés por Paul Sérurier, París, 1905, reeditada en *Théories*, 1912, p. 185.

* * *

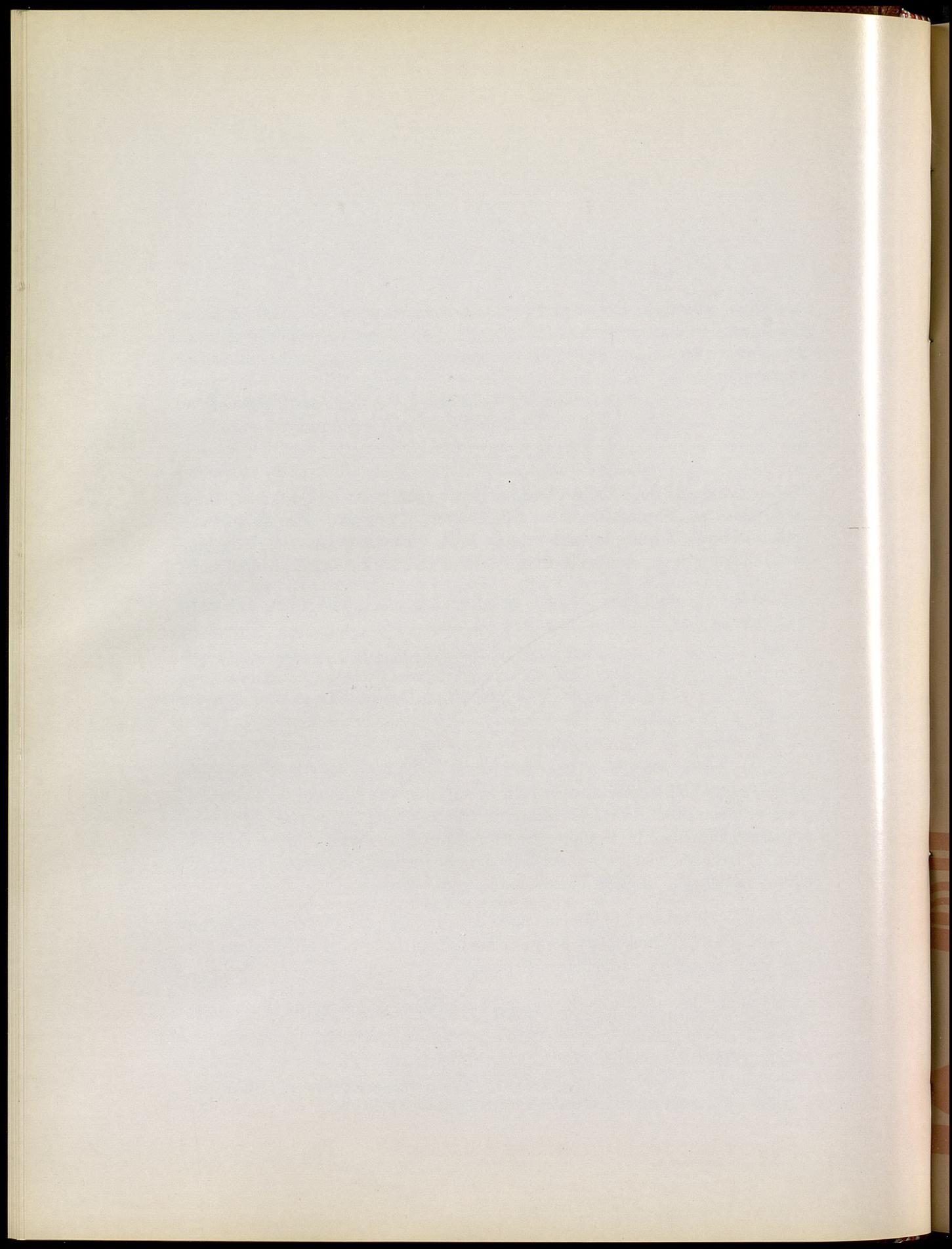
¿Cuál era, pues, el objetivo propuesto por el simbolismo pictórico? El mismo que el del simbolismo literario; reducir la sumisión a la cosa que ha de decirse y elevar siempre la obra a un idealismo transcendente. El primer objeto era la espiritualización; el segundo, su expresión; esta última —lo he dicho— debe ser reducida a su mayor sencillez para que no quede más que el intérprete del artista y no su objetivo único.

La forma y el color se imponían, pues, a su primer jefe. El deber del pintor le ordenaba reconducir toda forma a su geometría, con el fin de descubrir con más claridad su jeroglífico misterioso.

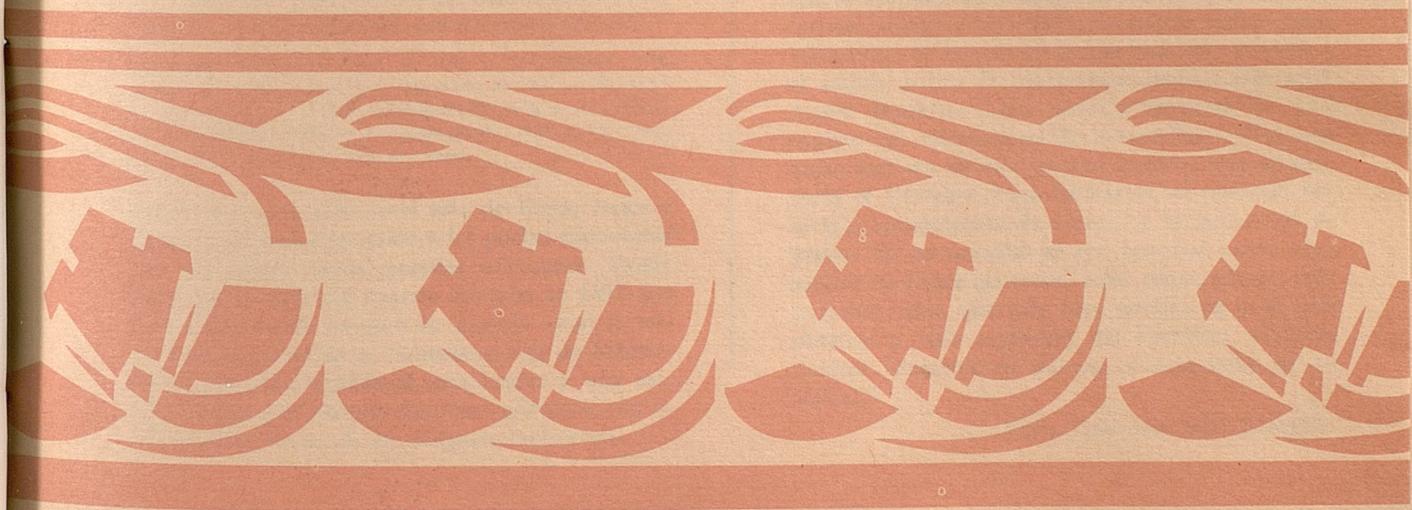
... En contra de los clásicos, los simbolistas pretendían encontrar la deformación expresiva e insistían sobre ello.

Mayo, 1936.

ÉMILE BERNARD: *Charles Baudelaire...*, Bruselas, s.d., capítulo «Le Symbolisme pictural», 1886-1936, p. 45.



CATALOGO



ODOJATAO

AMAN-JEAN

1. PERFUME (1891)

Litografía en negro: 0,23 × 0,36.

Firmado en el centro de la parte baja: **Aman-Jean**.

Exposición: 1972, Londres-Liverpool, n.º 1, repr.

Bibliografía: *Catalogue illustré du II Salon de la Rose + Croix*, Paris, 1893, repr. p. 2 (*La mujer de la rosa*); DEZARROIS, 1926, p. 44; LARAN, 1930, t. 1, p. 120; LETHÈVE, 1965, repro. p. 49.

Esta litografía, que representa a la esposa del artista, apareció en 1892 en la colección *Les peintres lithographes. Album trimestral de lithographies originales et inédites para divers artistes* (año I, n.º 2), publicada en París por «L'Artiste». A pesar de que haya sido reproducida con otros tres dibujos de Aman-Jean en el catálogo del II Salón de la Rosa + Cruz, parece que allí no había figurado; efectivamente, Aman-Jean presentó sólo el *Cartel del segundo gesto estético* (n.º 1) y *Ensueño* (n.º 2).

Bajo la influencia de Léonce Bénédite, Aman-Jean se puso a hacer grabados hacia 1891: «He debutado con un retrato de mi mujer oliendo una flor», contó el artista a su biógrafo, André Dezarrois, en 1926.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

AMAN-JEAN

2. JOVEN CON PAVO REAL

Oleo sobre lienzo: 1,50 × 1,04.

Firmado en la parte baja a la izquierda: **Aman-Jean**.

Procedencia: Colección Jules Maciet, de 1895; don. Jules Maciet, 1905.

Exposiciones: 1895, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 26; 1900, París, Exposición Universal, grupo II, clase 7, n.º 26; 1936, París, n.º 1.110, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 2, repr.

Bibliografía: SARRAUT, abril de 1895, p. 253; MARX, 1895, p. 446, repr. p. 449; MOUREY, septiembre de 1896, p. 200, repr.; SÉGARD, 1914, t. 2, p. 103; MARQUETTY, 1926, p. 297; HOFFMANN-EUGÈNE, 1930, p. 79; *Guide illustré*, 1934, p. 227; JULLIAN, enero 1971, p. 41, repr. en colores.

Aman-Jean, que admira el arte de Burne Jones y de Rossetti, está muy unido a los poetas simbolistas con los cuales siente grandes afinidades. Roger Marx no se equivocó cuando anotaba en 1895 que Aman-Jean había pintado su modelo «con la ternura comprensiva de un Baudelaire o de un Maeterlinck». Emplea tonalidades endulzadas y una técnica velada que Alberto Saurraut comparó con la «distinguida finura de las antiguas tapicerías».

El pavo real que acompaña a la joven en el parque silencioso es el símbolo de la belleza y de la inmortalidad; esta interpretación es confirmada por la presencia de dos pavos reales a los lados de la *Belleza*, en el *Tríptico* presentado en el Salón de 1897.

París, Museo de Artes Decorativas.

AMAN-JEAN

3. BAJO LAS FLORES

Litografía en tres colores: 0,35 × 0,27.

Firmada a la derecha, en la parte baja: *A. J.* Sellada en el margen derecho de la parte alta: *F. Champenois*. Imprimeur-éditeur. 55 Boulevard St. Michel. París.

Exposición: 1972, Londres-Liverpool, n.º 3, repr.

Bibliografía: LARAN, 1930, t. I, p. 120; JULLIAN, 1971, p. 126, repr. n.º 64.

Esta litografía apareció en «L'Estampe Moderne», en 1897.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

AMAN-JEAN

4. EL VESTIDO ROSA

Pastel: 0,95'5 × 0,74.

Firmado a la derecha de la parte baja: *Aman-Jean*.

Exposición: 1970-71, París, n.º 5, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 4, repr.

Bibliografía: JULLIAN, enero de 1971, repr. en colores p. 40; JULLIAN, 1971, p. 221, repr. n.º 125.

Pastel representando el retrato de una mujer con guante blanco, reproducido en «Art et Décoration» (primer semestre de 1902); se puede fechar hacia 1900-1902: la técnica de trazos está muy cercana y el artista utiliza el mismo rosa intenso que aquí. André Beaunier (1902, primer semestre, p. 137) explica las intenciones de Aman-Jean: «Lo que quiso dar con su arte, es una opinión más general sobre el Universo, cuya belleza se ha revelado por la feliz combinación de colores y la perfección de gestos. El no concibe al ser humano como algo aislado de todas las cosas, aquí abajo, por su pensamiento; sino que más bien admira en él la más sintética y viva expresión del Universo, considerando Universo el mismo, y consciente de su belleza.»

París, Colección Alain Lesieutre.

AMAN-JEAN

5. RETRATO DE Mme. ALBERT BESNARD (CABEZA DE MUJER CON SOMBRERO BLANCO), 1902.

Pastel sobre lienzo: 0,46 × 0,38.

Firmado y fechado en la parte inferior, a la derecha: *Aman-Jean*, 1902.

Procedencia: Legado Jules Maciet, 1911.

Exposiciones: 1970, París, Artes Decorativas, n.º 50; 1972, Londres-Liverpool, n.º 5, repr.

Bibliografía: MAGNIN, 1929, p. 254; MAGNIN, 1933, p. 276.

En una armonía de rosa y gris, Aman-Jean presenta aquí a la mujer de su amigo el pintor Albert Besnard, y, siguiendo su costumbre, muestra a su modelo con los ojos bajos; ella se vuelve así en una de estas «frágiles y exquisitas apariencias de almas replegadas y pensativas», según la definición de André Michel (1896, p. 226).

Dijon, Museo de Bellas Artes.

AMAN-JEAN

6 ENSUEÑO

Pastel sobre papel: 0,60 × 0,50.

Firmado en la parte superior, a la derecha: *Aman-Jean*.

Procedencia: Donación Jules Maciet, 1909.

Exposiciones: 1970, París, Artes Decorativas, n.º 51; 1972, Londres-Liverpool, n.º 6, repr.

Bibliografía: MAGNIN, 1929, p. 254; MAGNIN, 1933, p. 276

Esta obra debió de ser ejecutada hacia 1904.

Dijon, Museo de Bellas Artes.

BESNARD

7. ELLA, N.º IX. EL MISTERIO

Aguafuerte: 0,14 × 0,10⁸.

De una serie de 26 planchas sobre el tema de la Muerte, ejecutadas para el barón Vitta en 1900 y tiradas bajo su cuidado.

Segundo estado. Tirado en 1921.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 11, repr.

Bibliografía: MAUCLAIR, 1914, págs. 83-85; COPPIER, 1920, n.º 127; LARAN, 1937, t. 2, págs. 343-344, n.º 62.

El barón Vitta había adquirido los cobres de esta serie de aguafuertes en exclusiva propiedad y prohibió la reproducción hasta la nueva tirada de 1921. Los grabados fueron expuestos en el Salón de la Sociedad Nacional en 1922. Según Camille Mauclair, estas obras son de una concepción intimista: «a lo sumo si a veces evoca el escalofrío de Edgar Poë por la brusca intervención del fatalismo y de las cosas extrañas».

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

BESNARD

8. ELLA. N.º XXV. LA MUERTE LOS REUNIO

Aguafuerte: 0,14 × 0,11.

Firmado en la parte inferior, a la izquierda, con el monograma: *AB*.

Segundo estado. Tirado en 1921.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 12, repr.

Bibliografía: MAUCLAIR, 1914, págs. 83-85; COPPIER, 1920, n.º 143; LARAN, 1937, t. 2, págs. 343-344, n.º 62.

Cfr. la nota precedente.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

BRES DIN

9. EL BUEN SAMARITANO (1861)

Litografía: 0,78'4 × 0,62'5.

Firmada y fechada en la parte inferior, a la izquierda: *Rodolphe Bresdin, 1861*. Monograma *RD* en el muslo del camello. En el margen inferior, en el centro: *Imp. Lemercier, Paris*. Tirada de 1861.

Exposiciones: 1908, París, Salón del Otoño, retrospectiva de Bresdin, n.º 21; 1963, París, Biblioteca Nacional, n.º 32; 1972, Londres-Liverpool, n.º 13, repr.

Bibliografía: HUYSMANS, 1884, p. 84; BÉRALDI, 1886, n.º 49; FOURÈS, 1891, págs. 15, 18, 25-26; BUISSON, 1901, p. 13; MONTESQUIOU, 1908, págs. 19-21, y 1913, págs. 26-28, repr. p. 16; REDON, 1908, p. 266; REDON, 1922, p. 160, y 1961, p. 165; NEUMANN, 1929, n.º 49; LARAN y ADHÉMAR, 1942, t. 3, p. 414, n.º 42; ROGER-MARX, mayo 1955, p. 6; BOON, 1955, n.º 76; BACON, 1956, t. I, págs. 31, 36; ROGER-MARX, 1962, p. 105; CABANNE, 1963, p. 43, repr. p. 35; ZERNER, 1963, p. 361; VAN GELDER, 1971, págs. 32-40, repr. 33.

Hecha en Toulouse, tirada en París en marzo de 1861, esta litografía, de dimensiones excepcionales en la obra de Bresdin, obtuvo inmediatamente gran éxito, particularmente en el ambiente literario de Théodore

Banville y de Baudelaire. En el Salón de 1861, Bresdin presentó seis dibujos a pluma, dos de los cuales corresponden al tema del Buen Samaritano (n.º 413: *Abd-el-Kader prestando ayuda a un cristiano*; n.º 414: *Abd-el-Kader y un cristiano*). Nuevas tiradas de la piedra tuvieron lugar en 1867, 1871, 1873, 1880 y 1882.

Para describir este «inmerso dibujo a pluma, tirado sobre la piedra», K. Huysmans utiliza particularmente términos que indican la rareza de la inspiración: «las viejas cepas, tan deformes como las raíces de mandrágora, ... un arbolado mágico, ... una ciudad de hadas escalonando el horizonte, subiendo a un cielo extraño», y concluye: «se diría de un dibujo primitivo, de un Alberto Durero vago, compuesto por un cerebro ofuscado por el opio». Redon le dedica varias páginas en su diario *A Soi-Même*, y, refiriéndose al *Buen Samaritano*, escribe: «No es inútil decir aquí que el artista no se ha propuesto presentarnos el paisaje que percibimos todos los días desde nuestra ventana, ... lo que él quiso, lo que buscó, no es otra cosa que iniciarnos en las impresiones de su propio sueño. Sueño místico y muy extraño, es verdad, ensueño inquietante y vago, pero que tiene importancia.»

París, Biblioteca Nacional. Gabinete de Estampas.

BUSSIÈRE

10. HELENA (1895)

Oleo sobre lienzo: 1,00 × 0,80.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *Gaston Bussière, 1895*.

Procedencia: Donación de la familia Bussière, 1898.

Exposiciones: 1895, París, Salón de los Artistas Franceses, n.º 335; 1972, Londres-Liverpool, n.º 14, repr.

Bibliografía: BUSSIÈRE, 1932, p. 53, repr.

El tema de Helena de Troya, símbolo de la belleza y del amor indiferente a las catástrofes que pueda causar, había sido tratado muchas veces por Gustave Moreau. Bussière presenta a Helena, ricamente adornada con joyas y rosas, en una actitud teatral; según el procedimiento empleado también para Brunilda (Salón de 1893), el pintor coloca a la heroína de medio cuerpo delante de un decorado más claro que explica su papel: aquí es una ciudad mediterránea de casas con azoteas donde se reconoce a Troya; y en 1893 era la cabalgata de las Walkyrias por el sendero de un bosque.

Mâcon, Museo Municipal de las Ursulinas.

BUSSIÈRE

11. LAS HIJAS DEL RHIN (1906)

Oleo sobre lienzo: 0,61 × 0,50.

Firmado y fechado abajo a la derecha: *Gaston Bussière, 1906*.

Procedencia: Adquirido en la venta del taller Bussière, 1970.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 15, repr.

Es representación muy fiel de la primera escena del tercer acto del *Ocaso de los dioses* de Wagner: la escena se desarrolla en el sendero de un bosque, a la orilla del Rin. Voglinda, Velgunda y Flosilda reconocen a Sigfrido armado, que se había perdido cazando el oso, y le anuncian que el anillo que posee, hecho con el oro del Rin, «consagra a la muerte a aquel que lo lleva». (Cfr. PÉLADAN, 1894, p. 180.)

Mâcon, Museo Municipal de las Ursulinas.

CARRIÈRE

12. RETRATO DE PAUL VERLAINE

(1844-1896)

Oleo sobre lienzo: 0,61 × 0,51.

Firmado y con la dedicatoria abajo, a la izquierda: *Au Poète Verlaine, Eugène Carrière* (Al poeta Verlaine, Eugène Carrière).

Donación del artista a Verlaine; colección Jean Dolent, 1891; adquirido por el Estado con la ayuda de la Sociedad de Amigos del Luxemburgo, en la venta Dolent, París, 24 de febrero de 1910, n.º 11 repr.; Museo del Luxemburgo; transferido al Museo del Louvre en 1933. Inventario: RF 3.750.

Exposiciones: 1891, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 162; 1896, París, El Arte Nuevo, n.º 11; 1896, Bruselas, La Libre Estética, n.º 49; 1900, París, Exposición Universal, grupo II, clase 7, n.º 382; 1907, París, n.º 105; 1921, Estrasburgo y Wiesbaden (sin catálogo); 1936, París, n.º 136; 1949-50, París, n.º 27; 1951-52, París, Arte Moderno (sin catálogo); 1957, Bruselas, n.º 802, repr. lám. 5; Londres-Liverpool, n.º 16, repr.

Bibliografía: ROD, julio de 1891, p. 15; MAILLARD, 15 de julio de 1891, p. 246; BLEIMONT, julio de 1891, p. 51; REMACLE, 15 de octubre de 1891, p. 358; VAN DE VELDE, 1896, páginas 285-286; GEFFROY, 7.ª serie, 1901, p. 117; GEFFROY (1902), p. 36, repr. fuera del texto n.º 18; MORICE, 1906, págs. 192-197, 249; GEFFROY, 1906, p. 65, repr.; «La Libre Parole», 1 de marzo de 1910; «Le Figaro», 8 de marzo de 1910; SÉAILLES, 1911 y 1922, p. 265, n.º 49; BÉNÉDITE, 1912, n.º 101, repr. lám. 119; BÉNÉDITE, 1924, n.º 89, repr. lám. 120; BÉNÉDITE, Lux., s.d., p. 20, n.º 101; MASSON, 1927, p. 17, repr. p. VII; GEFFROY, s.d., repr. fuera del texto frente a la p. 64; DUBRAY, 1931, págs. 36-38; REYNAUD, 1936, p. 106; BERRYER, 1936, n.º 461; VOLLARD, 1937, págs. 304-305; STERLING-ADHÉMAR, 1958, n.º 205, repr. lám. LVII; CUÉNOT, 1961, p. 64, repr.; CARRIÈRE, 1966, págs. 41-42; Louvre, *Catalogue des peintures*, 1972, p. 58.

«A Carrière, que escruta el sueño de otros poetas, debemos el único retrato digno y verídico» de Verlaine hacia el fin de su vida, estimó Charles Morice (1861-1919). Este poeta y crítico del simbolismo, que en 1888, editorial Léon Vassier, publicó el primer libro sobre Paul Verlaine y que era el gran admirador de Carrière, cuenta cómo fue ejecutado, en su presencia, el retrato: Verlaine, entonces en el hospital, cruzó París para llegar a casa de Carrière y «durante esta única sesión no ha dejado de recorrer a paso largo el taller, hablando en voz alta», mientras que el pintor trabajaba sin descanso (dos bocetos pintados se conservan en el Museo de Pontoise). Pero Carrière, «que había leído, meditado y adivinado» su modelo, supo fijar «para siempre el dolor de este gran sacrificio». Unos meses más tarde, en una carta del 25 de mayo de 1891 (publicada por Pierre Dufay en «La Connaissance», noviembre de 1920, p. 912), Verlaine, necesitando dinero, se disculpa a Carrière de haberse visto obligado a vender su «tan bello retrato».

Un grabado en dulce, según este cuadro, sirvió de frontispicio para la *Choix de Poésies*, publicada por el editor Fasquelle en junio de 1891.

Además, Carrière hizo otra litografía (DELTEIL, 1913, t. 8, n.º 26), que fue expuesta en 1897 en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes (n.º 1.805).

París, Museo del Louvre.

CARRIÈRE

13. LA VIRGEN AL PIE DE LA CRUZ

Oleo sobre lienzo: 0,66 × 0,33.

Firmado arriba, a la derecha: *Eugène Carrière*.

Procedencia: Adquirido por la ciudad de Estrasburgo en la segunda venta del taller de Eugène Carrière, París, Galería Manzi, Coyant y Cía., 2-3 de febrero de 1920, n.º 26, repr. (*La Pietà*, 1894). Las fotografías de este catálogo han sido hechas antes de ser aplicado el sello del taller: la reproducción n.º 26 lleva ya la firma.

Exposiciones: 1964, Estrasburgo, n.º 27; 1968-70, Allentown, n.º 37, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 18, repr.

Bibliografía: GEFROY (1902), repr. fuera de texto, n.º 55, SHÉON, 1969, p. 101, repr. fig. 4.

Se trata de un estudio con vistas al importante *Cristo en la Cruz*, presentado en el Salón de la Sociedad Nacional en 1897 (n.º 251) y ofrecido en 1903 por un grupo de aficionados y amigos, con la participación del Estado, al Museo del Luxemburgo (actualmente en el Museo del Louvre, RF. 2.426).

El gran cuadro fue muy observado en el Salón, y, hablando de la figura de la Virgen, el pintor Albert Besnard (junio de 1897, p. 108) anotó: «esta mujer que solloza es el Dolor, es decir, la revuelta contra lo absoluto y lo irremediable», y la situó, por su sencillez, cerca de «las representaciones del mismo argumento tratado por el pincel de los primitivos». Más tarde, Charles Morice (1906, p. 202) recordaba que la elección de este tema religioso, por parte de un artista anticlerical, había provocado sorpresa, pero él creía que este Cristo tenía «todas las calidades de un cuadro de iglesia, cuadro votivo de la iglesia futura en que los hombres celebrarían los ritos del culto al ideal, este fondo inmutable de todas las religiones cambiantes». En la composición sin accesorios, con Cristo crucificado casi al nivel del suelo, Carrière ha puesto el acento sobre el único gesto de la mujer de pie frente a la Cruz. Morice se pregunta si se trata de la Madre María o de la Magdalena. Y estas dos manos femeninas sobre una boca sollozante (id., p. 198) han de evocar obras contemporáneas del pintor noruego Edward Munch, que residió en París varias veces entre 1889 y 1898.

Estrasburgo, Museo de Bellas Artes.

CARRIÈRE

14. MADRE JOVEN

Oleo sobre lienzo: 0,65'5 × 0,54.

Firmado abajo, a la derecha: *Eugène Carrière*.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 19, repr.

Bibliografía: GEFROY (1902) repr. p. 46.

Desde 1892, Edmond Pottier reconocía en Carrière, a causa de sus *Maternidades*, la importancia de un jefe de escuela: «escuela del pincel acariciante tratando de mezclar con las realidades de la vida un ideal humano hecho de la ternura y de la bondad» (junio de 1892, p. 450). De un año a otro, su estilo es más escueto, los accesorios anecdóticos —juguetes, flores— desaparecen, y el artista concentra su interés en los gestos de la madre y del niño, que «revelan la continuidad de la vida en la correspondencia de los instintos» (SÉAILLES, 1911, p. 162). Este cuadro ha sido pintado hacia 1899-1900. Una composición muy parecida es colgada, hacia 1900-1902, en la pared del taller de Carrière, y el mismo gesto se encuentra en la gran composición decorativa *Madres*, ejecutada en 1900 para la Alcaldía del distrito XII de París (actualmente en el Museo del Petit Palais).

París, Colección particular.

CARRIÈRE

15. JUANA DE ARCO

Oleo sobre lienzo: 0,55 × 0,46.

Firmado abajo, a la izquierda: *Eugène Carrière*.

Procedencia: Colección Mme. H. Dumont. Donación Gustave-Abel Dumont al Museo del Louvre en 1935.

Exposiciones: 1907, París, n.º 205 (fechado 1899); 1972, Londres-Liverpool, n.º 20. repr.

Bibliografía: GEFROY (1902), repr. fuera de texto, n.º 72; SÉAILLES, 1911 y 1922 n.º 80; DUBRAY, 1931, p. 85; BERRYER, 1936, n.º 654; STERLING-ADHÉMAR, t. I, 1958, n.º 227, repr. lám. LV; CARRIÈRE, 1966, p. 45; *Louvre, Catalogue des peintures*, 1972, 0. 59.

Catalogada como «Mujer de medio cuerpo y ojos cerrados», esta figura puede ser identificada con certidumbre con la *Juana de Arco* de la Colección de Mme. Dumont, que Gustave Geffroy reprodujo desde 1902. Juana, en oración, los ojos cerrados, es como la encarnación de la mártir, víctima de las guerras. Este argumento está en relación con las preocupaciones sociales y humanitarias de Carrière, conmovido por todo lo que afectaba la paz de los hombres: hay que compararlo a la vez con el *Cristo en la Cruz* del Salón de 1897 (Museo del Louvre) y con la *Fantina abandonada* (1902, París, Museo Víctor Hugo), la heroína de *Los Miserables*, sacrificada a las convenciones sociales.

Un *Estudio para Juana de Arco* (0,62 × 0,51) estaba en la venta del taller de Carrière, París, 8 de junio de 1906 (n.º 3).

París, Museo del Louvre.

CARRIÈRE

16. VENECIA - LA DUCAL (1899)

Oleo sobre lienzo montado sobre cartón:
0,26 × 0,33'5.

Procedencia: Colección de Mme. Hélène Bonheur, Magny-les-Hameaux; adquirido por la ciudad de Versailles, 1952.

Exposiciones: 1907, París, n.º 223; 1972, Londres-Liverpool, n.º 21, repr.

Bibliografía: BERRYER, 1936, n.º 700.

La fecha de 1899, proporcionada por el catálogo de la exposición de 1907, puede ser considerada como exacta, ya que fue dada como segura por la propietaria de la obra, Hélène Bonheur. Ella, su hermano el músico Raymond Bonheur y su familia eran amigos íntimos de Carrière. En su casa de Magny-

les-Hameux recibían a artistas y poetas: Debussy compuso allí algunas páginas de *Pélléas et Mélisande*; Albert Samain, que había alquilado una casa vecina, pasaba allí fines de semana; el músico Ernest Chausson, André Gide y Francis Jammes iban allí durante el verano y encontraban a los niños de Eugène Carrière de vacaciones (cfr. CARRIÈRE, 1966, p. 34 y p. 69), en 1900 y en 1903. Carrière mismo estuvo allí en 1900 y 1901.

La fecha de su viaje a Venecia no está comprobada por ningún documento.

Versalles, Museo Lambinet.

CARRIÈRE

17. PAISAJE

Oleo sobre lienzo, pegado sobre cartón:
0,34'9 × 0,42'4.

Firmado abajo, a la izquierda, en blanco: *Eugène Carrière*.

Procedencia: Se queda en la familia del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 22, repr.

Este paisaje está pintado según la técnica utilizada para el fondo de la *Juana de Arco*, pues tuvo que ser pintado hacia 1899-1900.

Tal como lo anota en 1901 Gabriel Séailles en su obra sobre Carrière (p. 92), el artista «ha sido tentado hace unos años por el paisaje. El creía descubrir que todo habla el mismo lenguaje, que las transparencias del cielo y ... el ímpetu de los árboles, que todas las formas, por analogías más o menos lejanas, se unen a la forma humana, son expresivas del mismo pensamiento, que el artista debe entender y traducir».

París, Colección de Mme. Dumesnil-Nora.

CARRIÈRE

18. PAISAJE

Oleo sobre lienzo pegado sobre cartón:
0,32 × 0,39'6.

Firmado abajo, a la izquierda, en negro: *Eugène Carrière*.

Procedencia: Se quedó en propiedad de la familia del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 23, repr.

Es difícil determinar el lugar —probablemente en la región parisiense— que Carrière ha representado aquí. Si se puede reconocer una de estas hileras de

árboles al borde del agua, tan gratos a los impresionistas, el tratamiento es completamente extraño a la forma y a las preocupaciones de los artistas naturalistas del tiempo. Charles Morice, escritor simbolista, analizó largamente las características simbolistas de los paisajes de Carrière, que, cuando él lo escribe en 1906, constituyen «la parte más discutida» (p. 213) de su obra. Sin embargo, según él, «los paisajes nos remiten la más aguda de la concepción personal de Carrière, que trata de expresar la naturaleza» en su verdad permanente y «la sintetiza en series de líneas y armonías expresivas que traducen «la humanidad de la tierra y su eternidad». Resume la estética de Carrière de la manera siguiente: «Las apariencias de las formas son los signos, cuyo sentido está más allá: el descubrimiento de este sentido es el triunfo del artista.»

París, Colección de Mme. Dumesnil-Nora.

CARRIÈRE

19. BOOZ DORMIDO. I. *Durmientes al pie de la muela.*

Oleo sobre lienzo: 0,33'5 × 0,41'5.

Firmado abajo, a la derecha: *Eugène Carrière.*

Procedencia: Colección Édouard Pelletan, 125 Boulevard Saint-Germain, París; Colección S. Deschamps, París; Colección Paul Prouté, París.

Exposiciones: 1907, París, n.º 201; 1972, Londres-Liverpool, n.º 24, repr.

Bibliografía: SÉAILLES, 1911 y 1912, n.º 88; CARRIÈRE, 1966, p. 229.

El 4 de enero de 1901, el editor Édouard Pelletan escribió a Eugène Carrière: «Por poco se me olvidaba hablarle de sus bellas composiciones para *Booz dormido*. El grabado está muy avanzado; es perfecto desde todos los puntos de vista; usted estará contento.» Se puede, pues, pensar que las cuatro pequeñas composiciones en camafeo pardo, que Séailles sitúa en 1901, hayan sido ejecutadas en 1900 lo más tarde. Pelletan se encargó de publicar en 1902, para el centenario del nacimiento de Víctor Hugo, una selección de *Cinco Poemas*, formando un ciclo desde la antigüedad legendaria hasta el realismo moderno. Entre los ilustradores designados se encuentran, en particular, Rodin, Willette y Steinlein, mientras que para Carrière ésta es la primera verdadera experiencia en el campo de la ilustración. El editor, a base de las composiciones pintadas por Carrière, que tienen «el carácter augusto y misterioso de la leyenda bíblica», mandó

hacer grabados en madera a Frédéric Florian. La ilustración de la página 11 corresponde a la composición aquí expuesta e ilustra con gran exactitud la séptima estrofa de *Booz endorní*, poema sacado de la *Légende des siècles*.

El papel de la obra de Víctor Hugo no era desdeñable en los medios simbolistas, ya que el gran poeta se había propuesto ser un mago de su siglo. Además, la *Leyenda de los siglos*, publicada en 1859, fue sólo el primer elemento de una tríada, cuya continuación apareció después de la muerte de Víctor Hugo: *El fin de Satanás*, en 1886, y *Dios*, en 1891.

París, Colección Robert Walker.

CARRIÈRE

20. EL DOLOR o MATER DOLOROSA

Oleo sobre lienzo: 0,74 × 0,92.

Firmado abajo, a la izquierda: *Eugène Carrière.*

Procedencia: París, Hôtel Drout, venta del 16 de marzo de 1911, n.º 18, repr.; adquirido por Georges Bernheim; Colección A. Santa Marina, Buenos Aires.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 25, repr.

Esta obra es, tal vez, de 1903-1904, si está en relación con la muerte de Gauguin, a quien le unía una profunda amistad con Carrière. El perfil, en efecto, presenta, quizá, algún parecido con el del pintor.

París, Colección Georges Martin du Nord.

CARRIÈRE

21. Boceto para LOS NOVIOS

Oleo sobre lienzo: 0,35 × 0,27.

Firmado abajo, a la izquierda: *Eugène Carrière.*

Procedencia: Entrada en el Museo en 1955.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 26, repr.

Carrière había recibido el encargo de hacer cuatro grandes decoraciones para el salón de bodas de la Alcaldía del distrito XII, ilustrando las *Edades de la Vida*. En 1900 ejecutó *Las madres jóvenes*; luego, en 1904, *Los novios* (2,75 × 2,23; cfr. SÉAILLES, 1923, págs. 200-201, n.º 114), de las cuales esta pequeña composición es un boceto. *Nacimiento y Los ancianos* quedaron inacabados por la enfermedad y la muerte del pintor. Por eso, las cuatro pinturas no fueron colocadas en su sitio, sino que se donaron al Museo del Petit Palais, en 1907.

París, Museo del Petit Palais.

CARRIÈRE

22. Boceto para LOS ANCIANOS

Oleo sobre lienzo: 0,35 × 0,27.

Firmado abajo, a la izquierda: *Eugène Carrière*.
Inscripción arriba en el centro: *LES VIEILLARDS*.

Procedencia: Entrada en el Museo en 1955.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 27, repr.

Boceto para una de las cuatro composiciones destinadas a la Alcaldía del distrito XII e inacabadas por la muerte de Carrière. El gran cuadro *Los Ancianos*, actualmente en el Petit Palais, tiene las siguientes dimensiones: 2,75 × 2,25. (Cfr. SÉAILLES, 1923, págs. 200-201, n.º 108.)

París, Museo del Petit Palais.

CARRIÈRE

23. CABEZA DE MUCHACHA, litografía para la «Estampe originale».

Litografía: 0,46'6 × 0,35'9.

Firmada a la izquierda, hacia abajo: *Eugène Carrière*.

Exposiciones: 1895, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 1.785; 1897, París, Centenario de la Litografía, n.º 1.026; 1907, París, n.º 226 (*Perfil de muchacha*); 1972, Londres-Liverpool, n.º 28, repr.

Bibliografía: «L'Estampe originale», marzo de 1895; SARRAUT, abril de 1895, p. 258; FAURE, 1908, p. 91; SÉAILLES, 1911 y 1912, p. 211; DELTEIL, 1913, t. 8, n.º 18; ADHÉMAR, 1949, t. IV, p. 134, n.º 15.

Esta litografía es el retrato de Nelly Carrière, hija del pintor. Conocida también bajo el título *Ojos cerrados*, ilustra el tema del repliegue en sí mismo, de la meditación, tan cara a los artistas idealistas y simbolistas, particularmente a Charles Sellier, Odilon Redon o Charles Filiger.

En 1895, Carrière expuso también en el Salón un gran lienzo: *Teatro popular*, representando a los espectadores del Teatro de Belleville: en el primer plano, en el centro, está precisamente el perfil luminoso de la misma joven.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

CARRIÈRE

24. RODIN ESCULPIENDO

Litografía tirada por medio de dos piedras:
0,75'5 × 0,59.

Cartel para el Pabellón Rodin en la Exposición Universal de 1900 en París. Firmada abajo, a la izquierda: *Eugène Carrière*.

Procedencia: Colección Lisbeth Delvolvé-Carrière, hija mayor de Eugène Carrière.

Exposiciones: 1907, París, n.º 273; 1972, Londres-Liverpool, n.º 29, repr.

Bibliografía: DELTEIL, 1913, t. 8, n.º 39; JULLIAN, 1971, repr. p. 109.

La exposición de las obras de Auguste Rodin (1840-1917) en 1900, en el Pabellón del Alma, marcó el principio de la gloria para el ya sexagenario escultor. Toda su obra es concebida conforme a una estética espiritualista, y sus preocupaciones son las de los simbolistas; de este modo esculpe *Pensamiento* e ilustra *Flores del Mal* de Baudelaire. Allí había, pues, comunidad de pareceres con un artista como Carrière, quien hizo varios retratos de Rodin, pintados o grabados. La litografía representando sólo el rostro, de frente, que había expuesto en el Salón de la Sociedad Nacional de 1896, había sido expuesta de nuevo en 1900 en la Exposición Universal (grupo II, clase 8, decenal, n.º 78).

*Bourdonné par Condé (velines),
Colección de Mme. Laure Delvolvé-Aubry.*

CAZIN

25. ISMAEL

Oleo sobre lienzo: 2,52 × 2,02.

Firmado abajo, a la derecha: *J. Cazin*.

Procedencia: Adquirido en el Salón por el Estado para el Museo del Luxemburgo; transferido al Museo del Louvre en 1929; en depósito en el Museo de Tours en 1935 (depósito confirmado en 1938).

Exposiciones: 1880, París, Salón, n.º 660; 1918, Madrid, sin catálogo; 1972, Londres-Liverpool, n.º 30, repr.

Bibliografía: CHENNEVIÈRES, julio de 1890, págs. 503-504; HUYSMANS, 1883, p. 139; WYZEWA y PERREAU, 1891, p. 124; BÉNÉDITE, 10 de julio de 1901, págs. 23-24, p. 32, repr. enfrente de la p. 4 (grabado de Pennequin); DESJARDINS, septiembre de 1901, p. 184; van VORST, 1904, p. 58; BÉNÉDITE, 1912, n.º 104, repr. lám. 52; DIMIER, 1914, p. 27; BÉNÉDITE, Lux. s.d. p. 20; GEFFROY, Lux., s.d. p. 49; BÉNÉDITE, 1924, n.º 95, repr. lám. 93; MASSON, 1927, p. 18; DORIVAL, 1943, t. I, p. 15; EGGENBERGER, 1958, p. 30, repr. en la cubierta; ZOLA, 1959, p. 248; REDON, 1961, p. 148.

Pintor «del más alto sentimiento», para M. de Chennevières, Cazin obtuvo en el Salón de 1880 la primera medalla. Redon anota que «la parte de la realidad, de la sensualidad, es expresada con medida y justeza para no perjudicar a la ligera idealidad» de la obra. *Ismael* y el otro envió al mismo Salón, *Tobías* (Museo de Lille), fueron apreciados como notables por Zola y Huysmans. El primero reprocha, sin embargo, al artista de «tomar sujetos bíblicos» y de «vestirlos a la moderna». El segundo, al contrario, estima que Cazin ni ha representado el abandono en el desierto, tal como se cuenta en el capítulo XXI del *Génesis*, de la doncella bíblica Agar y de su hijo Ismael, «sino la angustia de una pobre campesina que con la cara entre las manos solloza desesperadamente, mientras que el niño tiende sus manos hacia ella para abrazarla». El prefiere la sencillez, la verdadera grandeza de los personajes de Cazin, a la «afectación de lo sencillo», que le choca en la obra de Puvis de Chavannes.

Tours, Museo de Bellas Artes.

CAZIN

26. PAISAJE

Oleo sobre lienzo: 0,60 × 0,73.

Procedencia: Colección Toupey, París; adquirido por la ciudad de Tours en 1934.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 32, repr.

Durante los últimos veinte años de su vida, Cazin expuso numerosos pequeños paisajes, que fueron saludados unánimemente como obras de alta intelectualidad. Péladan, en el Salón de 1882, señala su «serie de paisajes decorativos» donde, en vez de representar todos los detalles de las flores, tal como lo hace Harpignies, Cazin lleva a su lienzo solamente la impresión de la naturaleza, lo que es el espíritu, y de él da la sensación que es un tanto más dulce y encantadora en cuanto es menos precisa y pormenorizada» (1888, p. 35.). Édouard Rod (julio, 1891, p. 15) ve una correspondencia «entre los retratos de Carrière y los paisajes de M. Cazin», mientras que para Felicien Fagus (abril de 1901, t. 24, p. 617), «los paisajes de Cazin viven y sufren como los hombres», y el artista «se acerca por momentos, y sólo él, al pintor único de estos tiempos: Puvis de Chavannes».

Tours, Museo de Bellas Artes.

DENIS

27. SUBIDA AL CALVARIO (1889)

Oleo sobre lienzo: 0,41 × 0,32'5.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *M-D. Nov. 89.*

Procedencia: Colección Maurice Denis.

Exposiciones: 1970, París, n.º 5, repr.; 1970-71, París, n.º 37; 1971, Brema, n.º 3, repr.; 1971-72, Zürich, n.º 3; 1972, Copenhague, n.º 3; 1972, Londres-Liverpool, n.º 35, repr.

Bibliografía: JAWORSKA, 1971, p. 150, repr.; JULLIAN, 1971, p. 84, repr. n.º 41.

Maurice Denis, joven Nabi católico, emplea en esta obra una técnica sintética —matices monótonos y figuras contorneadas por trazos— que recuerda la técnica de Gauguin y del grupo de Pont-Aven, conocido tanto gracias a Sérusier como por la visita de la exposición del Café Volpini en 1889.

A la manera de Gauguin en la *Visión después del Sermón* (Edimburgo, National Gallery of Scotland), Maurice Denis representa a las santas mujeres, que son, en efecto, religiosas modernas, postradas delante de Cristo, en una de las estaciones del camino al Gólgota.

Más tarde utilizó de nuevo esta composición —con algunas variantes— para una de las ilustraciones (grabado sobre madera de la página 350) de la *Imitación de Cristo*, editada en 1903 por Ambroise Vollard.

París, Colección particular.

DENIS

28. MISTERIO CATOLICO

Oleo sobre lienzo: 0,51 × 0,77.

Firmado abajo, a la izquierda, verticalmente: *Maurice Denis*. Fechada debajo, a lápiz: *mai 90*. Inscripción en griego, arriba, a la derecha.

Procedencia: Colección Maurice Denis.

Exposiciones: 1891, París, Salón de los Independientes, n.º 565; 1894, Toulouse, n.º 17; 1924, París, n.º 10; 1945-46, Museos Nacionales, n.º 1; 1955, París, n.º 87; 1963, Albi, n.º 6; 1970, París, n.º 10; 1971, Brema, n.º 11; 1971-72, Zürich, n.º 11; 1972, Copenhague, n.º 6; 1972, Londres-Liverpool, n.º 36, repr.

Bibliografía: ANTOINE, 1 de mayo de 1891, p. 157; RETTÉ, 1 de septiembre de 1891, p. 301; RAMBOSSON, 1 de abril de 1892, p. 165; GEFFROY, 1892, págs. 310-311; HIRSCH, 1892, p. 107; GERMAIN, 1893, p. 36; SEGARD, 1914, t. 2, págs. 152-158, p. 167; BRILLANT, 1929, repr. lám. 2; BRILLANT, 1945, págs. 24, 37, BARAZZETTI-DEMOULIN, 1945, págs. 27, 31, 36, 75, 89, 118, 141-142, 277, repr. en color p. 88; JAMOT, 1945, p. 13; DENIS, 1947, t. I, págs. 103, 225; CHASSÉ, 1960, p. 77.

Maurice Denis debió de representar a menudo el tema de la Anunciación; y el *Misterio católico*, con el título voluntariamente extraño, es el más antiguo ejemplo de este tema. El primer boceto está fechado en abril de 1899 (Colección Mme. P. Dejean), y este cuadro, realizado en junio de 1890, tuvo tal éxito en el Salón de los Independientes de 1891, que fue varias veces repetido, particularmente por Jules Clarétie, Coquelin-Cadet y Lugné-Poë. El crítico Gustave Geffroy fue el primero en alabar al pintor en su artículo del 10 de abril de 1891, escribiendo: «Es un poeta a quien le gustan pasos deslizados, gestos lentos, cuerpos doblegados como lirios, flotaciones de incienso.» Además, el artista carga la escena de una significación nueva y simbólica, sustituyendo al ángel por un diácono, precedido de niños de coro y encargado de presentar a la Virgen el libro de los Evangelios.

Charles-Henry Hirsch anotó: «El *Misterio católico* de M. Denis, símbolo de la poesía nebulosa de la religión romana, ¿no está «pensado» en el mismo espíritu que el dulce y triste *Matrimonio místico* de Correggio?»

Se sabe que aquí transpone la visión de una joven, Jeanne, a la que había observado en la iglesia, inclinada sobre un reclinatorio, y a la cual dedicó en su *Diario*, el 12 de abril de 1891 (DENIS, 1947, t. I, p. 83) la frase: «La palabra de aquella que fue amada.» Por lo demás, sigue siendo fiel a los detalles precisos del paisaje que aparece por la ventana —los manzanos en flor en el campo—, con un verdadero amor a la Creación y al espíritu de los primitivos.

Alençon, Colección Jean-François Denis.

DENIS

29. MARTA SIMBOLISTA (1892)

Oleo sobre lienzo: 1,30 × 0,71.

Firmado abajo, a la izquierda, sobre el vaso, con el monograma MD y el semblante del artista.

Procedencia: Colección Maurice Denis.

Exposiciones: 1892, París, Salón de los Independientes, n.º 356 (Retrato en un decorado de la tarde); 1863, Albi, n.º 19; 1970, París, n.º 1.971; 1971, Brema, n.º 32; 1971-72, Zürich, n.º 32; 1972, Copenhague, n.º 32; 1972, Londres-Liverpool, n.º 38, repr.

Maurice Denis hizo varios retratos de su prometida Marthe Meurier, con quien se casó el 12 de junio de 1893. Este retrato volvió a ser tomado, con algunas variantes, para la sexta litografía en colores de la serie *Amor*, publicada por Ambroise Vollard; la litografía, fechada en 1898 (0,41'5 × 0,30; CAILLER, 1968, n.º 113, repr.), lleva el título *Los crepúsculos tienen una dulzura de antigua pintura*.

Alençon, Colección Jean-François Denis.

DENIS

30. VERGEL DE LAS VIRGENES PRUDENTES

Oleo sobre lienzo: 1,04 × 1,04.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda, verticalmente: *Maud.*, 93.

Procedencia: Colección Henry Lerolle; Colección Guillaumue Lerolle.

Exposiciones: 1893, París, Salón de los Independientes, n.º 365; 1904, Bruselas, La Libre Esthétique; 1924, París, n.º 45; 1945, París, n.º 23; 1955, París, n.º 93; 1970, París, n.º 54, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 39, repr.

Bibliografía: SEGARD, 1914, t. 2, p. 165; PÉRATÉ, noviembre de 1923, p. 54; BARAZZETTE-DÉMOULIN, 1945, págs. 39, 84, 144, 279; JAMOT, 1945, p. 28, repr. en colores p. 22; DENIS, 1947, t. I, págs. 103, 225.

Maurice Denis recordó en *Nouvelles Théories* (París, 1922, p. 31) su definición del simbolismo, que «era el arte de expresar con signos plásticos, de sugerir con medios propios de la pintura, ideas, sensaciones, sentimientos». El *Vergel de las Virgenes prudentes*, pintado en 1893, glorifica los sentimientos amorosos del joven artista, rodeándolos de este misterio, grato a Mallarmé, cuyo perfecto uso «constituye el símbolo».

En el primer plano, despreciando las manzanas de la tentación, las Virgenes prudentes de la parábola (Mateo, 25, 1-13), dulces y pensativas, son como una multiplicación de la imagen de Marthe Meurier. En sus castos vestidos blancos contrastan con las tres bañistas, desnudas y amaneradas en el segundo plano —las Virgenes necias—, mientras que muy arriba, a la derecha, entre los árboles, aparece en el caballo blanco el Esposo, el Señor.

Aquí, para acentuar más la idea del jardín cerrado de cualquier paraíso fuera del tiempo, el artista suprime la apertura hacia el cielo; bajo los árboles, en el horizonte, a la derecha y a la izquierda, aparecen en la lejanía dos paisajes marinos.

París, Colección particular.

DENIS

31. LA JOVEN QUE SE DIRIA UN PAJE (1894)

Oleo sobre lienzo: 0,48 × 0,38.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda, verticalmente: *Maud.*, 94.

Procedencia: Se quedó en la familia del artista.

Exposiciones: 1924, París, n.º 43; 1945, París (Arte Moderno), número 30; 1945-46, Museos Nacionales, n.º 3; 1955, París, n.º 95;

1963, Albi, n.º 33; 1964, Londres, Wildenstein, n.º 14; 1970, París, n.º 68; 1971, Brema, n.º 44; 1971-72, Zúrich, n.º 44; 1972, Copenhague, n.º 44; 1972, Londres-Liverpool, n.º 40, repr.

A Maurice Denis le gustaba dar a sus obras títulos de resonancia medieval.

Saint-Germain-en-Laye,
Colección Bernadette Denis.

DENIS

32. MATERNIDAD DE MERCIN

Oleo sobre cartón: 0,33 × 0,42.

Firmado abajo, a la derecha, con el monograma original: *Maud*.

Procedencia: Se quedó en la familia del artista.

Exposiciones: 1963, París, Wildenstein, n.º 44; 1963, Albi, n.º 50; 1965, San Francisco; 1969, Ginebra, n.º 46, repr.; 1970, París, n.º 98, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 41, repr.

Bibliografía: BARAZZETTI-DÉMOULIN, 1945, págs. 55, 280; DENIS, 1947, t. I, p. 226.

Tal como lo hacía Carrière, también Maurice Denis elegía a menudo a sus propios hijos para los cuadros que ilustran el tema de la felicidad familiar. Aquí ha representado a su mujer Marthe y a su primera hija Noële, nacida el 30 de junio de 1896, en compañía de Mme. Chausson. En contraste con la fachada soleada de la casa de campo de Ernest Chausson, en Mercin (Aisne), los rostros de la madre y de la niña están rodeados de un trazo de contorno azul y son ligeramente modelados en tonalidades sorprendentes que atestiguan la asimilación de las teorías de Seurat y Charles Henry sobre el color. Maurice Denis conoció a Ernest Chausson en 1891 en casa del pintor Henri Lerolle, naciendo una gran intimidad entre los dos artistas.

Ya en 1894 había realizado un primer techo para la señora de Chausson, y en 1897, durante su segundo viaje a Italia, se alojó con su familia en la casa del músico en Florencia.

Saint-Germain-en-Laye,
Colección Dominique-Maurice Denis.

DENIS

33. Boceto para el RETRATO DE YVONNE LEROLLE

Lienzo pegado sobre «isorel» (aglomerado de madera): 0,30'5 × 0,17'5.

Firmado abajo, a la derecha, verticalmente, con monograma: *Maud*.

Procedencia: Taller de Maurice Denis.

Exposiciones: 1963, París, Wildenstein, n.º 42; 1963, Albi, n.º 67; 1972, Londres-Liverpool, n.º 42, repr.

En este primer ensayo del retrato de Yvonne Lerolle, que debe datar de 1896, Maurice Denis indicó brevemente las manchas de colores delicados e insitió sobre la sencilla geometría de líneas verticales y horizontales. El gesto de la joven de frente, con un ramo de flores, está conservado en el gran cuadro, cuya composición se complica por un juego sutil de curvas.

Saint-Germain-en-Laye,
Colección Dominique-Maurice Denis.

DENIS

34. RETRATO DE Mlle. YVONNE LEROLLE EN TRES ASPECTOS

Oleo sobre lienzo: 1,70 × 1,10.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *Maud*, 97.

Procedencia: Se quedó en la familia de la modelo.

Exposiciones: 1897, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 413 (*Portrait de Mlle. Y. L. en trois aspects*); 1924, París, n.º 77; 1963, Albi, n.º 55; 1970, París, n.º 105, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 43, repr.

Bibliografía: GEFFROY, 5.ª serie, 1897, p. 382; BARAZZETTI-DÉMOULIN, 1945, págs. 228, 281. DENIS, t. I, p. 226.

La hija del pintor Henri Lerolle, que había sostenido a Maurice Denis desde sus comienzos, Yvonne Lerolle, pronto debió ser Mme. Eugène Rouart. Representándola así en sus tres aspectos, Maurice Denis volvió al procedimiento ya utilizado en 1892 para el *Triple retrato de Marthe novia* (Saint-Germain-en-Laye, Museo Municipal): en uno y en otro caso, el modelo está representado de frente, en el centro, de tres cuartos y de perfil. El análisis que Gustave Kahn, en 1888, hizo de las *Jóvenes en la orilla del mar* de Puvis de Chavannes, inspiró, tal vez, a Maurice Denis.

Toulouse, Colección M. Olivier Rouart.

DENIS

35. JUGADORAS CON RAQUETA

Oleo sobre lienzo: 0,61'5 × 0,40'5.

Firmado abajo, a la derecha: *Maud*.

Procedencia: Se quedó en la familia del artista.

Exposiciones: 1970-71, París, n.º 40; 1972, Londres-Liverpool, n.º 44, repr.

Realizado probablemente hacia 1898-99, este pequeño lienzo, tratado con un marco, como proyecto de una tapicería, está en relación con la composición *Juego de volante* o *El bosque sagrado*.

Las dos jugadoras de volante, con sus raquetas, y varias bañistas —una en el primer plano, otras dos al fondo— son representadas en un lugar del bosque de Saint-Germain que repetidas veces inspiró a Maurice Denis.

Estanques y malezas son los lugares privilegiados donde a finales del siglo se divierten las musas, las mujeres ideales: las de Puvis de Chavannes o de Osbert, por ejemplo, están fuera del tiempo, mientras que las de Maurice Denis no descuidan los juegos y las costumbres modernas.

París, Colección particular.

DENIS

36. BAÑISTAS (1899)

Oleo sobre lienzo: 0,70 × 0,99.

Firmado con monograma, fechado hacia la izquierda: *Maud.*, 99.

Procedencia: Adquirido por la ciudad de París en 1937.

Exposiciones: 1947, Berna, n.º 27; 1947, Zürich, n.º 204; 1951, París, n.º 483; 1964, Munich, n.º 102; 1968, Atlanta, sin número, repr.; 1970, París, n.º 137; 1971, París, Grand Palais, n.º 35, repr.; 1971, Bucarest, p. 54, repr. p. 55; 1971, Budapest, n.º 16; 1972, Londres-Liverpool, n.º 45, repr.

Bibliografía: BARAZZETTI-DÉMOULIN, 1945, p. 281.

El artista representa la playa de Pouldu, pueblo bretón donde vivía en el verano de 1899. Se trata de una imagen de la alegría de vivir, ejecutada poco tiempo después del nacimiento de la segunda hija del pintor. Igual que en sus composiciones decorativas, aquí mezcla, sin preocuparse de la realidad, a niños, veraneantes y figuras desnudas ideales.

París, Museo del Petit Palais.

DENIS

37. RESPUESTA DE LA PASTORA AL PASTOR (1892)

Litografía en cuatro colores: 0,19 × 0,08.

Firmada a la izquierda, hacia el centro, verticalmente: *Maud.*

Procedencia: Colección Roger Marx; Colección Émile Laffon; Donación Émile Béjot, 1931.

Exposiciones: 1970, París, n.º 256; 1972, Londres-Liverpool, n.º 46, repr.

Bibliografía: BARAZZETTI-DÉMOULIN, 1945, p. 278; BRILLANT, 1945, p. 39; ADHÉMER y LETHÈVE, 1953, t. V, p. 243, n.º 3; CAILLER, 1968, n.º 6, repr.

«La Revue Blanche» publicó, en su número de agosto-septiembre de 1892, *La respuesta de la Pastora al Pastor*, breve texto de Édouard Dujardin (págs. 65-72), y de éste se hizo una tirada aparte de 55 ejemplares con el frontispicio de Maurice Denis.

Édouard Dujardin escribió una tragedia en tres partes, la *Légende d'Antonia*, y con motivo de la representación de la primera parte de *Antonia* en el «Théâtre d'Application», el 20 de abril de 1891, empezó su colaboración con Maurice Denis. Este, en efecto, hizo decorados «maravillosos», según el testimonio de Fontainas (1928, p. 104). Proporcionó también los decorados para *Chevalier du passé* (Teatro Moderno, 1892) y para *Fin d'Antonia* Vaudeville, 1893).

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

DENIS

38. LA SEÑORITA ELEGIDA

Litografía en tres colores: 0,29'5 × 0,11'3 (hoja de 0,42 × 0,29'5).

Firmada abajo, a la derecha, verticalmente: *Maud.* En el margen de arriba, hacia la izquierda: *La damoiselle élue*; a la derecha, hacia abajo: el monograma *CD*. En el margen de abajo, a la derecha, la dedicatoria y la firma autógrafa: *à Monsieur Roger Marx, affectueusement Maurice Denis.*

Cubierta para *Claude Debussy, la Damoiselle élue. Poème lyrique, d'après D. G. Rossetti*. París, Libraire de l'Art Indépendant, 1893.

Procedencia: Colección Roger Marx; Colección Émile Laffon; donación Émile Béjot, 1931.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 47, repr.

Bibliografía: BARAZZETTI-DÉMOULIN, 1947, p. 58, 279; DENIS, 1947, t. I, págs. 103, 225; ADHÉMER-LETHÈVE, 1953, t. V, p. 243, n.º 4; GUIGNARD, 1966, p. 51, repr.; MADSEN, 1967, p. 31; CAILLER, 1968, n.º 30, repr.; *Catalogue Maurice Denis*, París, 1970, p. 87.

No cabe duda de que los poemas de D. G. Rossetti no eran desconocidos en Francia, especialmente gracias a los estudios de Émile Blémont (amigo de Fantin-Latour) de 1871, pero la atención hacia ellos ha sido de nuevo despertada por la traducción que hizo Gabriel Serrazin en su libro *Les poètes modernes de l'Angleterre* (París, 1885).

Claude Debussy, que había obtenido el premio de Roma en 1884, se sirvió de esta traducción para ponerla en música, durante su estancia en la Villa Médicis, hacia 1887-1888.

La música, «gran escándalo en el Instituto», según la expresión de Maurice Denis, era ya de una estética simbolista, revelando una comprensión original de la herencia wagneriana. Denis tuvo la ocasión de encontrar a Claude Debussy hacia 1891-92, tanto en casa del pintor Henri Lerolle o del músico Ernest Chausson como en la Librería del Arte Independiente (Librairie de l'Art Indépendant). Precisamente el propietario de esta librería, Edmond Bailly, publicó en 1893 la primera edición de la música de Debussy, con la litografía de Maurice Denis en la cubierta. Esta ilustra bien, en un espíritu simbolista ya «Art Nouveau», el carácter de esta heroína de Rossetti que las resume a todas, según el análisis de G. Sarrazin: «parece que la tierra haya sido para ellas un lugar de exilio no merecido y que jamás hayan conocido otra patria que el cielo. Allí esperan al poeta...» (1885, p. 263).

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

DENIS

39. DULCE VISION (1896)

Litografía en tres colores: 0,34'5 × 0,25'5.

Firmado abajo, a la derecha, verticalmente: *Maud*. Título arriba: *Douce vision*. En el margen de abajo, a la izquierda: *Maurice Denis*; a la derecha: *état*.

Exposiciones: 1970, París, n.º 269; 1972, Londres-Liverpool, n.º 48, repr.

Bibliografía: ADHÉMAR-LETHÈVE, 1953, t. V, n.º 13; CAILLER, 1968, n.º 92, repr.

Cubierta para una partitura de André Rossignol (1896). Después de esta imagen, muy al estilo del «Art Nouveau» en el grafismo del vestido remolnante y simbolista por la maleza evocada al fondo, Maurice Denis hizo en 1903 para el mismo músico el frontispicio litográfico de los *Concerts du petit frère et de la petite soeur*, de carácter más intimista.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

DENIS

40. AMOR. 5. *El caballero no ha muerto en la cruzada.*

Litografía en tres colores: 0,40 × 0,27'7.

De una serie de diez litografías y una cubierta, editada por Ambroise Vollard, París, 1899. Tirada de cien ejemplares por Ayguste Clot, en París. Firmada con monograma, arriba, en el centro: *Maud* en un círculo. Inscripción litografiada en el margen de abajo, a la izquierda: *Le chevalier n'est pas/mort à la croisade*.

Exposiciones: 1936, París, n.º 1.121; 1966, Tours, n.º IV; 1970, París, n.º 272; 1972, Londres-Liverpool, n.º 49a, repr.

Bibliografía: PÉRATÉ, noviembre de 1923; págs. 60-61; BARAZ-ZETTI-DÉMOULIN, 1945, p. 281; BRILLANT, 1945, p. 39; JAMOT, 1945, p. 17; DENIS, 1947, t. I, p. 117; VOLLARD, 1948, p. 306; CAILLER, 1968, n.º 112, repr.

Con la fecha de 1 de enero de 1897, Maurice Denis apunta: «He comenzado las estampas de Vollard.» Establecido después de 1895 en París, Ambroise Vollard editó pronto las litografías de Redon, Vuillard, Roussel y, particularmente, de Denis. Este último se inspiró en su propia producción de los últimos cinco años e ilustró las páginas escritas de su *Diario (Journal)* con motivo de su noviazgo con Marthe Meurier en 1891 (1947, t. I, págs. 84-90). Una conversación que sostuvo con Marthe el viernes 23 de octubre de 1891, la relata de este modo: «El caballero no murió en la cruzada. Huyó de las apoteosis hacia las ciudades santas a conquistar. A la llamada de las glorias hieráticas de su ensueño, se consagró a las aventuras ... de una vida de orgullo y de sacrificio ... que sucedía fuera de la realidad. El despreció, por los esplendores vislumbrados ... la paz hogareña de su mansión ... y helo aquí que vuelve, y su corazón es joven todavía...» (1947, t. I, p. 87).

La colección *Amor* es para André Pératé «el exquisito remate en que se cierra todo el ciclo del simbolismo», y añade: «Si nos hubiese dejado sólo esta obra maestra, el Simbolismo sería bendito.»

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

DENIS

41. AMOR. 9. *Nuestras almas, en gestos lentos.*

Litografía en tres colores: 0,29'3 × 0,40'.

De una serie de diez litografías y una cubierta, editada por Ambroise Vollard, París, 1899. Tirada

de cien ejemplares por Auguste Clot en París. Inscripción litográfica en el margen de abajo, a la izquierda: *Nos âmes, en des gestes lents*.

Exposiciones: 1966, Tours, n.º IV; 1970, París, n.º 272, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 49b, repr.

Bibliografía: PÉRATÉ, noviembre de 1923, págs. 60-61; BARAZ-ZETTI-DÉMOULIN, 1945, p. 281; BRILLANT, 1945 p. 39;

Esta litografía ilustra un párrafo del *Diario* de Maurice Denis, apuntado el 25 de octubre de 1891: «Nuestras dos almas se inclinan en gestos lentos una hacia otra. Estaba yo triste por no poder llorar, ella estaba infinitamente bella. Se celebraban misterios en las profundidades alargadas de terciopelo de sus ojos, y yo no era digno de estar allí.» (1947, t. I, p. 88).

Paul Jamot escribió precisamente del *Amor* que era «una serie verdaderamente musical que hace pensar en Schumann por la calidad y el candor de la emoción, y en Debussy, por la sutileza de las resonancias». La alusión a estos dos músicos no es fortuita, ya que Maurice Denis había titulado la serie de siete paneles que decoraban su dormitorio: *El Amor y la Vida de una mujer según Schumann* (1895, Colección Bernadette Denis, Saint-Germain-en-Laye) y compartió con Claude Debussy el mismo «sueño del Arte».

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

DESBOUTIN

42. RETRATO DE JOSEPHINE PÉLADAN

Oleo sobre lienzo: 1,20'5 × 0,81'5.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *M. Desboutin, 1891*.

Procedencia: Donación de Mme. Péladan, diciembre de 1936.

Exposiciones: 1891, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 282; 1893, París, 2.º Salón de la Rosa + Cruz, n.º 78, repr. p. 68; 1972, Londres-Liverpool, n.º 52, repr.

Bibliografía: PÉLADAN, 1891, p. 5; MAILLARD, 15 de julio de 1891, p. 246; BLÉMONT, julio de 1891, p. 48; ROD, julio de 1891 p. 12; BERTHOLET, 1955, t. III, págs. 203-206, repr. fig. 3; LE, THÈVE diciembre de 1960 p. 371, repr. p. 370, fig. 5; VERGNET-RUIZ y LACLOTTÉ, 1962, p. 233; JULLIAN, agosto de 1969, repr. en color, p. 29; MILNER, 1971, p. 71 repr.; LEGRAND, 1971, p. 55, repr. lám. 26.

Eran numerosos los retratos del pintoresco organizador, Sâr Péladan, en el Segundo Salón de la Rosa + Cruz, a pesar de que dicho tema haya sido teóricamente proscrito por la reglas de la Orden.

Marcellin Desboutin expone en 1893 el retrato que ya se hizo notar en el Salón de 1891 como «pintoresco y expresivo» (Blémont), «vigoroso y atractivo» (Maillard). Édouard Rod, analizándolo largo tiempo, observa que evita los efectos fáciles y que «lucha cuerpo a cuerpo con su modelo, que transcribe sobre lienzo tal como lo ha visto ... con una austeridad de medios que debe indudablemente a su larga y brillante práctica de la punta seca». El mismo Péladan hizo un comentario muy poco modesto: «Este retrato de Sâr parece llegado del Louvre o de la Pitti, por apuesta, para sorprender las paredes de esta exposición; el *Joven en raso negro* se mantendrá cara a cara del *Hombre con guante*. Ningún ser vivo ha sido objeto de parecida obra maestra.» Péladan, en 1893, mejoró con suficiencia el título, ennobleciendo sin razón al autor: *Des Boutin (marquis Marcellin). Portrait du Sar Mérodack J. Péladan, grand maître de la Rose + Croix, du Temple et du Graal*.

Angers, Museo de Bellas Artes.

DESVALLIÈRES

43. NARCISO

Oleo sobre lienzo: 2,06 × 1,11.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *Georges Desvallières, 1893*.

Procedencia: Taller de Desvallières, 14 rue Saint Marc, París. Se quedó en la familia del artista.

Exposiciones: 1894, París, Salón de los Artistas Franceses, n.º 605; 1936, París, n.º 1.127; 1972, Londres-Liverpool, n.º 53, repr.

Bibliografía: RIOTOR, 1 de junio de 1894, p. 236; HOFFMANN-EUGÈNE, 1930, p. 222.

El crítico de «La Plume», Léon Riotor, hace un comentario entusiasta y adecuado: «Sobrecogedor por el color y el gusto, lleno de calidades originales que sólo podrían ampliarse, tal es *Narciso* de M. Desvallières. Examinándolo bien, allí se encuentra una lejana reminiscencia de Gustave Moreau, de otros, pero —repito— las calidades personales dominan. Celebrémoslo.»

El joven artista, que este año obtuvo una medalla de segunda clase, cambió con *Narciso* su estilo bajo la certera influencia de su maestro Gustave Moreau. Por otro lado, hay que anotar que Desvallières realiza una composición de altura, cuyas dimensiones se aproximan mucho a las de *Júpiter y Semele* de Moreau. Se encuentra también el personaje, de mirada impasible, sentado sobre un trono y a la heroína muriendo a su lado: para Gustave

Moreau, es Semele fulminada por la visión de Júpiter en toda su gloria olímpica. Para Desvallières, es la ninfa Eco, despreciada por Narciso, que languidece de un amor sin esperanza. Sobre un esquema de composición fijado por Flaxman y de nuevo utilizado por Ingres en *Júpiter y Tetis* (Aix-en-Provence, Museo Granet), una representación des acostumbrada de la leyenda de Narciso.

*Seine-Port (Seine et Marne),
Colección de M. Isorni.*

DULAC

44. PUESTA DEL SOL EN AVIÑON

Oleo sobre lienzo: 0,27'6 × 0,46.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *M. Ch. Dulac, 98, Avignon.*

Procedencia: Colección Paul Jamot; Legado Jamot al Museo de Reims, 1939; entrado en el Museo en 1949.

Exposiciones: Londres-Liverpool, n.º 54, repr.

Durante los primeros meses del año 1898 realizó este estudio, juego casi abstracto del agua —el Ródano—, del cielo y de la tierra. En el prólogo de sus *Cartas* se indica «cuán amplia y tradicional es la concepción del simbolismo» en el artista. Para Dulac, un elemento como el agua, por ejemplo —y esto se manifiesta bien en sus dos series de litografías (*Suites de paysages*, 1892-93, y *Cantique des créatures*, primavera de 1894) y en la mayoría de sus pinturas—, permite no sólo «distinguir lo puro de lo impuro», sino aún más, el agua bautismal, de «remitir la mancha del pecado original»: ella es el símbolo de la castidad, que definió ya San Francisco de Asís en el *Cántico de las criaturas*.

Reims, Museo Saint-Denis.

DULAC

45. SALIDA DEL SOL SOBRE EL ARNO

Oleo sobre lienzo: 0,40'7 × 0,52'5.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *M. Ch. Dulac, 98, Fiesole.*

Procedencia: Colección Paul Jamot; Legado Jamot al Museo de Reims, 1939; entrado al Museo en 1949.

Exposiciones: 1899, París, Vollard, n.º 127 (*Les pins à Fiesolé* - Los pinos de Fiésolle?); 1972, Londres-Liverpool, n.º 55, repr.

Bibliografía: MARGUILLIER, abril de 1899, p. 327; FAGUS, mayo de 1899, p. 61; DULAC y LOUIS, 1905, p. 155 (una nota autógrafa de Paul Jamot en el ejemplar de la biblioteca del Louvre

permite pensar que se trata de uno de los estudios de Italia citados en el *Catalogue des oeuvres de Dulac*, págs. 154-155, titulado: *Les Pins à Fiésolle* - Los pinos de Fiésolle).

Este paisaje de los alrededores de Florencia fue pintado durante la breve estancia de Dulac en esta ciudad, a la que llegó el 22 de abril de 1898 y que dejó por un convento cerca de Asís, poco después del 13 de mayo. Según su técnica acostumbrada, el artista tomaba algunos apuntes durante su viaje, esperando utilizarlos más tarde para una gran composición. El 26 de mayo de 1898 escribía desde Asís a H. T.: «No teniendo la necesidad de trabajar del natural, de regreso a París los podré ejecutar, esto no me impedirá hacer unos estudios pintados.» (DULAC y LOUIS, 1905, p. 135.) Pero desde el fin de este mismo año, cae enfermo y muere en París el 29 de diciembre, sin haber tenido tiempo para realizar su propósito.

Reims, Museo Saint-Denis.

FANTIN-LATOURE

46. PAISAJE CON FIGURAS o LA APARICION (hacia 1880-1890 ?)

Oleo sobre lienzo: 0,52'5 × 0,63'5.

Procedencia: Taller del artista; donación de Mme. Fantin-Latour al Museo de Dieppe, 1904.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 57, repr.

Bibliografía: Mme. FANTIN-LATOURE, 1911, n.º 2.283; VERGNET-RUIZ y LACLOTTE, 1962, p. 235.

Clasificada por Mme. Fantin-Latour entre las pinturas «sin fecha cierta», esta composición hay que relacionarla, tal vez, con *Solicitud*, litografía presentada en el Salón de 1882 (HÉDIARD, 1892, n.º 40), que ilustra un «lied» de Schumann. Pero en la obra de Fantin son numerosas las «apariciones» inspiradas en la música y sobre todo en la de Wagner.

Dieppe, Museo Municipal.

FANTIN-LATOURE

47. RETRATO DE ADOLPHE JULLIEN

Plombagina (grafito) sobre papel de calco: 0,25 × 0,22

Procedencia: Legado de Adolphe Jullien, 1983. (Este dibujo es presentado con dos autógrafos y —carta y tarjeta de visita— en el mismo marco que los números 000 a 000).

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 59.

Bibliografía: Mme. Fantin-Latour, 1911, n.º 1.314.

Adolphe Jullien formó parte de un pequeño círculo de fervientes admiradores de Wagner que Fantin-Latour representó en *Alrededor del piano*. En la misma época, Adolphe Jullien preparaba una obra importante: *Richard Wagner* (París-Londres, 1886, dedicada «a mi amigo Fantin-Latour»), que contiene 14 litografías originales de Fantin-Latour. En 1887 estaba expuesto en el Salón su retrato por Fantin-Latour (Louvre, Jeu de Paume). En 1909, Adolphe Jullien publicó una importante biografía de su amigo.

París, Museo del Petit Palais.

FANTIN-LATOUR

48. EL BUQUE FANTASMA - ACTO III - TRANSFIGURACION DE SENTA Y DEL HOLANDES (1885)

Lápiz negro sobre papel pardo: 0,22 × 0,15'5.

Procedencia: Cfr. n.º 000 (*Retrato de Adolphe Jullien*).

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 60b, repr.

Bibliografía: Mme. FANTIN-LATOUR, 1911, n.º 1.235.

Este dibujo es el primer apunte para la litografía insertada enfrente de la p. 64 de la obra de Adolphe Jullien *Richard Wagner* (1886). En la ópera romántica *El buque fantasma*, inspirada en una balada de Heinrich Heine, el holandés que llega a tierra cada siete años no puede ser salvado sino por el amor desinteresado de una joven pura, Senta.

París, Museo del Petit Palais.

FANTIN-LATOUR

49. PARSIFAL - ACTO II - EVOCACION DE KUNDRY (hacia 1884-85)

Lápiz negro: 0,24'5 × 0,15'5.

Procedencia: Cfr. n.º 000.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 60c, repr.

Bibliografía: Mme. FANTIN-LATOUR, 1911, n.º 1.140.

Fantin hizo varias composiciones sobre este argumento, y dos de ellas las presentó en el Salón de 1883. Este dibujo está más directamente relacionado con la segunda versión que con la ilustración de la obra de Adolphe Jullien, *Richard Wagner* (1886, enfrente de la p. 286). Por esta razón, Mme. Fantin-Latour

propone la fecha de 1883. Sin embargo, por su tamaño reducido, este dibujo indica con más probabilidad una etapa intermedia entre la litografía de 1883 y la del libro de Adolphe Jullien.

París, Museo del Petit Palais.

FANTIN-LATOUR

50. TRISTAN E ISOLDA - ACTO II - SEÑAL EN LA NOCHE (1885)

Lápiz negro sobre papel moreno: 0,22 × 0,15.

Procedencia: Cfr. n.º 000.

Exposiciones: Mme. FANTIN-LATOUR, 1911, n.º 1.273.

Este dibujo es el primer borrador para la litografía (HÉDIARD, 1892, n.º 67), cuya composición está invertida e insertada frente a la página 158 de la obra de Adolphe Jullien, *Richard Wagner* (1886).

París, Museo del Petit Palais.

FANTIN-LATOUR

51. SIGFRIDO - ACTO III - EVOCACION DE ERDA (1885)

Lápiz negro: 0,19'5 × 0,12'5.

Procedencia: Cfr. n.º 000.

Bibliografía: Mme. FANTIN-LATOUR, 1911, n.º 1.278.

A pesar de que el mismo argumento ilustra la obra de Adolphe Jullien *Richard Wagner* (frente a la p. 222, HÉDIARD, 1892, n.º 71), la composición es diferente: allí aparece Erda de frente, y el viajero con su bastón tiene más importancia. Además, Fantin hizo cuatro litografías sobre este tema de la evocación de la profetisa que simboliza la sabiduría primitiva, el eterno femenino. La litografía más parecida a este dibujo apareció en el número IV de la «Revue Wagnérienne», 8 de mayo de 1885 (HÉDIARD, 1892, n.º 57).

París, Museo del Petit Palais.

FANTIN-LATOUR

52. HELENA (1890)

Dibujo al carbón sobre papel blanco: 0,42'5 × 0,57'5

Firmado abajo, a la izquierda: *h. Fantin*.

Procedencia: Donación de Mme. Fantin-Latour, 1906.

Exposiciones: 1936, Grenoble, n.º 251; 1972, Londres-Liverpool, n.º 61, repr.

Bibliografía: Mme. FANTIN-LATOURE, 1911, n.º 1.422; GRONKOWSKI, 1927, n.º 286.

Este dibujo es anterior a la litografía *Helena*, presentada en el Salón de 1890 (HÉDIARD, 1892, n.º 95). El tema está libremente tomado de la segunda parte del *Fausto* de Goethe, y Fantin-Latour, al tratarlo, forma parte de la «gran corriente del misticismo», según el crítico de «L'Artiste» Tauserrat Radet, que añade: «Al lado de Gustave Moreau hay otro admirable simbolista, romántico fiel y cuyo puro genio no envejece, M. Fantin-Latour. ... *Helena* es aparición, en un paisaje lunar, de la sublime belleza cuyo esplendor triunfa sobre las tinieblas y subyuga inevitablemente todas las fuerzas de la naturaleza, al pastor frigio, al poeta laureado, al soldado con casco, al Fausto mismo y al Mefisto su guía.»

París, Museo del Petit Palais.

FANTIN-LATOURE

53. LA NOCHE (1897)

Oleo sobre lienzo: 0,62 × 0,75.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *Fantin, 97*.

Procedencia: Adquirido por el Estado en el Salón de 1897 para el Museo del Luxemburgo; transferido al Museo del Louvre en 1929.

Exposiciones: 1897, Salón de los Artistas Franceses, n.º 626; 1899, París, Museo del Luxemburgo, n.º 79; 1906, París, Escuela de Bellas Artes, n.º 196; 1936, Grenoble, n.º 64; 1951, París, Artes Decorativas; 1960, París, Artes Decorativas, n.º 45; 1972, Londres-Liverpool, n.º 62, repr.

Bibliografía: BOUYER, abril de 1897, págs. 259, 261; GEFFROY, 1897, t. 5, 0. 320; PÉRATÉ, 1897, págs. 40-41; d'UDINE, 15 de julio de 1899, p. 470; BÉNÉDITE, 1903, págs. 26, 34, repr. p. 56; BÉNÉDITE, primer semestre de 1906, p. 166, repr.; JULLIEN, 1909, p. 210, repr. p. 157; Mme. FANTIN-LATOURE, 1911, n.º 1.652, p. 176; BÉNÉDITE, 1912, n.º 193, repr. lám. 28; BÉNÉDITE, Lux. s.d., p. 28, n.º 193; BÉNÉDITE, 1924, n.º 218, repr. lám. 24; MASSON, 1927, p. 26; ADHÉMAR, SÉRULLAZ, BEAULIEU, 1959, n.º 119; STERLING y ADHÉMAR, 1959, t. 2, n.º 842, repr. lám. 298; Louvre, *Catalogue des peintures*, 1972, p. 157.

Los críticos eran unánimes al encontrar delicado y encantador el óleo de Fantin-Latour en el Salón de 1897, y muchos de ellos apreciaron el hecho de que abandonara su «manía musical». Para Bouyer, «el ensueño triunfa, ... la visión del artista queda virginal, ... «*La Noche* es el último brote de las exquisitas flores crepusculares». André Pératé escribió: «Nada quedó del hábil romántico y wagneriano, muchísimo tiempo grato a este gran pintor; en un cuadro muy reducido se abre la llena y libre flor de la Belleza.»

París, Museo del Louvre, Galería del Jeu de Paume.

FANTIN-LATOURE

54. LA TENTACION DE SAN ANTONIO (1897)

Oleo sobre lienzo: 0,73'5 × 0,92.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *Fantin, 97*.

Procedencia: Adquirido por la suma de 5.000 francos en el Salón por la ciudad de París.

Exposiciones: 1897, París, Salón de los Artistas Franceses, n.º 627; París, Escuela de Bellas Artes, n.º 186; Grenoble, n.º 65; 1951, París, Petit Palais, n.º 559; Londres, Wildenstein, n.º 217; 1972, Londres-Liverpool, n.º 63, repr.

Bibliografía: EON, 15 de mayo de 1897, p. 307; GEFFROY, 1897, t. 5, págs. 320-321; BÉNÉDITE, 1903, págs. 29, 34; JULLIEN, 1909, p. 210; Mme. FANTIN-LATOURE, n.º 1.653; KAHN, 1926, repr. lám. 15; GRONKOWSKI, 1927, n.º 185.

Fantin-Latour modificó considerablemente, para el Salón de 1897, la primera composición de la *Tentación de San Antonio* (1880, Museo de Grenoble). Para Gustave Geffroy, en el cuadro del Salón de 1897, «jamás el pretexto fue mejor empleado para disponer de un grupo de mujeres, como un ramo, alrededor del sayal del ermitaño. Le rodean mujeres de carne luminosa, de azul, de rosa, de oro, de rojo, en una distribución tan hábil que todos estos tonos vivos se llaman, se completan, lo mismo que estas formas se encadenan, componen una ronda». Este cuadro inspiró a otros artistas contemporáneos, a Odilon Redon, en tres series de litografías, y a Gustave Moreau.

París, Museo del Petit Palais.

FANTIN-LATOURE

55. PRELUDIO DE LOHENGRIN (1902)

Oleo sobre lienzo: 0,56 × 0,39'6.

Procedencia: Donación de Mme. Fantin-Latour a Adolphe Jullien, 1904. Al dorso del cuadro, sobre el bastidor, la inscripción: «Este lienzo me ha sido regalado por Mme. Fantin-Latour después de la muerte de Fantin y en su recuerdo (Septiembre, 1904). Ad. Jullien. - «*Cette toile m' été donnée par Mme. Fantin-Latour après la mort et en souvenir de Fantin (Sept., 1904). Ad. Jullien. Legado de Adolphe Jullien en 1933. Inventario: INV 959.*

Exposiciones: 1936, Grenoble, n.º 80; 1972, Londres-Liverpool, n.º 64, repr.

Bibliografía: Mme. Fantin-Latour, 1911, n.º 1.923.

El episodio del *Preludio de Lohengrin*, ópera de Wagner, representado aquí, es el del momento cuando el hombre puro, Titurel, mereció recibir el Santo Graal, hasta entonces sostenido en el éter por una legión de serafines.

París, Museo del Petit Palais.

FEURE

56. LA CARRERA AL ABISMO (1894)

Guache sobre papel: 0,77 × 0,89'5.

Firmado abajo, en el centro: *de Feure*.

Procedencia: Colección Fernand Rumèbe.

Exposiciones: 1894, París, Galería de los Artistas Modernos; 1894, París, 3.º Saló de la Rose + Cruz, n.º 31 (*l' Abime, aquarelle*); 1972, Londres-Liverpool, n.º 65, repr.

Bibliografía: ASTRE, 1930, p. 47.

Esta composición, inspirada en el Fausto, es «un símbolo del movimiento perpetuo de la naturaleza y de su absoluta vitalidad». En el prólogo de la exposición, en la Galería de los Artistas Modernos en 1894, Paul Adam escribió: «Se puede leer en este marco reducido la fatalidad del transformismo, la palingenesia universal, que va desde la hierba al pájaro, a la mujer, a la idea, a la muerte, a la fermentación, de donde la implacable vida va a resurgir otra vez.»

París, Colección Robert Walker.

FEURE

57. MUJER EN UN PUENTE

Acuarela: 0,37'5 × 0,50.

Firmada abajo, a la derecha: *G. de Feure*.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 66, repr.

Georges de Feure hizo numerosas obras inspiradas en Holanda, su país de origen: la litografía *Aventura*, publicada en 1894, en *Les peintres lithographes* (álbum n.º 4, n.º 34), presenta analogías con esta acuarela.

París, Colección Alain Lesieutre.

FEURE

58. LA OFRENDA (hacia 1894-96)

Acuarela: 0,68 × 0,48'5.

Firmada abajo, hacia la derecha: *De Feure*. El marco, decorado con glicinias por el artista.

Procedencia: Colección Manoukian, París; Colección Perinet, París.

Exposiciones: 1967, Ostende, n.º 33; 1970-71, París, n.º 51; 1972, Londres-Liverpool, n.º 67, repr.

Bibliografía: ASTRE, 1930, p. 52; MANNONI, 1968, repr. páginas 43 y 47; JULLIAN, 1971, p. 154, repr. n.º 83 en color; JULLIAN, enero de 1971, p. 44, repr. en color; JULLIAN, «The Observer», 14 de noviembre de 1971, p. 24, repr. en color.

Este cuadro forma parte de la serie *Les voix du Mal* (Las voces del Mal), «donde todas las seducciones son empleadas para apartar a la mujer del camino de la virtud». Achille Astre la describe de este modo: «soñadora, abstraída ante el oro que hace relucir un engañador, un adorador, el gran señor; ella vacila; ella sucumbirá».

París, Colección Alain Lesieutre.

FEURE

59. LA VOZ DEL MAL (1895)

Oleo sobre madera (contrachapeada): 0,65 × 0,59.

Firmado abajo, a la derecha: *De Feure*.

Exposiciones: 1895, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, fuera del catálogo; 1972, Londres-Liverpool, n.º 68, repr.

Bibliografía: SARRAUT, abril de 1895, p. 254, repr. fuera de texto frente a la p. 254; THIÉBAULD-SISSON, febrero de 1900, p. 35, repr.

Cinco lienzos fueron anotados por Albert Sarraut en el Saló del Campo de Marte (Salon du Champ de Mars) (Sociedad Nacional) de 1895. Sus preferencias se dirigen a «esta *Voz del Mal*, donde detrás de un rostro femenino, alterado por las luchas interiores de un alma atormentada, retozan los desnudos lascivos de pecadoras incitadoras a las voluptuosidades malsanas». Además, él aprecia en las «figuraciones simbólicas» de Georges de Feure la sólida técnica y la búsqueda del efecto decorativo..

Una acuarela circular representando a una mujer en la misma actitud, pertenece a la Colección Manoukian, París (cfr. Exposición 1970-71, París, n.º 52, repr.).

París, Colección Robert Walker.

FEURE

60. LAS BUSCADORAS DE INFINITO

(hacia 1900?)

Acuarela: 0,50 × 0,36.

Firmada abajo, a la derecha: *De Feure*. El título está escrito sobre el montaje por la mano del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 71, repr.

Bibliografía: FRANTZ, febrero de 1900, p. 38; JULLIAN, enero de 1971, p. 45, repr. en color.

Esta acuarela es una ilustración del poema CXI de *Fleurs du Mal* (Las flores del Mal) de Baudelaire, *Mujeres malditas* (Femmes damnées), y su título es

tomado del verso 23: «Chercheuses d'infini, dévotes et satyres».

Ya desde 1894, el artista se había inspirado en las páginas de Baudelaire, «que en la mayor medida se hallaban en relación con sus propios sueños». Parece, según el adorno de vestidos largos de las dos jóvenes mujeres, que esta obra haya sido ejecutada poco antes de 1900.

París, Colección Alain Lesieutre.

FILIGER

61. CABEZA DE JOVEN BRETON (1892)

Lápiz, pluma y acuarela sobre papel: 0,19'3 × 0,15.

Firmado y fechado arriba, a la izquierda: 92 C F.

Procedencia: Colección Billy Bindels; Colección Maurice Malingue; Colección Maurice Denis.

Exposiciones: 1934, París, Bellas Artes, n.º 42; 1972, Londres-Liverpool, n.º 72, repr.

Se reconoce este rostro estilizado —óvalo muy puro y flequillo corto— en la mayoría de las composiciones religiosas de esta época de Filiger.

Saint-Germain-en-Laye,
Colección Dominique Maurice Denis.

FILIGER

62. LAMENTACION DE CRISTO (hacia 1893)

Guache: 0,33 × 0,35.

Firmado abajo, a la izquierda: *Filiger*. Marco azul, gris y dorado original.

Procedencia: Londres, Piccadilly Gallery.

Exposiciones: 1970, Londres, Piccadilly Gallery, n.º 27, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 72, repr.

Bibliografía: MILNER, 1971, p. 63, repr.

La misma técnica de rasgos verticales, las mismas aureolas decoradas se encuentran en el frontispicio del primer volumen de «L'Ymagier»: *Ora pro nobis*, tratado a modo de una miniatura.

Filiger utiliza en sus obras religiosas para cada tipo de personaje una característica forma de rostro. Por ejemplo, una cabeza ovalada para los ángeles, una cara alargada y barbuda para Cristo.

París, Colección Robert Walker.

FILIGER

63. CASA SOBRE UN FONDO DE MONTAÑA

Acuarela sobre papel blanco: 0,23 × 0,16'3.

Firmada abajo, hacia el centro: C. F. Numerosas anotaciones con lápiz en los márgenes.

Procedencia: Colección Heskia. Adquirida en 1949.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 74a, repr.

Bibliografía: DORIVAL, 1950, págs. 241-242, repr. fig. 5, p. 243.

A menudo se pensó que se trataba de un proyecto de decoración, tal vez una vidriera. Las anotaciones marginales parecen indicar en cualquier caso investigaciones teóricas.

Desde luego, hay una relación con la biografía de Filiger: «Recordar de nuevo la montaña negra de Thann, 1863 nov.» («*Ressouvenir de la montagne noire de Thann, 1863 nov.*») Es un recuerdo del nacimiento del artista en esta ciudad el 28 de noviembre de 1863.

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

FILIGER

64. CABEZA DE MUJER DE MEDIO PERFIL

Acuarela sobre papel blando: 0,20 × 0,16.

Firmada abajo, a la derecha: *Filiger*.

Procedencia: Colección Heskia. Adquirida en 1949.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 74b, repr.

Se trata, indudablemente, de un proyecto decorativo —tal vez en relación con la fábrica de porcelana Henriot, de Quimper, para la cual trabajaba Filiger—, más bien que de un proyecto de vidriera.

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

FILIGER

65. CABEZA DE LA VIRGEN SOBRE UN FONDO AMARILLO ORO

Acuarela sobre esterilla color crema: 0,23 × 0,23.

Firmada abajo, a la derecha: *Filiger*.

Procedencia: Colección Heskia. Adquirida en 1949.

Exposiciones: 1957, Bruselas, n.º 857; 1972, Londres-Liverpool, n.º 74c, repr.

Aquí la composición preparatoria está basada sobre una red cuadrada que determina el decorado del fondo y del vestido de la Virgen, cuyo rostro está inscrito precisamente en esta geometría.

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

FILIGER

66. ANOTACION CROMATICA EN LA CABEZA DEL YACENTE (hacia 1903)

Acuarela sobre papel blanco: 0,24 × 0,29.

Firmada a la derecha, hacia abajo: C. F.

Procedencia: Colección Heskia. Adquirida en 1949.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 74d, repr.

La «geometrización» de los rostros humanos, cada vez más extremada, caracteriza el resultado de las búsquedas de Filiger y permite fechar esta obra hacia 1903.

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

GARDIER

67. LA ESFINGE Y LOS DIOSES

Oleo sobre lienzo: 0,48 × 0,85.

Firmado abajo, a la derecha: R. du Gardier.

Procedencia: Adquirido por 1.000 francos por M. H. Huan para el Museo de Orleáns, el 16 de julio de 1894.

Exposiciones: 1894, París, Salón de los Artistas Franceses, n.º 660; 1969, Saint-Amand; 1972, Londres-Liverpool, n.º 75, repr.

En sus comienzos, du Gardier se ejerció —con un talento bastante mediocre, justo es decirlo— en el género de temas que practicaba su maestro Gustave Moreau. El había presentado ya en el Salón de 1893 *Edipo y la Esfinge*. La obra vale sobre todo como ilustración de la absoluta inquietud religiosa: los dioses están muertos y de nuevo vuelve el reinado de la Esfinge, es decir, de la razón. Las estatuas caídas de las divinidades griegas, budistas, mesopotámicas y egipcias demuestran una curiosidad por todas las religiones puestas de moda por Édouard Schuré o por Sâr Péladan.

Orleáns, Museo de Bellas Artes.

GAUGUIN

68. NOA-NOA (¡Embalsamado! ¡Embalsamado!) (1893-94)

Xilografía: 0,33'5 × 0,20.

Título y firma grabados arriba, en el centro: *Noa-Noa. P. Go*. Primer estado.

Procedencia: Colección Ambroise Vollard; donación Lucien Vollard, agosto de 1944.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 78, repr.

Bibliografía: GUÉRIN, 1927, n.º 15.

Este grabado sobre madera fue ejecutado en Francia hacia 1893-94. Es la portada para el texto de *Noa-Noa*, escrito el borrador en Tahití y que Gauguin termina en París con Charles Morice. En las leyendas locales encuentra Gauguin argumentos para sus cuadros, los más extraños y los más simbolistas.

París, Museo de Artes de Africa y Oceanía.

GAUGUIN

69. LA GRAN NOCHE (1894)

Xilografía: 0,19'3 × 0,35.

Firmado arriba, a la izquierda: *P. Go*, en un círculo cubierto de estrías horizontales. Inscripción abajo, a la izquierda: *Te Po*. Se trata de un estado no descrito por Guérin, probablemente anterior al primer estado que él señala.

Procedencia: Colección Ambroise Vollard; donación Lucien Vollard, agosto de 1944.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 78, repr.

Bibliografía: GUERIN, 1972, n. 15.

Te Po evoca el miedo en la noche tahitiana, y por su argumento simbolista puede ser comparado con *Manao Tupapau* (*El espíritu de los muertos vela*, 1892, Museum of Modern Art de Nueva York), que Gauguin definió en «*Cahier pour Aline*» de este modo: «El espíritu de una viviente ligado al espíritu de los muertos. La Noche y el Día.» Según Marcel Guérin, el personaje acostado de *Te Po*, cubierto con un largo traje claro, sería un moribundo a quien rodean los espíritus de los muertos. Pero tal vez se trata de una joven con pesadilla descrita en *Noa-Noa*: con la noche aparecen, en efecto, «los tupapaüs, que pronto se levantarán, con labios pálidos y ojos fosforescentes, cerca del lecho...» (Manuscrito de *Noa-Noa*, p. 15, Louvre, Gabinete de Dibujos.)

París, Museo de Artes de Africa y Oceanía.

GAUGUIN

70. EL DIABLO HABLA (1894)

Xilografía: 0,19'3 × 0,35.

Abajo, a la izquierda, firma e inscripción: *P. Go Mahna no varua ino*. Tirada presentando algunas variantes en comparación con el segundo estado publicado por Guérin (n.º 33), especialmente en la forma de la llama.

Procedencia: Colección Ambroise Vollard; donación Lucien Vollard, agosto de 1944.

Bibliografía: GUÉRIN, 1927, cfr. n.º 33 y n.º 34.

En esta composición nocturna, ejecutada probablemente en Bretaña, 1894, están agrupados alrededor del fuego siluetas tahitianas y unos espectadores —abajo, a la derecha— cubiertos con el sombrero bretón redondo. Esta yuxtaposición, fuera del tiempo y del espacio hay que relacionarla con la que se encuentra ya en el primer cuadro simbolista de Gauguin: *La visión después del Sermón* (1888, Galería Nacional de Escocia, Edimburgo). El gran tronco del árbol oscuro que corta la composición recuerda a aquel que atraviesa en diagonal el cuadro de 1888, separando lo imaginario de lo real.

París, Museo de Artes de Africa y Oceanía.

GAUGUIN

71. NATIVIDAD (hacia 1901-1902 ?)

Xilografía y monotipia: 0,22'3 × 0,22.

Procedencia: Colección Ambroise Vollard; donación Lucien Vollard, agosto de 1944.

Exposiciones: 1928, París, Museo del Luxemburgo, n.º 44; 1961-62, Tokio-Kyoto, n.º 159; 1972, Londres-Liverpool, n.º 81, repr.

Gauguin considera a los buenos salvajes tahitianos más cerca de la mentalidad bíblica.

París, Museo de Artes de Africa y Oceanía.

GAUGUIN

72. FAMILIA INDIGENA (hacia 1901-1902)

Xilografía y monotipia: 0,46'5 × 0,27'5.

Firmado abajo, a la derecha: *Paul Gauguin*.

Procedencia: Colección Ambroise Vollard; donación Lucien Vollard, octubre de 1944.

Exposiciones: 1928, París, Museo del Luxemburgo, n.º 47; 1960, París, Galería Charpentier, n.º 108 bis; 1961-62, Tokio-Kyoto, n.º 167; 1971-72, Londres-Liverpool, n.º 82, repr.

Bibliografía: REWALD, 1958, n.º 109.

Las monotipias como ésta son planchas de estudios en vista de composiciones pintadas más elaboradas. Los mismos personajes se encuentran en la pintura titulada *Familia tahitiana*, 1902. El hombre que está de pie se halla en otro cuadro, *La Hermana de la Caridad*, 1902.

París, Museo de Artes de Africa y Oceanía.

GAUGUIN

73. LA HUIDA (hacia 1902)

Monotipia: 0,40 × 0,40.

Firmada abajo, a la izquierda: *Paul Gauguin*.

Procedencia: Colección Ambroise Vollard; donación Lucien Vollard, octubre de 1944.

Exposiciones: 1928, París, Museo del Luxemburgo, n.º 49; 1971-72, Brest, n.º 49; 1972, London-Liverpool, n.º 83, repr.

Bibliografía: REWALD, 1958, n.º 107; KANE, 1966, p. 361.

Esta escena tahitiana parece inspirada en las representaciones de los maestros alemanes del Renacimiento y está relacionada por muchos elementos con el célebre grabado de Dürer *El caballero, la muerte y el diablo*, cuya reproducción poseía Gauguin. La relación se nota en la iconografía del conjunto, presencia de un perro (que puede ser un atributo del diablo), la actitud del caballo.

Según Gauguin y Aurier, los alemanes del siglo XV se encuentran —junto a las «estamperías mitológicas» de los florentinos del siglo XIV y de los japoneses— entre los artistas primitivos que deben ser admirados, ya que su arte «no estaba de ningún modo manchado por los sacrílegos deseos de realismo y de ilusionismo». (AURIER, 1892, p. 304.)

El efecto inquietante se produce aquí con la presencia de una figura apenas esbozada que parece coger por la garganta a la amazona. Se trata de una representación de la muerte, tal como la evoca el *Apocalipsis* de San Juan.

París, Museo de Artes de Africa y Oceanía.

GRASSET

74. LA PRIMAVERA

Acuarela: 0,17'5 × 0,25'3.

Firmada abajo, a la izquierda: *E. Grasset*.

Procedencia: Donación de los Amigos de Grasset, 19 de marzo de 1918.

Exposiciones: 1967, Ostende, n.º 42; 1972, Londres-Liverpool, n.º 87b, repr.

Cfr. la nota n.º 00 (*La Primavera*).

París, Museo de Artes Decorativas.

GRASSET

75. LA PRIMAVERA

Acuarela: 0,16'5 × 0,25'2.

Procedencia: Donación de los Amigos de Grasset, 19 de marzo de 1918.

Exposiciones: 1964-65, París, n.º 69; Londres-Liverpool, n.º 87a, repr.

Esta acuarela y la siguiente (n.º 00) son los primeros modelos para la serie de papeles pintados imitando a la tapicería *La fiesta de la Primavera*, que la casa J. L. Leclercq de Tourcoing editó poco antes de 1900. Las dos fuentes de inspiración del artista son: la *Primavera* de Botticelli, para las figuras, y el arte japonés, para los iris, los árboles en flor o la pasarela de madera.

Dos papeles pintados correspondientes a estas dos acuarelas se conservan en el Museo de Nancy.

París, Museo de Artes Decorativas.

GRASSET

76. SOLO LA MUSICA CONMUEVE Y ABRE MI CORAZON

Pluma, tinta negra y acuarela: 0,17'5 × 0,24.

Inscripción arriba, en el centro: *Sola cor neum commovet et aperit musica*. Firmado abajo, a la izquierda: *E. G.*

Procedencia: Grasset. Album de dibujos originales 23 B 2, n.º 323.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 88a, repr.

Aquí se trata, tal vez, de una adaptación de la leyenda de Orfeo que trae la civilización gracias a

la música. Este conjunto de diez mujeres músicos mitigando los animales salvajes, debe relacionarse, por su iconografía, con la gran acuarela donde se encuentra la misma mujer joven —aquí en el centro, delante del oso— tocando la trompa.

París, Biblioteca del Museo de Artes Decorativas.

GRASSET

77. MOTIVO DECORATIVO (1904)

Pluma, tinta negra, acuarela y toques dorados: 0,24'8 × 0,15'5.

Firmada con monograma y fechada abajo, a la derecha: *E. G. 04*.

Procedencia: Grasset. Album de dibujos originales, 23 B 2, n.º 324.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 88b, repr.

Se trata de una maqueta para un panel de grandes dimensiones destinado a ser colocado en un friso de madera. Otra hoja del mismo álbum (n.º 322) la muestra colocada.

París, Biblioteca del Museo de Artes Decorativas.

GRASSET

78. MUJER JOVEN EN UN JARDIN

Acuarela: 0,34'5 × 0,49'5.

Firmada abajo, a la derecha: *E. Grasset*.

Procedencia: Donación de Mme. Richard, 1959.

Exposiciones: 1964-65, París, n.º 69; 1967, Ostende, n.º 43; 1972, Londres-Liverpool, n.º 89, repr.

Aquí vuelve a encontrarse el tema de la joven soñadora, los ojos bajos, grata también a los «pintores del alma», y especialmente a Aman-Jean.

París, Museo de Artes Decorativas.

GRASSET

79. TRES MUJERES Y TRES LOBOS

Acuarela con toques dorados: 0,31'5 × 0,24.

Firmada abajo, a la derecha, con monograma: *E. G.*

Procedencia: Donación de Mme. Richard, 1959.

Exposiciones: 1964-65, París, n.º 69; 1967, Ostende, n.º 44; 1972, Londres-Liverpool, n.º 90, repr.

París, Museo de Artes Decorativas.

GRASSET

80. PRINCESA DE LEYENDA

Tinta china y acuarela sobre papel: 0,22'5 × 0,20'5.

Firmada abajo, a la derecha: *E. Grasset*; sello abajo, a la derecha: *E. G.*

Procedencia: Donación del artista, 1907.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 91, repr.

Bibliografía: GRONKOWSKI, 1927, n.º 335.

París, Museo del Petit Palais.

GRASSET

81. PROYECTO DE ILUSTRACION

Dibujo a grafito sobre calco: 0,44'5 × 0,28'2.

Procedencia: Grasset. Album de dibujos originales, 23 A I, folio 64.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 92, repr.

París, Biblioteca del Museo de Artes Decorativas.

JACQUEMIN

82. ENSUEÑO

Pastel: 0,32 × 0,21'5.

Firmado abajo, hacia la izquierda: *Jeanne Jacquemin.*

Exposiciones: 1970-71, París, n.º 71; 1972, Londres-Liverpool, n.º 95, repr.

Bibliografía: JULLIAN, 1971, p. 62, repr. n.º 27.

Esta obra es muy característica para el estilo de la artista, y Rambosson escribe en «La Plume», abril de 1892: «La señora Jeanne Jacquemin expone varios pasteles muy notables. Son hermosos símbolos, expresados de un modo muy personal en un colorido acertado y líneas armoniosas.» A finales del mismo año, Gustave Geffroy (2.^a serie, 1893, p. 383) anotó «las cabezas inclinadas, los perfiles sutiles, las manos exangües en los pasteles de la señora Jeanne Jacquemin...» Finalmente, Edmond Pilon («La Plume», 15 de marzo de 1894, p. 116) señaló dos corrientes en la sexta exposición de los pintores Impresionistas y Simbolistas: el ideal en el Sueño (es decir, el Simbolismo) personificado sobre todo por la señora Jeanne Jacquemin y Maurice Denis, y el ideal en la Vida. A propósito de Jeanne Jacquemin añade: «Quisiera escribir largos capítulos sobre las obras bellas y de una euritmia punzante que ella siempre nos dio, esta hechicera

que siglos después de Botticelli y Ghirlandajo, y todavía viviendo Gustave Moreau, tuvo la sorprendente osadía de revelarnos los divinos misterios de sus jardines de sueño.»

París, Colección particular.

LACOMBE

83. ACANTILADO CERCA DE CAMARET

Temple al huevo sobre lienzo: 0,81'2 × 0,60'5.

Firmada abajo, a la izquierda, con monograma *GL*.

Al dorso del lienzo, en el ángulo superior derecho, el monograma impreso *GL* y sello: *Atelier George Lacombe.*

Procedencia: Taller Lacombe; Colección Mme. Georges Lacombe; Colección Mmes. Mora-Lacombe y Maldan; Galería del Levante, Munich; negocio parisiense; adquirido por la ciudad de Brest, 1969.

Exposiciones: 1924, París, Galería Balzac, n.º (*Le Vorhor*); 1963-64, Mannheim, n.º 146; 1966-67, Munich, Galería del Levante, n.º 22; 1967, Düsseldorf, n.º 7; 1971-72, Brest, n.º 57; 1972, Londres-Liverpool, n.º 96, repr.

Bibliografía: BARILLI, 1967, vol. II, n.º 12, repr.; BARILLI, 1967, repr. en color p. 58, lám. XXXII; Ansieau, 1969, n.º 16.

Esta vista de Vorhor, una de las fallas más profundas de la costa de Camaret, en Bretaña, ha sido pintada durante el verano de 1893. Lacombe la trata en una gama austera de pardos y grises, tan característicos en sus comienzos.

Brest, Museo Municipal.

LACOMBE

84. OLAS VIOLETAS (hacia 1895-1896)

Temple al huevo sobre lienzo: 0,71 × 0,92.

Procedencia: Familia del artista.

Exposiciones: 1924, París, Galería Balzac, n.º 15 (?); 1963, Pont-Aven, n.º 44; 1969 París, Galería Pacitti, n.º 17; 1972, Londres-Liverpool, n.º 97, repr.

Bibliografía: ANSIEAU, 1969, n.º 362.

Es una gruta en el acantilado, cerca de la playa de Toulinguet, en Camaret, a donde se puede ir solamente durante la marea baja y presenciar el rompimiento de olas aquí representado. En esta composición, ejecutada hacia 1895-96, el artista humaniza, según su costumbre, el paisaje. Según el análisis de J. Ansieau, las rocas, a contraluz, evocan a una pareja humana, mientras que el conjunto de la gruta parece dibujar un corazón, motivo real tal vez, pero que el artista no ha rechazado.

París, Colección particular.

LACOMBE

85. BOSQUE AL SOL ROJO (hacia 1896-1897)
Temple al huevo sobre lienzo: 0,71 × 0,50.

Al dorso, sobre lienzo, monograma impreso *GL* y sello: *Atelier Georges Lacombe*.

Procedencia: Colección Mme. Georges Lacombe; Colección Mmes. Mora-Lacombe y Maldan; Colección Martin du Nord; venta París, Palais Galliera, 30 de noviembre de 1971, n.º 217, repr.; adquirido de M. Martin du Nord por la ciudad de Quimper, 1971.

Exposiciones: 1969, Ginebra, n.º 52, repr. p. 19; 1972, Londres-Liverpool, n.º 98, repr.

Bibliografía: ANSIEAU, 1969, n.º 39.

El bosque es uno de los temas más gratos a toda la generación simbolista. Con Puvis de Chavannes ha llegado a ser el *Bosque sagrado*, y a menudo está poblado de figuras ligeras, aladas, de musas (Henri Martin, Osbert, Maurice Denis), de comulgantes y de ángeles (Maurice Denis, Séon, etc.).

Más raras y no menos misteriosas son las malezas vacías de paseantes, particularmente las de Degouves de Nuncques (Nancy, Museo de la Escuela de Nancy).

Quimper, Museo de Bellas Artes.

LA GANDARA

86. RETRATO DE MUJER (1891)

Dibujo: 0,75'5 × 0,31.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *La Gandara, 91*.

Procedencia: Se quedó en la familia del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 99, repr.

Tristan Klingsor anotó que a La Gandara le era suficiente «una capa de esfumino para dar el relieve necesario» (15 de abril de 1901, p. 252) a sus dibujos en grisalla. Sensible al encanto de los retratos de mujeres, Albert Samain escribió al pintor: «¡Cuánto amo a estas mujeres, ... cuya elegancia, un tanto espiritualizada por vuestro artificio, se prolonga misteriosamente hasta en el sueño!» («La Plume», 15 de abril de 1901, p. 241.)

París, Colección Thadée Koczynski.

LA GANDARA

87. RETRATO DEL CONDE ROBERT DE MONTESQUIOU

Oleo sobre lienzo: 0,92 × 0,72.

Procedencia: Colección Conde Robert de Montesquiou; Colección Barbet; adquirido en la venta Barbet L. A., París, Hotel Drouot, 1932, por la Galería Gabrielle Lorie, París, para M. Hersent; legado Hersent Luzarche a la ciudad de Tours, 1952. Inventario: AF 76.

Exposiciones: 1971, Chartres, n.º 1; 1972, Londres-Liverpool, n.º 100, repr.

Bibliografía: DOMERGUE, 1910, p. 30; LOSSKY, 1959, p. 50, repr. frente a la p. 48; MÜNHALL, 1968, p. 235, repr. p. 236, fig. 4.

Una fiel amistad unía a Robert de Montesquiou-Fezensac, señor de Charnizay (Indre y Loira), con Antonio de La Gandara. Es posible que, hacia 1892, el artista haya ejecutado el retrato del esteta decadente que tiene en sus manos un escarabajo de turquesas (amuleto de buena suerte). Tristan Klingsor se acuerda de esta «silueta seca y de un encanto precioso del señor de Montesquiou», contorneado por el lápiz de La Gandara.

Castillo d'Azay-le-Ferron (Indre y Loira).

LA ROCHEFOUCAULD

88. SANTA LUCIA

Oleo sobre lienzo: 0,86 × 0,67'5.

Firmado abajo, hacia la izquierda: *A. de La Rochefoucauld*.

Exposiciones: 1966, París, Salón de los Independientes, sin número; 1968, Londres, Piccadilly Gallery, n.º 57; 1969, Turín, n.º 121, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 101, repr.

Bibliografía: MILNER, 1971, repr. p. 78.

Hecha probablemente en 1892, esta obra está pintada según la técnica de pinceladas separadas que La Rochefoucauld utilizaba también en 1893, como lo atestigua Ch. Saunier en su informe sobre el Salón de los Independientes: «M. Antoine de La Rochefoucauld ... se sirve rigurosamente del puntillismo en el *Pájaro verde*. Su arte parece bastante ecléctico.»

El rostro de Santa Lucía se parece a los que pintaba Filiger en el mismo tiempo.

París, Colección Henriette Boutaric.

LAURENT

89. ESCENA EN LA ORILLA DEL ARROYO o EL CONCIERTO COLONNE: ESTUDIO DE CONJUNTO (1883)

Lápiz negro sobre papel: 0,23'6 × 0,27'3.

Abajo, a la derecha, marca del artista: *E. L.* Fechado arriba, a la derecha, con lápiz negro: *18 7bre 83.*

Procedencia: Colección Mme. Ernest Laurent. Adquirido en 1930.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 102, repr.

Bibliografía: JAMOT, marzo de 1911, p. 177.

Ernest Laurent presentó en el Salón de 1884 (número 1.427) el cuadro correspondiente a este boceto, bajo el título musical *Escena en la orilla del arroyo* (Beethoven, op. 68), conservado en el Museo de Buenos Aires.

La composición parece prefigurar el célebre Teatro de Belleville presentado por Carrière en el Salón de 1895: *Théâtre populaire.*

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

LAURENT

90. RETRATO DE ALPHONSE OSBERT

Lápiz negro sobre papel: 0,39'8 × 0,30'9.

Abajo, a la derecha, marca del artista: *E. L.*

Procedencia: Colección Mme. Ernest Laurent. Adquirido en 1930.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 103, repr.

Bibliografía: JAMOT, marzo de 1911, p. 177.

Para su cuadro del Salón de 1884 (cfr. n.º 000), Ernest Laurent hizo numerosos estudios de espectadores del concierto Colonne, escogiendo para modelos a sus amigos artistas. Alphonse Osbert era su discípulo en el taller de Lehmann, de la Escuela de Bellas Artes.

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

LAURENT

91. RETRATO DE GEORGES SEURAT (1883)

Lápiz negro sobre papel blanco: 0,38'5 × 0,28'5.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *1883, Ernt. Laurent.*

Procedencia: Donación de M. Louis Lacroix, Toulouse, al Museo del Luxemburgo, 1933. Transferido al Museo Nacional de Arte Moderno, 1939.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 104, repr.

Bibliografía: JAMOT, marzo de 1911, p. 177, repr.; REWALD, 1948, fig. 62, repr.

Este estudio está también en relación con el cuadro del Salón de 1884 (cfr. n.º 000) y representa al pintor Seurat, con el que Ernest Laurent a menudo trabajaba por la noche. Este retrato parece ser hecho a la luz de una lámpara e indica un notable sentido de valores luminosos; la técnica se parece a la que Seurat utilizaba entonces para sus dibujos.

París, Museo de Arte Moderno.

LE SIDANER

92. HORA DE RECOGIMIENTO (1896)

Oleo sobre lienzo: 0,43 × 0,61.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *Le Sidaner, 1896.*

Procedencia: París, Hotel Drouot, venta de 24 de diciembre de 1948, n.º 149.

Exposiciones: 1962, Le Touquet, n.º 21; 1972, Londres-Liverpool, n.º 107, repr.

Bibliografía: MAUCLAIR, 1928, p. 23.

Este lienzo fue presentado en París en la primera exposición individual del artista, galería Mancini, de 1897. En enero-febrero de 1898 fue expuesto también en Lille, ya que Le Sidaner residió varios años en el norte de Francia, antes de su viaje a Brujas.

París, Colección Louis de Le Sidaner.

LE SIDANER

93. ALMAS BLANCAS o NOCHE DULCE (1897)

Oleo sobre lienzo: 0,65 × 1,00.

Firmado abajo, a la derecha: *Le Sidaner.*

Procedencia: Colección Lalouette, Roubaix.

Exposiciones: 1897, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 808; 1972, Londres-Liverpool, n.º 108, repr.

Bibliografía: MAUCLAIR, 1928, p. 21.

Lo mismo que *Hora de recogimiento*, este cuadro fue expuesto en Lille, en 1898, luego en Roubaix bajo el nuevo título de *Noche dulce*. Con esta obra

se precisa la tendencia del artista hacia una suavidad «casi neoprimitiva» hacia una búsqueda de la musicalidad de matices que le coloca muy cerca de la generación de Albert Samain

París, Colección Louis Le Sidaner.

LE SIDANER

94. EL DOMINGO (1898)

Oleo sobre lienzo: 1,12'5 × 1,92.

Firmado abajo, a la izquierda: *Le Sidaner, 1898.*

Procedencia: Colección del pintor y escritor Henri Duhem, Douai; Colección Mlle. Nelly Duhem, adquirido por la ciudad de Douai, 1962.

Exposiciones: 1968, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 762; 1972, Londres-Liverpool, n.º 109, repr.

Bibliografía: RAIS, primer semestre de 1903, p. 123; MAUCLAIR, 1928, p. 22; HÖFFMANN-EUGÈNE, 1930, p. 116.

Ya en 1889, en *L'Art symboliste*, Georges Vanor proponía el simbolismo religioso como «un tesoro infinito y variado de inspiraciones poéticas» (p. 39), añadiendo: «Los coros de sacerdotes y de vírgenes saliendo en procesión por los campos santificados, las niñas de primera comunión que, pasando a través de la lujuria de las ciudades, han sido comparadas a un revuelo de ángeles intercesores, son, entre miles, los espectáculos ofrecidos al sentido artístico del poeta, más bien que los dramas comunes de nuestra burguesía.» (Id., p. 40.)

Douai, Museo de la Cartuja.

LE SIDANER

95. LA CASA DE GERBEROY AL CLARO DE LUNA (hacia 1902)

Dibujo realizado: 0,40 × 0,32.

Procedencia: Se quedó en la familia del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 110, repr.

Siguiendo el consejo de su amigo, el ceramista Auguste Delaherche, Henri Le Sidaner visitó en 1900 la pequeña ciudad de Gerberoy, en el país de Bray, en el límite entre la Normandía y la Picardía, donde encontró la atmósfera y el decorado convenientes a su naturaleza y sus sueños. La gran casa que compró se hizo desde entonces frecuente tema de su obra. Ella es pretexto para las expresiones del estado de ánimo, y él la representa a menudo en su hora preferida, de noche. Este dibujo debió de ser realizado hacia 1902.

París, Colección Louis Le Sidaner.

LÉVY

96. EDIPO DESTERRADO DE TEBAS

Oleo sobre lienzo: 0,95 × 0,67.

Firmado abajo, a la izquierda: *Henri Lévy.*

Procedencia: Donación de Charles Hayem al Museo del Luxemburgo, 1898; en depósito en el Palacio del Senado, 1905; transferido al Museo del Louvre, 1946.

Exposiciones: 1892, París, Salón de los Artistas Franceses, n.º 1.086; 1972, Londres-Liverpool, n.º 111, repr.

Bibliografía: LAFENESTRE, 1 de junio de 1892, págs. 619-620; POTTIER, junio de 1892; BOUYER, 18 de marzo de 1899, páginas 162, 164; BOUYER, diciembre de 1900, p. 596; STERLING-ADHÉMAR, t. III, 1960, n.º 1.187, repr. lám. 426; *Inventaire d'art et d'archéologie des juifs en France*, París, 1969; Louvre, *Catalogue des peintures*, 1972, p. 246.

El mismo pintor hizo en el librito del Salón este comentario: «Proscrito y ciego, el destino le hace volver a este camino en un tiempo ilustre por la derrota de la Esfinge y todavía lleno de trofeos erigidos por los tebanos en señal de agradecimiento.»

Lafenestre subraya los «juegos trágicos de coloraciones cálidas, un poderoso encanto de triste grandeza».

París, Museo del Louvre.

LÉVY-DHURMER

97. BORRASCA

Pastel sobre papel: 0,40 × 0,48.

Firmado abajo, a la derecha: *Lévy-Dhurmer.*

Exposiciones: 1970-71, París, n.º 84; 1972, Londres-Liverpool, n.º 114, repr.

Una pintura titulada *Borrasca* fue expuesta en 1896 en el Salón de los Artistas Franceses, de la Galería Georges Petit, y varios pasteles sobre el mismo tema fueron ejecutados en la misma época. Todos ellos presentan una cara de mujer, vista de perfil, con una larga cabellera despeinada por el viento que arrastra también hojas secas, formando un verdadero enrejado decorativo.

París, Colección Gérard-Lévy.

LÉVY-DHURMER

98. EVA

Pastel y guache con toques dorados en papel pegado sobre lienzo: 0,49 × 0,46.

Firmado y fechado abajo, a la derecha, en una manzana: *L. Lévy-Dhurmer, 1896.*

Exposiciones: 1896, París, Galerías Georges Petit, n.º 14; 1970-71, París, n.º 82; 1972, Londres-Liverpool, n.º 115, repr.

Bibliografía: MOUREY, febrero de 1897, p. 11; SOULIER, primer semestre de 1898, repr. en color frente a la p. 9; JULLIAN, enero de 1971, p. 42, repr. en color.

Con su veraz sentido ornamental, Lévy-Dhurmer consiguió aislar la despreocupada figura de Eva, tentada por la serpiente, representando el manzano como una cortina de ramos, hojas y frutas. El artista trató varias veces el mismo tema.

París, Colección Michel Perinet.

LÉVY-DHURMER

99. NUESTRA SEÑORA DE PENMARC'H

Oleo sobre lienzo: 0,41 × 0,33.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *L. Lévy-Dhurmer, 1896*. El marco, de madera oscura, con decoración geométrica de estilo rústico bretón, es original (0,64 × 0,51'4), y lleva abajo la inscripción esculpida: *Notre Dame de Penmarc'h*.

Procedencia: Colección Mme. S... (en 1896); Colección Legrand.

Exposiciones: 1896, París, Salón de los Artistas Franceses, n.º 1.260; 1896, París, Galería Georges Petit, n.º 7; 1900, París, Sociedad de edición artística (sin catálogo?); 1900, París, Exposición Universal, grupo II, clase 7, n.º 1.239 (repr. p. 111 del Catálogo ilustrado de la Exposición decenal); 1972, Londres-Liverpool, n.º 116, repr.

Bibliografía: MOUREY, julio 1896, p. 108, repr. p. 107; MOUREY, 1897, p. 11; SOULIER, primer semestre de 1898, p. 11; FAGUS, enero de 1900, p. 64; SORRÈZE, 1900, repr. p. 127.

Lévy-Dhurmer jamás pintó sin tener delante de sí un modelo viviente: aquí, a una bretona y a su hijo en sus austeros trajes de la región de Douarnenez, y no vaciló en idealizar la realidad añadiendo las insignias de la santidad y de la divinidad: aureolas, gesto del niño bendiciendo. En este cuadro, que, según Gustave Soulier, «resume toda la energía de la vieja Bretaña», Lévy-Dhurmer supo crear una composición homogénea ordenando la fantasía detrás del grupo hierático de los personajes con el sorprendente triángulo de la falda negra de Nuestra Señora, uno de estos paisajes preciosos y fascinantes de inmensas planicies de rocas que se extienden cerca del cabo de Penmarc'h, en el sur de Finistère, y donde se abrigan con buen tiempo algunos barcos de pesca.

París, Colección Robert Walker.

LÉVY-DHURMER

100. RETRATO DE GEORGES RODENBACH

Pastel: 0,35 × 0,54.

Firmado a la izquierda, en el cuadrillo: *L. Lévy-Dhurmer*.

Procedencia: Colección Georges Rodenbach; Donación de la señora viuda de Rodenbach al Museo del Luxemburgo, 1899. Transferido al Museo Nacional de Arte Moderno, 1931.

Exposiciones: 1896, París, Salón de los Artistas Franceses, n.º 2.749; 1896, París, Galería Georges Petit, n.º 12; 1913, Gante, grupo II, clase 7, n.º 170; 1936, París, n.º 377; 1946, París, n.º 178; 1957, Bruselas, n.º 830; 1967, Ostende, Kursaal, n.º 47; 1970-71, París, n.º 83; 1972, Londres-Liverpool, n.º 11, repr.

Bibliografía: BOUYER, 18 de marzo de 1899, págs. 162, 166, repr. p. 161; RAMBOÏSSON, 1 de mayo de 1899, p. 316; SORRÈZE, 1900, p. 127, repr.; MIOMANDRE, 1911, p. 259, repr.; MASSON, 1927, p. 46; RHEIMS, 1965, p. 128-129, repr. n.º 182; JULLIAN, 1969, pág. 39, repr. n.º 6; BATTERSBY, 1969, p. 27 y repr. en color n.º 2; MILNER, 1971, repr. p. 108; JULLIAN, 1971, p. 26, repr. n.º 4.

El poeta belga Georges Rodenbach se estableció definitivamente en París en 1887. Se relacionó con el Simbolismo más por su inspiración que por su estilo, durante mucho tiempo parnasiano. Tuvo gran influencia sobre los poetas simbolistas de la segunda generación, como Charles Guérin, Francis Jammes o Albert Samain.

Lévy-Dhurmer, que sabe colocar a su modelo en un marco paralelo a su temperamento, ha representado aquí una vista de Brujas. Se puede reconocer el canal a lo largo del muelle de Marbriers, y al fondo, a la izquierda, el alto campanario de Nuestra Señora, y a la derecha, los aquilones del Greffe du Franc, que domina el techo de la basílica de la Preciosísima Sangre.

La atmósfera general de este retrato es como una ilustración del poema de Rodenbach *L'eau des anciens canaux*, en la Colección *Les Vies encloses*, de 1896.

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

MAILLOL

101. EL HIJO PRODIGO (hacia 1890)

Oleo sobre lienzo: 0,88 × 1,08.

Firmado abajo, a la derecha: *Aristide Maillol*.

Maillol admiraba a Puvis de Chavannes, de quien copió *El pobre pescador* (cfr. n.º 000) y *El hijo prodigo* (Fundación Bührle, Zürich), cuyo argumento

trata aquí. También se nota la influencia de Gauguin en las tonalidades cálidas.

Exposiciones: 1896, París, Galería Le Barc de Bouteville; 1963-64, Mannheim, n.º 158; 1969, Turín, n.º 112, repr.; 1969, Toronto, n.º 96, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 119, repr.

Bibliografía: STUMP, 1971, págs. 37-38, repr. p. 38.

*Saint-Germain-en-Laye,
Colección Dominique Denis.*

MAILLOL

102. LA OLA o EL MAR (hacia 1895)

Oleo sobre lienzo: 0,95 × 0,89.

Procedencia: Donación Ambroise Vollard.

Exposiciones: 1947, Berna, n.º 56, repr.; 1947, Zürich, n.º 251; 1952-53, Rotterdam, n.º 79; 1953, París, Petit Palais, n.º 491, lám. 56; 1961, París, Arte Moderno, n.º 115; 1961-62, Hamburgo, n.º 94, lám. 52; 1968, Atlanta, sin núm. repr.; 1971, Bucarest, p. 106, repr.; 1971, Budapest, n.º 35; 1972, Londres-Liverpool, n.º 120, repr.

Bibliografía: REWALD, 1939, repr. en color lám. 65; CHEVALIER, 1970, repr. en color p. 12; STUMP, 1971, p. 42, repr. p. 43.

Dada la admiración que Maillol sentía por el arte de Gauguin, parece justificado relacionar esta obra, realizada probablemente hacia 1895, con ciertas composiciones de Gauguin que pudo conocer. Maillol, como ya lo había hecho Gauguin, utiliza una perspectiva poco corriente que suprime toda la línea del horizonte, haciendo aún más extraña la composición.

París, Museo del Petit Palais.

MAILLOL

103. LA JOVEN DE PERFIL (hacia 1895-1896)

Oleo sobre lienzo: 0,73'5 × 1,03.

Firmado abajo, a la derecha: *A. Maillol.*

Procedencia: Colección Albert Faraill; Colección Mlle. Faraill, Nancy; adquirido por los Museos Nacionales, 1956. En depósito en el Museo de Perpiñán, 1956.

Exposiciones: 1953, Nancy, n.º 3; 1961, Toulouse, n.º 112, repr.; 1971, Perpiñán, sin núm.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 121, repr.

Bibliografía: VERGNER-RUIZ y LACLOTTE, 1962, p. 198, repr. n.º 217; STUMP, 1971, p. 47 (nota 13).

Este retrato de Jeanne Faraill ilustra bien el período Nabi de Maillol. Igual que ellos, utiliza los ajustes inesperados, deliberadamente decorativos y un tratamiento simplificado de formas.

Perpiñán, Museo Hyacinthe Rigaud.

MARCIUS-SIMONS

104. LAS HIJAS DEL RHIN

Oleo sobre lienzo: 0,54 × 0,72.

Procedencia: Colección del profesor Richelot, París.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 122, repr.

El cuadro representa la primera escena del *Oro del Rin*, ópera de Richard Wagner. Es posible que Marcius-Simons realizara este lienzo después de haber asistido a una representación de dicha obra en Bayreuth.

París, Colección de Mme. Milliez.

MARCIUS-SIMONS

105. LA CABALGATA DE LAS WALKYRIAS

Oleo sobre lienzo: 0,76 × 1,46'5.

Procedencia: Colección del profesor Richelot, que lo compró al artista a principios del siglo.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 123, repr.

El artista representa el comienzo de la primera escena del acto tercero de *La Walkyria*, segunda ópera de la *Tetralogía* de Wagner. El pintor es fiel al texto y pone la intensidad dramática de la música.

París, Colección de Mma. Milliei.

MARTIN

106. PRIMAVERA

Oleo sobre lienzo: 1,65 × 1,34.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *Henri Martin, 89.*

Exposiciones: 1891, París, Exposición del Circulo Volney; 1893, Chicago, Sección francesa, n.º 330; 1967, París, Galería Pétridès (sin catálogo); 1972, Londres-Liverpool, n.º 124, repr.

Bibliografía: ANTOINE, 15 de febrero de 1891, p. 77; MARTIN-FERRIÈRES, 1967, p. 38, repr. en color p. 39 (bajo el título *Belle jeune fille marchant à travers les champs une fleur à la main*).

Es una alegoría de la Primavera: «una joven en blanco, engalanada de flores, andando por el prado, donde el sol, cubierto de ligera neblina, sombrea los contornos y suaviza los tonos» (Jules Antoine). La flor entre los dedos en un tema muy frecuente en la última década del siglo. Henri Martin lo utiliza poco antes que Signac, que en su célebre *Retrato de Fénéon* (Nueva York, Colección particular) representa al crítico de perfil y con un ciclámico.

Neuilly-sur-Seine, Colección Martin-Ferrières.

MARTIN

107. JOVEN SANTA

Oleo sobre lienzo: 0,64'5 × 0,49'5.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *Henri Martin, 91.*

Procedencia: Adquirido por la ciudad de Brest en París, Hotel Drouot, venta del 18 de junio de 1971, sala 10, n.º 402 (bajo el título *La Comunianta*).

Exposiciones: 1892, París, I Salón de la Rosa + Cruz, n.º 91; 1893, Chicago, Sección francesa, n.º 331; 1972, Londres-Liverpool, n.º 125, repr.

El pintor solía tomar por modelos a las jóvenes campesinas y las hacía posar en el campo, representándolas a menudo idealizadas con algún atributo característico. La aureola de aquí permite suponer que se trata de la *Joven Santa* del Salón de la Rosa + Cruz, antes que de *Virtud*, *Soledad* o *Visión*, presentadas en el mismo Salón.

Brest, Museo Municipal.

MARTIN

108. ORFEO

Oleo sobre lienzo: 0,54 × 0,64.

Firmado abajo, a la derecha: *Henri Martin.*

Procedencia: Legado Jean Renaud, 1908.

Exposiciones: MAGNIN, 1929, p. 247; MAGNIN, 1933, páginas 276-277; *Musée de Dijon, Catalogue*, 1968, n.º 1.045.

En el Salón de los Artistas Franceses de 1894, Henri Martin presentó *Amor*, descrito por un cronista de los Salones, G. Haller (1902, t. I, p. 124), de este modo: «Es de noche. Orfeo anda errante en busca de Eurídice, cuyo nombre hace resonar entre la tierra árida y el cielo vacío, en una de estas naturalezas desoladas que dicen: '¿Qué venís a hacer sobre la tierra?' El poeta, que va a morir, canta aún: es el llamamiento desgarrador del amor que llora al amor ausente, obra de dulce y triste encanto, el suspiro perdido en la naturaleza indiferente.»

La pintura aquí presentada, según sus dimensiones y de factura rápida, es con más probabilidad un boceto para el cuadro del Salón. Henri Martin ilustra aquí uno de los temas más tratados por los artistas idealistas (Puvís de Chavannes, Moreau o Séon). Acompaña a su héroe con algunas musas volando que se encuentran ya en las grandes decoraciones de Puvís de Chavannes.

Dijon, Museo de Bellas Artes.

MARTIN

109. LA APARICION (1895)

Oleo sobre lienzo: 0,75 × 0,46.

Firmado y fechado, con lápiz, a la izquierda, hacia el centro: *Henri Martin, 95.*

Procedencia: Colección Edmond Pigalle; legado Pigalle, 1921.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 127, repr.

Bibliografía: MIRIMONDE, 1959, p. 98, n.º 316.

Esta composición, de técnica puntillista, es muy característica del espíritu Rosa + Cruz, y si la pequeña calle desierta puede evocar las ilustraciones de Carlos Schwabe, la figura alada —¿ángel de la guarda o el símbolo del alma?— evoca la de Alexandre Séon.

Gray, Museo Baron Martin.

MARTIN

110. MUSA

Oleo sobre lienzo: 0,81'5 × 1,02.

Firmado abajo, a la derecha: *Henri Martin.*

Procedencia: Colección Jules Maciet desde 1898; donación Jules Maciet, 1905.

Exposiciones: 1898, París, Salón de los Artistas Franceses, n.º 1.403; 1936, París, n.º 1.111 (*L'Harmonie*); 1968, Tokio, n.º 32, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 128, repr.

Bibliografía: RAMBOSSON, 1 de julio de 1898, p. 456; HOFFMAN-EUGÈNE, 1930, p. 31.

Léonce Bénédite escribió en 1900 un artículo titulado *La Lyre et les Muses par Henri Martin* en «Art et Décoration» (1900, primer semestre, páginas 1-10), donde estudia numerosas obras de este pintor sobre estos temas, en comparación con las de sus grandes predecesores Gustave Moreau y Puvís de Chavannes. Según Moreau, «el cielo de la lira parece la coronación de la doctrina idealista» (p. 2); en la pintura de Puvís de Chavannes, «la lira aparece entre las manos de las santas y adorables figuras que pasan en sus cuadros como puras emanaciones de las grandes armonías universales; mientras que para Henri Martin, «la lira es emblema de la Inspiración, de los generosos entusiasmos del genio fecundo y creador».

París, Museo de Artes Decorativas.

MAURIN

111. LA AURORA DEL ENSUEÑO

Oleo sobre lienzo: 0,81 × 1,00.

Firma e inscripción abajo, a la derecha: *Les fleurs du Mal de Ch. Baudelaire. Ch. Maurin.*

Procedencia: Probablemente la misma que la de *La aurora* o *La aurora del trabajo* (n.º 00).

Exposiciones: Probablemente 1892, París, Primer Salón de la Rosa + Cruz, n.º 97; 1972, Londres-Liverpool, n.º 129, repr.

Bibliografía: MIREUR, 1911, t. 5, p. 131; ROUCHON, 1922, p. 23; PEYRET, 1946, p. 376 (sin núm.).

Estelienzo es, probablemente, el panel de la izquierda de *La aurora del ensueño*, del tríptico presentado en el Primer Salón de la Rosa + Cruz. La iconografía no pareció muy clara a sus contemporáneos y por esta razón fue añadida más tarde por el pintor la inscripción *Les fleurs du Mal de Charles Baudelaire*. No cabe duda de que este título debe interpretarse como el que define a las figuras femeninas que vienen a obsesionar al personaje sentado, que, con sus carpetas de dibujo cerradas, es ciertamente un artista y no el poeta.

Saint-Étienne, Museo de Arte e Industria.

MAURIN

112. LA AURORA o LA AURORA DEL TRABAJO (1891)

Oleo sobre lienzo: 0,79 × 1,48.

Procedencia: París, venta M. X., 8 de diciembre de 1898 (650 F); Colección del doctor Reynaud, Saint-Étienne; adquirido (800 F) por la ciudad de Saint-Étienne, 1907 (probablemente con *Flores del Mal*, cfr. n.º 000).

Exposiciones: 1892, París, Primer Salón de la Rosa + Cruz, n.º 97; 1972, Londres-Liverpool, n.º 130, repr.

Bibliografía: PÉLADAN, 1895, p. 38; MIREUR, 1911, t. 5, p. 131; ROUCHON, 1922, págs. 21-25, 64, 70; PEYRET, 1946, p. 374, n.º 904.

El panel central *La aurora del trabajo*, del tríptico de *La aurora*, fue a menudo mal comprendido por los visitantes del Primer Salón de la Rosa + Cruz. Según Henri Mosnier («La Haute Loire», 21 de marzo de 1892), en los paneles laterales, como «en el panel central, las mismas personas obesas, además injuriosamente desnudadas, siguen entregándose a las más disparatadas diversiones, intentando escalar un montículo en cuya cumbre se levanta el templo del ideal...».

Según el cronista de «La Dépêche» de Toulouse, Homodeï (23 de julio de 1892), el tríptico es admirable y el panel central reproduce «un paisaje del Loira, algo como la cueva de una mina, en el momento en que salen, en grupos, numerosos y pintorescos mineros del subsuelo».

En realidad, no se trata del templo del ideal ni de una escena realista. Los que huyen están delante de la bandera negra de la anarquía y de la sublevación. El grupo que sube a la colina, a la derecha, blanda una bandera roja. Es probable que Maurin haya traspuesto aquí la última página de la novela *Germinal* de Zola, publicada en 1885.

Maurin, con *La Aurora del Trabajo*, anuncia el simbolismo social de Émile Verhaeren, poeta belga, sensible al drama de los países industriales.

La iconografía de la muchedumbre que avanza es varias veces utilizada por los pintores simbolistas, con diversas significaciones. La masa humana escalandando la roca o el monte para apoderarse de las ilusiones que vuelan al cielo, simboliza la angustia de la Humanidad. (ADAM, agosto de 1896, p. 108.)

Saint-Étienne, Museo de Arte e Industria.

MAURIN

113. MATERNIDAD

Oleo sobre lienzo: 0,80 × 1,00.

Firmado abajo, a la derecha: *Ch. Maurin, 1893.*

Procedencia: Encargado por el Estado hacia 1892 y enviado al Museo de Puy en 1894.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 132, repr.

Bibliografía: Catalogue du Musée du Puy, 1903, n.º 225; ROUCHON, 1922, págs. 37-38, 54-56, 64.

Después de haber decorado el vestíbulo del Teatro de Puy, los concejales locales decidieron exponer en el Museo algunas obras de su paisano, cuya fama se acrecentaba en París. Adquirieron en 1893 *Preludio de Lohengrin* y consiguieron, en depósito, una obra recientemente encargada por el Estado, *Maternidad*. El interés local fue tan grande, que los periódicos de Puy describieron el cuadro antes de que estuviera acabado, el 14 de julio de 1893. El interés por este cuadro persistió, y el 26 de marzo de 1906, el periodista de «La Haute Loire», Jules Gire, situó *Maternidad* en el primer rango e insistió sobre el contraste entre «la belleza espiritual de la visión» y el tipo popular de mujeres representadas por Maurin. El encanto de esta pintura proviene, según Jules Gire,

«del horizonte de ideal que ella proporciona al pobre, por la sencillez del ambiente donde hace evolucionar su ensueño».

Le Puy, Museo Crozatier.

MAXENCE

114. PERFIL CON PAVO REAL

Pastel y guache con inclusión de papel de plata: 0,46 × 0,30.

Firmado abajo, a la derecha: *Edgard Maxence*. El marco ha sido esculpido por el artista.

Exposiciones: 1896, La New Gallery; 1970-71, París, n.º 99, repr.; 1971, Bendor, n.º 256; 1972, Londres-Liverpool, n.º 133, repr.

Bibliografía: SCHURR, marzo de 1971, p. 56, repr.; JULLIAN, 1971, p. 46, repr. n.º 18.

En 1896, Maxence se ocupa mucho de las investigaciones técnicas. En el Salón de la Rosa + Cruz presentó interesantes ensayos de escultura-pintura, en relieve. Aquí, igualmente, mezcla materias para obtener efectos de gran virtuosismo. El pavo real, atributo de Juno, era tema predilecto en tiempos del modernismo.

París, Colección Gérard Lévy.

MAXENCE

115. EL ALMA DEL BOSQUE (1898)

Oleo sobre lienzo: 0,88 × 0,83.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *E. Maxence, 1898*.

Procedencia: Adquirido por el Estado en 1898; enviado a la Residencia de Soberanos Extranjeros hasta noviembre de 1900, en depósito en el Museo de Nantes, 1902.

Exposiciones: París, Salón de los Artistas Franceses, 1898, n.º 1.424; 1968, La Bernerie en Retz, n.º 2; 1972, Londres-Liverpool, n.º 134, repr.

Bibliografía: RAMBOSSON, 15 de julio de 1898, p. 456; LALYRE, 1899, p. 84; HOFFMANN-EUGÈNE, 1930, p. 33.

El pintor Adolphe Lalre escribió a propósito de este cuadro: «Maxence, con su *Alma del bosque*, nos entusiasma de alegría... De este pequeño lienzo se desprende un exquisito encanto, producido por la delicadeza de los tonos, concebidos en una perfecta armonía.»

Es difícil explicar la significación exacta de esta obra, donde la religión parece mezclarse con las leyendas celtas.

Nantes, Museo de Bellas Artes.

MAXENCE

116. BOCETO PARA TECHO: «LAS MARIPO-SAS NOCTURNAS»

Oleo sobre lienzo: 1,11 × 0,91.

Procedencia: Colección del profesor Richelot.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 135, repr.

El techo *Las mariposas nocturnas*, expuesto en el Salón de los Artistas Franceses en 1901, había sido encargado para la residencia parisiense del profesor Richelot. En 1906 debió de ser ensanchado por los dos extremos para decorar el salón del apartamento recientemente terminado en el edificio 3 rue Rabelais, cerca de Rond-Point de los Campos Eliseos, donde se encuentra todavía.

El tema representado es una fantasía en relación, sin duda, con el mito de Orfeo.

París, Colección de Mme. Milliez.

MÉNARD

117. OTOÑO

Pastel sobre lienzo: 1,15 × 0,74.

Firmado abajo, a la izquierda: *E. R. Ménard*.

Procedencia: Galería Georges Petit. Adquirido por el Estado, en 1898, para el Museo del Luxemburgo; en depósito en el Museo de Dijon, 18 de marzo de 1931.

Exposiciones: 1896, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes (fuera de catálogo); 1900, París, Exposición Universal, grupo II, clase 7, n.º 1.355; 1972, Londres-Liverpool, n.º 136, repr.

Bibliografía: De FOURCAUD, abril de 1909, p. 18; MAUCLAIR, 10 de enero de 1914, p. 34; AUBERT, 1 de julio de 1914, p. 19; MICHEL, 1923, p. 73; HOFFMANN-EUGÈNE, 1930, p. 35; MAGNIB, 1933, p. 94.

Sus obras llaman a la contemplación. «Hay comunión entre los ritmos de las cosas y la serena belleza de las ninfas, graciosamente modeladas.» Paul Adam, escritor simbolista, señala también «un acuerdo entre la conciencia y la naturaleza por el sentido de las armonías», lo cual es muy característico para la estética simbolista.

Dijon, Museo de Bellas Artes.

MONTESQUIOU-FEZENSAC

118. LA REINA DE SABA

Acuarela, lápiz y pluma: 0,65 × 0,47.

Firmada abajo, a la derecha: *R. M.*

Procedencia: Galería Georges Petit, París; Colección Pinard. Donación de M. Pinard al Museo del Luxemburgo, 1923; transferido al Museo Nacional de Arte Moderno.

Exposiciones: 1957, Bruselas, n.º 804; 1970-71, París n.º 103; 1972 Londres-Liverpool, n.º 137, repr.

Bibliografía: JULLIAN, 1971, repr. fig. 140, p. 248.

Bastante tarde, seguramente después de 1905, el conde de Montesquiou ejecutó esta acuarela sobre uno de los temas preferidos en la época del simbolismo.

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

MOREAU

119. JASON

Oleo sobre lienzo: 2,04 × 1,55'5.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *Gustave Moreau, 1865.*

Procedencia: Colección Charles Ephrussi; Colección I. Ephrussi; Colección Théodore Reinach; donación de Théodore Reinach al Museo del Luxemburgo, 1908; transferido al Louvre en 1929.

Exposiciones: 1865, París, Salón, n.º 1.539; 1900, París, Exposición Universal, Centenario, n.º 503; 1906, París, Galería Georges Petit, n.º 47; 1915, San Francisco, n.º 56, repr. frente a la p. 68; 1949-50, París, n.º 96; 1972, Londres-Liverpool, n.º 138, repr.

Bibliografía: CHAM, 1865, caricatura; RENAN, julio de 1886, p. 40; LEPRIEUR, 1889, págs. 32, 39-40; RENAN, 1899, I, páginas 191, 299, 304-306, repr. p. 18; SCHURÉ, 1904, p. 363; BÉNÉDITE, 1912, n.º 369, lám. 2; DESVALLIÈRES, 1913, lám. 37; DESHAIRS y LARAN, 1913, págs. 29-30, repr. n.º VII; BÉNÉDITE, 1924, n.º 424; GEFFROY, Lux. s.d., p. 57, repr.; BÉNÉDITE, Lux. s.d., p. 43, n.º 369; MASSON, 1927, p. 41; BRETON, 1957, p. 214; STERLING y ADHÉMAR, 1960, t. 3, n.º 1.421, lám. 543; Louvre, *Catalogue des peintures*, 1972, p. 279.

Ilustrando un episodio de *Las metamorfosis* (VII) de Ovidio, inscrito sobre un suntuoso pilar donde está colgado el toisón de oro, Gustave Moreau muestra a Jasón triunfante sobre el monstruo abatido a sus pies, ya cómplice de Medea, que tiene en su mano el frasco del sortilegio que enternecieron al guardián permitiéndole la victoria. Hechicera, Medea está cubierta por unas plantas, anunciando ya la iconografía de Galatea.

LEPRIEUR entendió bien que el pensamiento simbólico de Moreau estaba organizado: para repre-

sentar las cuatro edades, extrae motivos bien de la mitología, bien de la Biblia. Jasón corresponde a la juventud; Hércules ahogando las serpientes, a la infancia; Edipo, a la madurez, y David, a la vejez.

París, Museo del Louvre.

MOREAU

120. ORFEO (1865)

Oleo sobre lienzo: 1,54 × 0,99'5.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *1865, Gustave Moreau.*

Procedencia: Adquirido por el Estado para el Museo del Luxemburgo, 1866; transferido al Louvre, 1929.

Exposiciones: 1866, París, Salón, n.º 1.404; 1867, París, Exposición Universal; 1906, París, Galería Georges Petit, n.º 85; 1918, Madrid (sin catálogo); 1936, París, n.º 1.049; 1949-50, París, n.º 999; 155, Londres, Wildenstein, n.º 215; 1961, París, n.º 13, lám. 8; 1964, Munich, n.º 348, fig. 3; 1965, París, Biblioteca Nacional, n.º 293; 1971, París, Jacquemart André, n.º 204; 1972, Londres-Liverpool, n.º 140, repr. en negro y en color (lám. III).

Bibliografía: MONTIFAUD, 1866, págs. 196-199; «L'Artiste», 1 de enero de 1867, p. 66, grabado por Auguste Lamy frente a la p. 66; RENAN, mayo de 1886, p. 378, y julio de 1886, p. 47; LEPRIEUR, 1889, págs. 18-19; de WYZEWA y PERREAU, 1891, p. 34, repr.; MUTHER, 1894, t. 3, p. 567, repr.; THÈVENIN, 1897, p. 16; D'UDINE, 15 de febrero de 1899, p. 104; RENAN, marzo de 1899, págs. 191, 203, y noviembre de 1899, p. 426; MEUNIER, 1 de mayo de 1899, p. 297, repr.; RAIS, 1900, p. 162, repr. frente a la p. 132; SCHURÉ, 1904, págs. 350-351; BÉNÉDITE, 1912, n.º 368, repr. lám. 37; GEFFROY, s.d., p. 142; DESVALLIÈRES, 1913, n.º 27; BENGESCO, s.d., págs. 109-110; BÉNÉDITE, Lux., s.d., p. 368, repr. frente a la p. 44; GEFFROY, Lux., s.d., p. 62, repr. frente a la p. 72; BÉNÉDITE, 1924, n.º 423, repr. n.º 29; MASSON, 1927, p. 41; ROUAULT, 1927, p. 42; BRETON, 1957, p. 214, repr.; STERLING y ADHÉMAR, 1960, t. 3, n.º 1.423, repr. lám. 544; von HOLTEN, 1960, p. II; PALADILHE y PIERRE, 1971, p. 99, repr. n.º 10; MILNER, 1971, p. 38, repr. p. 39; Louvre, *Catalogue des peintures*, 1972, p. 278.

El librito del Salón de 1866 explica el argumento de este *Orfeo* del modo siguiente: «Una joven recoge piadosamente la cabeza de Orfeo y su lira, llevadas por las aguas del Hebro a las orillas de Tracia.»

Marcel Proust, para el cual el mundo de Gustave Moreau era su «verdadera patria», escribía: «Creíamos muerto al poeta, íbamos a peregrinar al Luxemburgo sencillamente como se va a una tumba; nosotros vamos sencillamente como una mujer llevando la cabeza muerta de Orfeo, delante de la *Mujer llevando la cabeza de Orfeo*, y vemos en esta cabeza de Orfeo algo que nos mira, el pensamiento de Gustave Moreau pintado sobre este lienzo que nos mira con sus bellos ojos de ciego que son los colores pensados.»

Más tarde, según André Breton, en el «universo sonámbulo» de Gustave Moreau reina el «ojo má-

gico»; él «lleva a su punto supremo el peso de los ojos ... de la sacerdotisa cambiando con Orfeo la inefable mirada de la «muerte» hegeliana y del ser humano al que ella transmite su secreto».

París, Museo del Louvre.

MOREAU

121. EDIPO Y LA ESFINGE (hacia 1864)

Acuarela con toques de guache y barniz, sobre trazos a grafito: 0,35 × 0,18.

Firmada abajo, a la izquierda, con pincel al guache rojo.

Procedencia: Colección Charles Hayem; donación de Charles Hayem al Museo del Luxemburgo, 1898; transferida al Louvre, Gabinete de Dibujos.

Exposiciones: 1906, París, Galería Georges Petit, n.º 90; 1939, París, Galería Charpentier; 1961, Vichy, n.º 126; 1972, Londres-Liverpool, n.º 151, repr.

Bibliografía: D'UDINE, 15 de febrero de 1899, p. 102; BOUYER, 18 de marzo de 1899, p. 162, repr. p. 163; MONTESQUIOU, 1906, p. 19; DESHAIRS y LARAN, 1913, 0. 27, repr.; BÉNÉDITE, Lux., s.d., p. 81, n.º 733; MASSON, 1927, p. 41.

Esta acuarela es una versión reducida del cuadro *Edipo y la Esfinge*, que fue la sensación del Salón de 1864 (Metropolitan Museum de Nueva York) y el origen del renombre de Gustave Moreau. Se notan reminiscencias del arte del Quattrocento, y un contemporáneo, de Callias, exclamó: «Todavía un prerrafaelita.» La comparación con el *Edipo* de Ingres resulta a menudo a favor del joven pintor.

La composición escogida por Gustave Moreau es con frecuencia tratada tal como sigue: los protagonistas están enfrentados y la prueba de fuerza se mide en la radiación psíquica de las miradas.

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

MOREAU

122. EL JOVEN Y LA MUERTE (hacia 1865)

Acuarela con toques de guache y barniz sobre trazos a grafito y continuada con pluma en tinta parda: 0,35'7 × 0,22'8.

Firmada abajo, a la derecha: *Gustave Moreau*.

Procedencia: Colección Charles Hayem; donación de Charles Hayem, 1898; expuesta en el Museo del Luxemburgo; transferida al Louvre, Gabinete de Dibujos, 1929.

Exposiciones: 1906, París, Galería Georges Petit, n.º 88; 1936, París, Orangerie, n.º 129; 1961, París, n.º 76; 1964-65, Tokio, n.º 109, lám. L; 1965, París, Biblioteca Nacional, n.º 292; 1972, Londres-Liverpool, n.º 152, repr.

Bibliografía: RENAN, mayo de 1886, p. 378; LEPRIEUR, 1889, p. 41; D'UDINE, 15 de febrero de 1899, p. 102; BOUYER, 18 de marzo de 1899, p. 164; DESHAIRS y LARAN, 1913, p. 32, repr. frente a la p. 32; GEFFROY, Lux., s.d., p. 62; BÉNÉDITE, Lux., s.d., p. 80, n.º 732; MASSON, 1927, p. 41.

Gustave Moreau repite aquí exactamente la composición del cuadro expuesto en el Salón de 1865 (n.º 1.540) y otra vez presentado en la Exposición Universal de 1867.

Dedicada «a la memoria de Chassériau», que era su amigo y que influyó en sus primeros trabajos, esta obra es un homenaje al pintor muerto nueve años antes. En efecto, ningún recuerdo material aparece aquí ni se trata de un retrato de Chassériau. Édouard Schuré, en 1904 (págs. 364-366), analiza largamente los detalles de la iconografía: el ramo de narcisos que tiene el joven es la flor de Perséfone, y la «mujer maravillosa que aparece detrás del vencedor y a la que él no ve, flotante, aérea y diáfana», parece decir: «Yo no soy la Muerte, sino la Inmortalidad.»

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

MOREAU

123. PROMETEO

Acuarela: 0,27 × 0,17.

Firmada abajo, a la izquierda: *Gustave Moreau*.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1961, Vichy, n.º 128; 1972, Londres-Liverpool, n.º 153, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 313; PALADILHE, 1966, n.º 313.

Buscando las posibles analogías entre los grandes mitos y el cristianismo, Gustave Moreau da a su héroe un rostro que los visitantes del Salón de 1869, donde estaba expuesto el cuadro con el mismo tema (Museo G. Moreau), compararon con el rostro de Cristo. La acuarela corresponde a la composición final. Algunos detalles, como el buitre que yace a los pies de Prometeo, no aparecen. Según R. von Holten, este segundo buitre prefiguraría la suerte reservada al pájaro que martiriza al Titano cuando éste, con la fuerza de su pensamiento, hubiera conseguido su liberación (1960, p. 14). Entre una acuarela que representa el ajuste de volúmenes y de luces, y la obra acabada, Gustave Moreau perfecciona su lenguaje significativo. En 1869, este lenguaje fue mal comprendido, y el artista se retiró de los Salones por varios años.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

124. HERCULES Y LA HIDRA (hacia 1870) Acuarela: 0,25 × 0,20.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1969, Turín, n.º 69, repr.; 1969, Toronto, n.º 57, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 154, repr.

Bibliografía: FIAT, 1902, 1904, 1926 n.º 379; PALADILHE, 1966, n.º 379; PALADILHE y PIERRE, 1971, repr. n.º 9 en color.

Para este tema mitológico, Gustave Moreau buscó largo tiempo la composición. La pintura final (antigua colección Mante) fue expuesta en el Salón de 1876 y en la Exposición Universal de 1878. El héroe y el monstruo, la Hidra de Lerna, están enfrentados, y el episodio se sitúa en el momento anterior al combate: en la acuarela, Hércules hace un gesto a la Hidra, extendiendo un brazo, doblando una rodilla. En el cuadro, a pesar de tener el rostro de perfil, su cuerpo aparece de frente, aplicando el principio de la «belle inertie» (bella inercia).

Édouard Schuré señala en 1904 (págs. 359-360) que lo que interesa a Moreau es trasponer el argumento al campo intelectual: «El punto culminante de la vida de un héroe no es la lucha material, sino la lucha interior de su voluntad contra las fuerzas del mal... El recogimiento antes del combate, eso sí que interesa al pintor del alma.» Es interesante anotar que Moreau llegó a la plenitud de este efecto sólo por etapas. La misma vacilación se encuentra en la actitud de Salomé bailando, ya que su cuerpo aparece de perfil o de frente, mientras que su rostro permanece de perfil.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

125. TRES ESTUDIOS PARA LOS PRETENDIENTES (a)

Acuarela: 0,16 × 0,25.

Inscripción y firma abajo, a la derecha: *Pretendants - Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1964-65, Tokio, n.º 95, repr. en color lám. LVI: 1972, Londres-Liverpool, n.º 155a.

Bibliografía: RENAN, diciembre de 1899, p. 479, repr.; FLAT 1902, 1904, 1926, n.º 445; PALADILHE, 1966, n.º 445; PALADILHE y PIERRE, 1971, n.º 27, repr.

Por lo que se refiere al gran cuadro (3,85 × 3,43, Museo Gustave Moreau, n.º 19), comenzado ha-

cia 1853 y en el que el artista trabajaba aún poco antes de morir, este boceto presenta la composición cortada arriba y abajo, pero en las proporciones del largo de los *Romanos de la decadencia* de Thomas Couture (Salón de 1847, Museo del Luxemburgo, luego Museo del Louvre). Por su distribución general —columnatas, estatua de dios en el centro, vasos invertidos en el primer plano, acumulación de cuerpos—, esta obra está seguramente en los orígenes de los *Pretendientes*. (Las costuras del gran lienzo del Museo Gustave Moreau parecen indicar bien el cambio de tamaño.) Antes de transformar su gran cuadro en una vasta cueva arquitectónica (cfr. PALADILHE y PIERRE, 1971, págs. 156-157), según una perspectiva cuyo centro es la mirada de Ulises, Gustave Moreau había proyectado en los peldaños de la derecha, como lo muestra esta acuarela, una composición conforme a las dos diagonales de un cuadrado (lienzo de pared iluminado, Minerva, montón de cadáveres), cuyo centro era la mancha clara del altar: la significación es modificada por la supresión del altar iluminado y de la luz en la pared, transfiriendo el poder de venganza de la diosa al héroe.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

126. TRES ESTUDIOS PARA LOS PRETENDIENTES (b)

Acuarela sobre papel: 0,14 × 0,08.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 155b, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 335; PALADILHE, 1966, n.º 335; PALADILHE y PIERRE, 1971, repr. n.º 77.

Estudio para el hombre joven de la derecha del cuadro, a quien acaba de herir la flecha de Ulises.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

127. TRES ESTUDIOS PARA LOS PRETENDIENTES (c)

Acuarela sobre papel: 0,13 × 0,07.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 155c, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 335; PALADILHE, 1966, n.º 335.

Estudio para Minerva, figura central del cuadro.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

128. LOS LLANTOS DEL POETA (hacia 1870-80)

Acuarela con toques de guache y oro, boceto a grafito: 0,30'1 × 0,19'3.

Firma e inscripción, abajo: *Gustave Moreau: Les plaintes du poète Dessin pour Email.*

Procedencia: Colección Charles Hayem; donación de Charles Hayem al Museo del Luxemburgo, 1898; transferido al Louvre, Gabinete de Dibujos, en 1929.

Exposiciones: 1886, París, Galería Goupil; 1906, París, Galería Georges Petit, n.º 95; 1931, Bucarest; 1957, Bruselas, n.º 760; 1961, París, n.º 106; repr. lám. 36; 1972, Londres-Liverpool, n.º 156, repr.

Bibliografía: RENAN, mayo de 1886, p. 378, y julio de 1886, repr. en color frente a la p. 38; LEPRIEUR, 1889, págs. 25-26; MUTHER, 1894, t. 3, p. 571; D'UDINE, 15 de febrero de 1899, p. 103; BOUYER, 18 de marzo de 1899, p. 164, repr. p. 165; RENAN, marzo de 1899, p. 194, y noviembre de 1899, p. 428; RENAN, 1900, p. 104, repr.; DESHAIRS y LARAN, 1913, págs. 43-44, repr. n.º XIV; BÉNÉDITE, Lux., s.d., n.º 736, p. 81; von HOLTEN, 1960, cronología no paginada (1886).

Según A. Renan, parece que Moreau ha tratado con predilección en acuarela los temas graciosos de lo que puede constituir la «serie apolínea».

Leprieur, en su descripción de 1889, subraya «la expresión misteriosa, incomprensible, cambiante, como una figura de Vinci» de la Musa inspiradora. Según él, «los poetas que representa Moreau, a falta de 'penas reales' se forjan las imaginarias; el solo contacto con el mundo es para ellos un sufrimiento ... y se refugian en la soledad ... o van a quejarse a la Musa que les impuso una tarea demasiado dura para sus fuerzas».

Se comprende bien por qué el arte de Moreau debía de seducir tanto a los artistas y a los escritores de la época simbolista.

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

MOREAU

129. POETA MUERTO LLEVADO POR UN CENTAURO

Acuarela: 0,44 × 0,24.

Firmada abajo, a la izquierda: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1961, París, n.º 81; 1964-65, Tokio, n.º 56, repr. en color lám. 3; 1969, Turín, n.º 74, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 157, repr.

Bibliografía: RENAN marzo de 1899, p. 104 repr.; FLAT, 1902, 1904, 1926 (repr.), n.º 481; SCHURÉ, 1904, p. 328-358; DESVAL-

LIÈRES, 1913, n.º 46, repr.; ROUAULT, 1926, p. 239, repr.; von HOLTEN, 1960, p. 29, n.º 33, repr.; PALADILHE, 1966, n.º 481; PALADILHE y PIERRE, 1971, p. 124, n.º 31, repr.

A propósito de esta variación sobre el tema del poeta, tan frecuentemente ilustrado por Moreau, Schuré, fijándose en el «sol rojo estriado de neblinas blancas» que «se eleva sobre la llanura violeta», ofrece esta explicación: «El centauro llora la muerte de Orfeo, y la cabeza de Orfeo llora sobre el centauro. De este modo, el sol de una nueva vida se levanta en un hombre instintivo. Comprender al poeta, es querer al héroe.»

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

130. LA NOCHE Y EL DOLOR

Acuarela: 0,24 × 0,33.

Firmada abajo, a la derecha: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1969, Turín, n.º 71, repr.; 1969, Toronto, n.º 59, rep.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 158, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 325; MONTESQUIOU, 1907, p. 60; PALADILHE, 1966, n.º 325.

Una acuarela del mismo tema se encontraba en 1906 (Exposición, París, Galería Georges Petit, n.º 197) en la Colección de M. Émile Strauss. Según Robert de Montesquiou, Moreau hace aparecer más conmovedoras, si no más altas que los dioses, a nuestras pobres almas humanas, especialmente cuando pinta «*El dolor consolado por la noche*, que se embelee aún más recordándonos al más hermoso poema de Baudelaire». Se refería a *Recueillement* (XIII de la tercera edición de *Las flores del Mal*).

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

131. VENECIA

Acuarela y lápiz sobre papel: 0,25 × 0,23.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1964-65, Tokio, n.º 97, lám. XXV; 1972, Londres-Liverpool, n.º 159, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 463; PALADILHE, 1966, n.º 463.

Gustave Moreau, que ya había visitado Italia en 1841, volvió entre 1857 y 1859 y, durante su estancia en Venecia, estudió y admiró particular-

mente el arte de Carpaccio. En esta composición se acordó, sin duda, del gran cuadro de Carpaccio el *León de San Marcos* (firmado y fechado en 1516, Venecia, Palacio Ducal).

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

132. QUIMERA

Acuarela: 0,29 × 0,19.

Firmada abajo, a la izquierda: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1964-65, Turín, n.º 85, lám. II, repr. en color; 1972, Londres-Liverpool, n.º 160, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 361; PALADILHE, 1966, n.º 361.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

133. ANGEL VIAJERO

Acuarela: 0,30 × 0,23.

Firmada abajo, a la izquierda: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1961, París, n.º 115, lám. 32; 1964-65, Tokio, n.º 63, repr. en color lám. LIX; 1972, Londres-Liverpool, n.º 161, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 441, repr.; DESVALLIÈRES, 1913, n.º 33, repr.; ROUAULT, abril de 1926, p. 226, repr.; PALADILHE, 1966, n.º 441.

Esta singular idea del artista, bastante cercana al espíritu prerrafaelita, ha sido tratada también en varios bocetos al óleo. Desvallières se pregunta si el Ángel, cansado, se haya sentado en cualquier rincón de una catedral o si, más bien, es la «vista de la ciudad y de los hombres que de repente le hayan llenado de tristeza».

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

134. HADA CON GRIFOS

Acuarela: 0,24 × 0,16.

Firmada abajo, a la izquierda: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1949-50, n.º 104; 1961, París, n.º 99, repr. en color en la cubierta; 1964-65, Tokio, n.º 58, repr. en color lám. LXI; 1972, Londres-Liverpool, n.º 162, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 299; von HOLTEN, 1960, repr. fig. VI; WALDBERG, noviembre de 1960, p. 48, repr. en color; PALADILHE, 1966, n.º 299; PALADILHE y PIERRE, 1971, n.º 93, repr. en color.

Se trata de una variante del tema del gran cuadro del mismo título conservado en el Museo Gustave Moreau (n.º 183). Esta acuarela es particularmente notable por la riqueza de su colorido, destacando el cuerpo anacarado del hada.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

135. SALOMÉ

Acuarela: 0,18 × 0,12.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 163, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 541; PALADILHE, 1966, n.º 541.

Esta acuarela es uno de los numerosos estudios en relación con la célebre *Salomé bailando ante Herodes*, que causó sensación en el Salón de 1876 (Colección Huntington, Hartford, Nueva York).

Si la decoración no tiene aquella suntuosidad ni amplitud que se encuentra en aquel gran cuadro, Salomé, aquí, ya figura de perfil, vestida con precioso ropaje, los brazos y las piernas adornados con joyas. Esta pequeña acuarela comporta además elementos utilizados en otro episodio de la historia de Salomé: *La aparición*, obra en la que Moreau trabajaba en la misma época, ya que la acuarela (Louvre, Gabinete de Dibujos) fue igualmente presentada en el Salón de 1876. Se encuentra, por ejemplo, el plato destinado a recibir la cabeza de San Juan Bautista, esbozado al pie del guarda. Es interesante anotar que el plato es sustituido por una mancha luminosa en la pintura del Salón de 1876.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

136. SALOMÉ

Acuarela sobre papel: 0,37 × 0,25.

Firmada abajo, a la izquierda: *G. Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1961, París, n.º 92, repr. lám. 33; 1961-62, Nueva York, n.º 207, repr. p. 120; 1964-65, Tokio, n.º 57, lám. XXIII; 1972, Londres-Liverpool, n.º 164, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 351, von HOLTEN, 1960, p. 22, n.º 22, repr.; PALADILHE, 1966, n.º 351; PALADILHE y PIERRE, 1971, repr. n.º 63.

Esta acuarela, tratada al estilode Constantin Guys, es una sorprendente evocación de Salomé contemplando la cabeza de San Juan Bautista: ella parece vestida como una mundana, con un traje de noche.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

137. SALOMÉ

Acuarela: 0,16 × 0,08.

Firmada abajo, a la izquierda: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 165, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 317; PALADILHE, 1966, n.º 317.

Se trata tal vez de una variación del tema «Salomé en la prisión», cuando ella da orden al verdugo de decapitar a San Juan Bautista. La composición terminada, que presenta notables diferencias, fue expuesta en 1886 en la Galería Goupil.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

138. FAETON (hacia 1878)

Acuarela: 0,34 × 0,25.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1949-50, París, n.º 114; 1962, Nueva York, n.º 199, repr. p. 131; 1972, Londres-Liverpool, n.º 166, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 485; PALADILHE, 1966, n.º 485.

Esta acuarela y el dibujo son estudios con vistas a *Faetón*, proyecto de pintura decorativa, presentada por Moreau en la Exposición Universal de 1878 (actualmente en el Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos). Esta gran acuarela definitiva (que se presenta en un tamaño más alargado) evoca el viaje cósmico del alma. Fue admirada por Odilon Redon, que hizo un gran estudio sobre ella en su diario *A Soi-Même*, con la fecha de 1 de mayo de 1878 (1922, p. 62): «En ninguna parte la representación de la fábula ha sido formulada con tal acento de verdad.»

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

139. HADA CON GRIFO (hacia 1870-1880)

Acuarela: 0,24 × 0,16.

Firmada abajo, a la derecha: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1964-65, Tokio, n.º 102, repr. lám. LXXXVII; 1972, Londres-Liverpool, n.º 162, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 500; PALADILHE, 1966, n.º 500.

Esta composición es una variante sobre el tema de Péri, representada volando sobre su grifo por encima de un paisaje montañoso, de 1865. (Cfr. RENAN, marzo de 1899, repr. frente a la p. 190; dibujo para esmalte expuesto en el Salón de 1866.)

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

140. DALILA

Acuarela: 0,19'5 × 0,21'4.

Firmada abajo, a la derecha: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Apartamento del artista. No catalogada (n.º 23).

Exposiciones: 1961, París, n.º 105; 1969, Turín, n.º 81, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 168, repr.

Bibliografía: Von HOLTEN, 1960, p. 49, n.º 70, repr.; PALADILHE y PIERRE, 1971, n.º 37, repr. en color.

Dalila, según Schuré (1904, p. 346), pertenece a aquellas «encantadoras sin amor que descompone la fuerza varonil con la astucia y la voluptuosidad». Está representada aquí en el momento en que su sirvienta, después de haberla maquillado, se vuelve para dejarla. En una decoración de rico esplendor, espera a Sansón y va a servirse de su belleza para arrancarle su secreto.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

141. MUJER Y PANTERA

Acuarela: 0,29 × 0,19.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1961, París, n.º 107; 1962, Nueva York, n.º 208; 1972, Londres-Liverpool, n.º 169, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 439; PALADILHE, 1966, n.º 439; PALADILHE y PIERRE, n.º 84, repr.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

142. LA RATA DE LA CIUDAD Y LA RATA DEL CAMPO (hacia 1881)

Acuarela: 0,28 × 0,21.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1961, París, n.º 110, lám. 39; 1962, Nueva York, n.º 203, repr. p. 126; 1972, Londres-Liverpool, n.º 170, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 428; PALADILHE, 1966, n.º 428.

El coleccionista marsellés Antony Roux había organizado un concurso para ilustrar las *Fábulas* de La Fontaine. Según Montesquiou (1906, p. 21), «entre muchos concursantes, solamente Moreau, por su genial interpretación de los argumentos, unida a la más radiante maestría, mereció ser elegido para llevar a cabo este sueño del magnífico mecenas». Una exposición de estas acuarelas (65 en total) tuvo lugar en 1886, en Goupil.

En este boceto, el virtuosismo del trazo del lápiz para evocar la «maravillosa orfebrería donde las frutas se caen entre enfriaderas, vasos grandes, copas, jarros de metal, espejos» (MONTESQUIOU, 1906, p. 21), es de una gran exquisitez.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

143. FEBO Y BOREAS

Acuarela 0,29 × 0,21.

Firmada abajo, a la derecha: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1949-50, París, n.º 115; 1962, Marsella, n.º 8; 1964-65, Tokio, n.º 100, repr. lám. LXXXIX; 1969, Turin, n.º 77, repr.; 1969, Toronto, n.º 62, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 171, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 492; PALADILHE, 1966, n.º 492.

Este boceto, para la ilustración de las *Fábulas* de La Fontaine, recuerda la composición de *Faetón* (Exposición Universal de 1878; Louvre, Gabinete de Dibujos), de la que se encuentra aquí los cuatro corceles volando.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

144. CANTOR ARABE (antes de 1886)

Acuarela: 0,13 × 0,10.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1964-65, Tokio, n.º 81, lám. LXXXIX; 1969, Turin, n.º 75, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 175, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 333; PALADILHE, 1966, n.º 333.

Un ejemplar de esta composición fue expuesto en 1886 en la Galería Goupil de París. La variante más acabada es la pintura de la antigua Colección Bessonneau, Angers (cfr. DESHAIRS, 1914, p. 97). Este tema exótico es muy característico del gusto antinaturalista de Moreau.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

145. APOLO Y LAS MUSAS

Acuarela: 0,18 × 0,12.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1969, Turin, n.º 67, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 174, repr.

Bibliografía: 1902, 1904, 1926, n.º 334, PALADILHE, 1966, n.º 34.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

146. POETA INDIO (hacia 1885)

Acuarela: 0,35 × 0,39.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 176, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 387; PALADILHE, 1966, n.º 387.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

147. LEDA

Acuarela: 0,39 × 0,24.

Firmada abajo, en el centro: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1961, París, n.º 120, lám. 40; 1964-65, Tokio, n.º 65, lám. LXXI; 1972, Londres-Liverpool, n.º 177, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 502; PALADILHE, 1966, n.º 502.

Gustave Moreau trató con mucha frecuencia este tema y lo transforma poco a poco en una especie de misterio sagrado: Leda llega a ser la iniciada

consagrada por el dios. El mismo Gustave Moreau escribió el comentario de un cuadro representando a Leda (Museo Gustave Moreau, n.º 43): él emplea expresiones como «la consagración», «el misterio se cumplió». Las mismas palabras vuelven a propósito de *Júpiter y Semele* (Museo Gustave Moreau), la última gran composición acabada del artista: «El gran misterio se cumplió, toda la naturaleza está impregnada de ideal y de divino...»

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

148. LA TENTACION DE SAN ANTONIO

Acuarela sobre papel: 0,13 × 0,24.

Firmada abajo, a la derecha: *Gustave Moreau*.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1961, París, n.º 214; 1961-62, Nueva York, n.º 211, repr. en color p. 130; 1964-65, Tokio, n.º 68, lám. XVIII; 1969, Turín, n.º 83, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 178.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 525; PALADILHE, 1966, n.º 525; BRIGANTI, 1969, lám. XLII; PALADILHE y PIERRE, 1971, repr. n.º 73.

La tentation de Saint Antoine de Flaubert, publicada en 1874, suscitó gran fascinación entre los artistas apasionados por lo imaginario. Redon hizo tres series de litografías sobre este tema. Gustave Moreau poseía en su biblioteca un ejemplar de la cuarta edición (1878) y seguramente después de esta fecha pensó en traducir las visiones del ermitaño. Esta acuarela, que parece ser el único ejemplo de este tema en la obra de Gustave Moreau, muestra bien su técnica de trabajo: los monstruos que tientan al santo nacen de las manchas de color libremente posadas. Se ha propuesto fecharla hacia 1890.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

149. CRISTO REDENTOR

Acuarela: 0,29 × 0,22.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1964-65, Tokio, n.º 76, repr. lám. VI en color; 1972, Londres-Liverpool, n.º 179, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 303; PALADILHE, 1966, n.º 303; PALADILHE y PIERRE, 1971, n.º 32, repr.

La iconografía cristiana no está ausente de la obra de Moreau. Generalmente es fiel al simbolismo tradicional, pero aquí crea una composición original en el estilo de las glorificaciones concebidas según una composición triangular que utiliza en varias ocasiones a finales de su vida.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

150. HELENA GLORIFICADA (1897)

Acuarela sobre papel: 0,19 × 0,12.

Firmada y fechada abajo, a la derecha: *Gustave Moreau, 1897*. Inscripción abajo, en el centro: *Hélène glorifiée* (sic).

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1964-65, Tokio, n.º 70; Londres-Liverpool, n.º 180, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 488; PALADILHE, 1966, n.º 488.

Robert de Montesquiou (1906, p. 27) describe una composición del mismo tema en la colección de la condesa Greffulhe: «Sobre un fondo azul oscuro, con relieves de astros, con regueros de nebulosas, una Helena muerta, resucitada en su forma nueva, vaga eternamente a través de un cielo de estrellas. Inmutable, impasible, un loto en la mano, ... ella sonríe por siempre jamás a sus pretendientes ensangrentados, a sus inmortales víctimas: al pastor, al poeta, al rey...» Se trata, pues, de la Helena cantada por Goethe y a la que Fantin-Latour había representado en una visión más romántica, apareciéndose a Fausto (Salón de 1892, cfr. n.º 000). Cuando quiere representar una celebración, Gustave Moreau utiliza una composición en forma de estela triangular. Esta es particularmente frecuente en sus últimas obras y es empleada especialmente para otro argumento mítico, *El regreso de los Argonautas* (Museo Gustave Moreau) que es el triunfo de Jasón.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

151. POETA MUERTO, LLEVADO POR LOS CENTAUROS

Acuarela: 0,52 × 0,27.

Firmada abajo, a la izquierda: *Gustave Moreau*. Inscripción abajo, a la derecha: *Funérailles du poète*.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1964-65, Tokio, n.º 72, lám. LX; 1972, Londres-Liverpool, n.º 181, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 283; PALADILHE, 1966, n.º 283.

Esta acuarela anuncia por su tema la gran composición tardía *Las liras muertas*, que quedó en boceto.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

152. LAS LIRAS MUERTAS (hacia 1897)

Acuarela sobre papel: 0,37 × 0,25.

Firmada abajo, a la izquierda: *Gustave Moreau*.
Inscripción abajo, a la derecha: *Les lyres mortes*.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1949-50, París, n.º 106; 1961, París, n.º 137; 1962, Nueva York, n.º 212, repr. p. 130; 1964-65, Tokio, n.º 71, lám. XLIV; 1972, Londres-Liverpool, n.º 182, repr.

Bibliografía: FLAT, 1902, 1904, 1926, n.º 346; von HOLTEN, 1960, p. 36, repr. en color, lám. I; PALADILHE, 1966, n.º 346; PALADILHE y PIERRE, 1971, págs. 67-68, 132-133, repr. n.º 88.

Esta acuarela es uno de los numerosos estudios para la última concepción pictórica de Gustave Moreau que su enfermedad le impidió realizar. Según sus instrucciones fue reconstruido un cartón después de su muerte por su alumno Delobre. Ary Renan lo explicó de este modo: «Sobre un abismo en el que desaparece una multitud de poetas vencidos por la vida, se levanta, en heráldica florescencia, el blasón triunfante de la Poesía, que renace y se abre sin cesar.» (Noviembre de 1899, p. 430.) Este comentario parece esmerarse bastante bien en la etapa de la creación que constituye esta acuarela. En una fase posterior, que Gustave Moreau describe, el 24 de diciembre de 1897, en una bella paráfrasis poética, parece que los poetas paganos están muertos, dejando lugar a una nueva realidad: la cruz llevada por un arcángel que simboliza el triunfo de la fe cristiana, y el artista termina así su texto: «El gran océano de los siglos antiguos, en su potente reflujo, arrastra a estos astros antes brillantes que se apagan en las aguas oscuras, y todos estos mundos de pensamiento, de poesía terrestre desaparecen sumergidos por la ola justiciera, vengadora y redentora del ideal divino.»

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

153. DOS ESTUDIOS:

(a) GANIMEDES

Pluma: 0,17'4 × 0,08'7.

Firmado abajo, a la izquierda: *G. Moreau*.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 817.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 183a, repr.

París, Museo Gustave Moreau.

(b). CABEZA DE ORFEO LLEVADA POR UNA JOVEN DE TRACIA

Pluma: 0,26'2 × 0,16'4.

Firmado abajo, a la izquierda: *G. M.* Inscripción abajo, a la derecha: *Pour l'album autographique*.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 818.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 183b, repr.

Bibliografía: PALADILHE y PIERRE, 1971, repr. n.º 53.

Según el cuadro expuesto en el Salón de 1866 (cfr. n.º 120 [Orfeo]).

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

154. ESTUDIO PARA LA CABEZA DE ORFEO

Dibujo: 0,11 × 0,19'9.

Firmado abajo, a la derecha: *Gustave Moreau*.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 796.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 184a.

Inscripción abajo, a la izquierda: *Tête d'Orphée*.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

155. LA MUERTE OFRECE CORONAS AL VENCEDOR DEL TORNEO

Dibujo a pluma: 0,08'5 × 0,15'7.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 797.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 184b.

Un cuadro con el mismo argumento (092 × 1,35) se conserva en el Museo Gustave Moreau (n.º 840).

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

156. ESTUDIO

Lápiz: 0,09 × 0,12'4.

Firmado abajo, a la derecha: *G. M.*

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 798.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 184c.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

157. LA LUJURIA

Lápiz: 0,08'9 × 0,12'3.

Inscripción abajo, en el centro: *La luxure.*

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 799.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 184d.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

158. HERCULES Y LA HIDRA (hacia 1870)

Dibujo a pluma: 0,15 × 0,14'6.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 790.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 185a, repr.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

159. HERCULES Y LA HIDRA

Dibujo a pluma: 0,21'1 × 0,15'2.

Firmado abajo, a la izquierda, debajo del dibujo: *Gustave Moreau*. Inscripción debajo del dibujo, abajo, a la derecha: *Hydre.*

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 791.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 185b.

Bibliografía: PALADILHE y PIERRE, 1971, repr. n.º 8.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

160. HERCULES Y LA HIDRA

Lápiz: 0,11'8 × 0,09'4.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 792.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 185c.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

161. HERCULES Y LA HIDRA

Lápiz: 0,14 × 0,95.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 793.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 185d.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

162. HERCULES Y LA HIDRA

Lápiz: 0,09 × 0,07.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 794.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 185e.

Este dibujo, igual que el n.º 000 (Des. 792), demuestra qué importancia atribuía Gustave Moreau al volumen del encuadramiento de sus obras.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

163. HERCULES Y LA HIDRA

Dibujo al carbón: 0,21 × 0,16'4.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 795.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 185f.

En estos seis dibujos (números 158 a 163) podemos seguir las diferentes etapas de la búsqueda del artista: composición del conjunto por masas, investigación de actitudes, especialmente para Hércules (véase n.º 124).

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

164. HERCULES Y LA CIERVA CON PIES DE BRONCE

Dibujo a pluma: 0,28'8 × 0,22'5.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 731.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 186a.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

165. LA QUIMERA

Lápiz: 0,31 × 0,24'4.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 732.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 186b.

Ernest Chesnau se inspiró en el cuadro (pintado en 1869) que corresponde a este dibujo para su novela *La Chimère*, publicada en París en 1879.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

166. CLEOPATRA

Pluma y lápiz: 0,31'2 × 0,15'6.

Inscripción y firma abajo, a la izquierda: *1-er essai pour la Cléopâtre mourant. Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 815.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 187a, repr.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

167. LA PERI (antes de 1880)

Pluma y lápiz: 0,29'3 × 0,17'9.

Firmado abajo, en el centro: *Gustave Moreau.*

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 816.

Exposiciones: Londres-Liverpool, n.º 187b, repr.

Este genio femenino, originario de la leyenda persa, se alimenta del perfume de las flores. Admitido en la mitología de la época simbolista, en 1912 fue argumento de un ballet de Paul Dukas, wagneriano convencido. Una acuarela correspondiente a este dibujo la vendió directamente G. Moreau al aficio-

nado de Nantes Alfred Chessé, a finales de 1880; lleva el título *Sueño de Oriente*, y después pasó a la venta en París, Galliera, 17 de marzo de 1971, n.º 15. (Cfr. también CHANTELOU, 12 de mayo de 1971, p. 19.)

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

168. RAPTO DE DEYANIRA

Dibujo a lápiz y pluma: 0,25'3 = 0,20'7.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 729.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 188a, repr.

Varias pinturas del Museo Gustave Moreau fueron ejecutadas sobre este tema (números 17, 38, 255, 277), así como numerosos dibujos. Aquí se trata del detalle que representa al centauro Neso intentando retener a Deyanira, «que parece tomar el vuelo hacia su esposo salvador» (SCHURÉ), Hércules.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

169. FAETON (antes de 1878)

Dibujo a pluma, cuadrulado: 0,35 × 0,26'7.

Procedencia: Taller del artista. No catalogado: Des. 730.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 188b, repr.

Por su tamaño, este dibujo corresponde exactamente al estudio de la acuarela (cfr. n.º 000) [n.º 485 del Museo G. M.], que ofrece el ajuste de los colores.

París, Museo Gustave Moreau.

MOREAU

170. LA SIRENA Y EL POETA

Tapicería: 3,51 × 2,41.

Procedencia: Encargada por el Estado en 1894 y ejecutada en la Fábrica de Tapices entre 1896 y 1899; enviada en 1901 al Museo del Luxemburgo; transferida al Museo Nacional de Arte Moderno en 1939; luego al Mobiliario Nacional en 1969.

Exposiciones: 1900, París, Exposición Universal, grupo XII, clase 70; 1961, París, n.º 145; 1971, Sèvres, p. 13, sin núm.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 190, repr.

Bibliografía: RENAN, noviembre de 1899, p. 432; GUIFFREY, *Encyclopédie du siècle* (1900), págs. 268, 270, 276, repr. fuera del texto supl. n.º 35 después de la p. 276 (durante la fabricación);

GUIFFREY, primer semestre de 1900, p. 154, repr. p. 149; CALMETTES, 1900, págs. 243-244, repr. p. 242; Rapports groupe XII, 1902; BÉNÉDITE, 1904, repr. p. 697; van HOLTEN, 1960, p. 29.

En el fondo de una cueva que recuerda la decoración de *Galatea*, la Sirena, esta vez con gesto apacible, protege al joven poeta dormido sin recelo. Según Ary Renan, «el maleficio no tiene poder sobre quien está marcado con el sello 'de elección': doble triunfo de la armonía a la que todo obedece».

Gustave Moreau mostró gran preocupación en la ejecución del cartón (actualmente en el Museo de Poitiers) para este tapiz, especialmente se esforzó en emplear sólo los tintes de matices de lana más sólidos, de los cuales exigía ver las muestras.

París, *Mobiliario Nacional*.

OSBERT

171. VISION (1892-1893)

Dibujo a lápiz grueso sobre papel: 0,36 × 0,19'8.

Sello del taller: *A. O.*, abajo, a la derecha. Inscripción y firma en el margen de abajo, en el centro: *Visión*; a la derecha: *A. Osbert*.

Procedencia: Se quedó en la familia del artista.

Exposiciones: 1968, Londres, Piccadilly Gallery, n.º 84; 1972, Londres-Liverpool, n.º 191, repr.

Bibliografía: *Catalogue du 2º Salon de la Rose + Croix*, repr. p. 32.

Osbert realizó este dibujo según su gran cuadro *Visión* (2,35 × 1,38; 1892), expuesto en el Segundo Salón de la Rosa + Cruz en 1893 (n.º 167; Colección Yolande Osbert, París).

Degron elogió mucho el cuadro, viendo en la «virgen campesina una encarnación de la Fe, y no una Juana de Arco» (1 de marzo de 1896, p. 142).

París, *Colección Mlle. Yolande Osbert*.

OSBERT

172. LOS CANTOS DE LA NOCHE

Oleo sobre lienzo: 0,76 × 1,23.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *A. Osbert, 1896*. Título, firma y fecha al dorso del lienzo. Número 125 del *Livre* (Libro) de Osbert (manuscrito, Colección Mlle. Yolande Osbert).

Procedencia: Se quedó en la familia del artista.

Exposiciones: 1896, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 973; 1897, París, Sexto Salón de la Rosa + Cruz, n.º 123; 1970-71, París, n.º 118; 1972, Londres-Liverpool, n.º 192, repr.

Bibliografía: MAILLARD, 1 de mayo de 1896, p. 327, repr. p. 322.

Igual que otros artistas, Osbert mandaba primero al Salón de la Sociedad Nacional la obra que al año siguiente presentaba en el Salón de la Rosa + Cruz.

En 1896, *Los cantos de la noche* fueron señalados como «una nueva etapa» del talento del pintor. «En adelante, este exquisito cantor del claroscuro empleará tonos tan suaves, tan finos, tan coloreados, que amplíen cada vez más su paleta.» (Léon Maillard).

París, *Colección Mlle. Yolande Osbert*.

OSBERT

173. SOLEDAD

Oleo sobre lienzo: 0,38'6 × 0,56'7.

Firmado abajo, a la derecha: *A. Osbert*. Firmado y fechado al dorso, arriba, a la derecha: *N.º 217, Solitude, A. Osbert, 1904*.

Procedencia: Colección particular en Cusset (Allier); Galería Lorenceanu, París; adquirido por la ciudad de Saint-Étienne, 1971.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 193, repr.

Hacia 1900-1902, Osbert hizo grandes decoraciones para el balneario termal de Vichy, y desde entonces empezó a tener aficionados de su arte en la región donde solía pasar sus vacaciones. Seguramente durante el verano de 1904 ejecutó este pequeño cuadro, que luego quedó en posesión de un coleccionista local, pues el pintor se refiere a esta obra sólo con un número ordinario en su *Libro* manuscrito que llevaba muy escrupulosamente.

Aquí repite un tema ilustrado ya en varios cuadros, como, por ejemplo, en *Lirismo en el bosque* (1896, repr. en Degron, 1 de marzo de 1896, p. 144; Colecciones Municipales, París).

Saint-Étienne, *Museo de Arte e Industria*.

PIOT

174 (a) y 174 (b). TRIPTICO DEL MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN [174 (a): cerrado; y 174 (b): abierto]

Pintura al fresco sobre tabla: 0,84 × 0,82.

Panel central: 0,60 × 0,75; predela del panel central: 0,12 × 0,75. Cada hoja pintada recto-verso: parte superior, 0,60 × 0,34; predela, 0,12 × 0,34.

Procedencia: Donación de Jacques Doucet al Museo del Luxemburgo, 1918; transferido al Museo Nacional de Arte Moderno, 1939.

Exposiciones: 1915, San Francisco, n.º 467; 1945-46, Museos Nacionales, n.º 52; 1967, París, Grand Palais, n.º 67; París, Taller Delacroix, sin núm.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 194.

Bibliografía: DORIVAL, 1943, t. I, p. 147.

Este tríptico, pintado probablemente hacia 1913, es un ejemplo tardío de la influencia de Gustave Moreau sobre uno de sus alumnos; influencia mezclada con reminiscencias del arte florentino o sienense. Tal vez hay que recordar que la música escénica de Debussy *El martirio de San Sebastián* es de 1911 y que René Piot estaba relacionado con el mundo del teatro.

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

POINT

175. CABEZA DE MADAME PHILIPPE BERTHELOT

Lápiz negro y tiza sobre papel gris.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *A. Point, 1895.*

Procedencia: Colección Mme. Philippe Berthelot.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 196, repr.

Bibliografía: G. S. [SOULIER], primer semestre de 1900, p. 126, repr.

La obra parece inspirada en los dibujos de Leonardo de Vinci (cfr. de modo particular los estudios del peinado para *Leda*), artista admirado por Armand Point después de su viaje a Italia en 1894.

Se trata de un estudio para un retrato reproducido en «La Plume» (15 de enero de 1901, p. 33).

París, Col. de Madame A. Langlois-Berthelot.

POINT

176. RETRATO DE MADAME BERTHELOT (hacia 1896)

Sanguina: 0,56 × 0,34.

(Medio punto en la parte superior). Firmado abajo, a la derecha: *A. Point.*

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 197, repr.

Esta mujer joven, vestida con un traje del tiempo pasado, sueña delante de uno de aquellos paisajes de agua y peñascos que hacen pensar, más allá de Gustave Moreau, en el Renacimiento italiano.

París, Colección Gérard Lévy.

POINT

177. ESTUDIO PARA «LA SIRENA» (1897)

Pastel sobre cartón: 0,90 × 0,68.

Dedicado, firmado y fechado abajo, a la derecha: *A Henri de Régner amicalement. A. Point, 1897.*

Exposiciones: 1968, Londres, Piccadilly Gallery, n.º 93, repr.; 1970-71, París, n.º 125, repr. sobre la cubierta; 1971, Bendor, n.º 265; 1972, Londres-Liverpool, n.º 199, repr.

Bibliografía: PINCUS-WITTEN, septiembre de 1968, págs. 51-54, repr. p. 53.

Es significativo que Armand Point haya dedicado esta obra a Henri de Régner, poeta, que, después de haber colaborado en todas las revistas simbolistas, vuelve, precisamente en 1897, al clasicismo al publicar sus nuevas obras en la austera «Revue des Deux Mondes». La pintura definitiva pertenece a la Piccadilly Gallery de Londres.

París, Colección Jean-Pierre Camard.

POINT

178. ESTUDIO PARA «EL TIEMPO PASA, LA BELLEZA SOBREVIVE» (1899)

Lápiz negro y tiza blanca sobre cartón beige: 0,31'5 × 0,62.

Firmado, fechado y dedicado abajo, a la derecha: *A. Point. A mon ami Berthelot, 1899.*

Procedencia: Colección Philippe Berthelot.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 200, repr.

La joven mujer aquí representada, en una actitud que recuerda a Botticelli, es Hélène Lindet, que inspiró muchas obras de Armand Point, antes de casarse con Philippe Berthelot, que conoció en casa del pintor Marlotte.

Fontainebleau,
Colección de Mme. Philippe Langlois-Berthelot.

PUVIS DE CHAVANNES

179. EL SUEÑO - Boceto (hacia 1864 ?)

Oleo sobre lienzo: 0,55 × 0,81.

Firmado abajo, a la derecha: *P. Puvis de Chavannes.*

Procedencia: Colección del pintor Auburtin. Adquirido de Madame Auburtin para el Museo del Louvre, 1943. En depósito en el Museo de Lille, 1946.

Exposiciones: 1924, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 946; 1945, París, n.º 350; 1951, Lille, n.º 6; 1961, Vichy, n.º 132; 1972, Londres-Liverpool, n.º 201, repr.

Bibliografía: VERGNET-RUIZ y LACLOTTE, 1962, p. 248.

Hacia 1864, Puvis de Chavannes empezó a trabajar en el *Sueño*, y este boceto, que presenta —especialmente en la parte izquierda y al fondo— notables variantes respecto a la composición definitiva, debe de ser de esta época. El cuadro definitivo fue expuesto en el Salón de 1867 (n.º 1.252) y permaneció bastante tiempo en el taller de Puvis, hasta que en 1888 fue adquirido por el Museo de Lille.

Lille, Museo de Bellas Artes.

PUVIS DE CHAVANNES

180. LA FUENTE

Oleo sobre lienzo: 0,35'5 × 0,28.

Firmado abajo, a la izquierda: *P. Puvis de Chavannes*.

Procedencia: Adquirido por Henry Vasnier en la venta Henry Mahon, París, Hotel Drouot, 29 de enero de 1904, n.º 17; legado de Henry Vasnier, 1907.

Exposiciones: 1937, Lyon, n.º 16; 1938, París, Orangerie, n.º 54; 1948, Reims, n.º 97; 1949-50, París, n.º 89; 1961-62, Tokio-Kyoto, n.º 135; 1972, Londres-Liverpool, n.º 202, repr.

Bibliografía: SARTOR, 1913, n.º 218; DEMORIANE, marzo de 1961, p. 82, repr. en color; ABBATTE, 1966, p. 9, repr. en color; TOUSSAINT, 1969, n.º 294.

Puvis utiliza en esta pequeña composición dos personajes del gran panel decorativo *El reposo* (Salón de 1863, n.º 1.545), que donó para la decoración de la escalera de honor del Museo de Amiens. Repitió varias veces el mismo tema y es conocida una composición más acabada, fechada en 1869 (VACHON, 1895, p. 65, repr.), *En la fuente*: al fondo del camino, entre los árboles, pasa una familia con un burro.

Su técnica de aquí ya anuncia la de los Nabis.

Reims, Museo Saint-Denis.

PUVIS DE CHAVANNES

181. EL BALON - Boceto (1870)

Oleo sobre cartón: 0,46'3 × 0,31.

Procedencia: Descendientes de Puvis de Chavannes; Colección de la baronesa Lefebvre; adquirido por la ciudad de París, 1946.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 205, repr.

Bibliografía: WILHELM, abril de 1949, págs. 12-13, repr. p. 13.

En este boceto y en el siguiente (n.º 000), Puvis de Chavannes ilustra de modo simbólico los acontecimientos del asedio de París en 1870-71. Las dos pinturas definitivas (1,37 × 0,85) las dio Puvis a la lotería organizada en Chicago al día siguiente del incendio que en 1874 destruyó una parte de la ciudad; actualmente no se conoce su paradero.

El gran cuadro *El balón* —firmado y fechado: *P. Puvis de Chavannes, 1870*— y el marco llevan la inscripción: *La ville de Paris investie confie à l'air son appel à la France* (La ciudad de París sitiada confía al aire su llamada a Francia), que es la alusión al empleo de balones para que el correo pudiera franquear las líneas enemigas que cercaban París.

París, Museo Carnavalet.

PUVIS DE CHAVANNES

182. PALOMA MENSAJERA - Boceto (1871)

Oleo sobre cartón: 0,46'2 × 0,31'4.

Procedencia: La misma que la del n.º 000 (*El Balón*).

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 206, repr.

Bibliografía: WILHELM, abril de 1949, págs. 12-13, repr. p. 1.

La *Paloma mensajera* evoca la llegada de noticias a París durante el asedio. El paisaje representado es el mismo corazón de la ciudad, l'Ile de la Cité y el Pont Neuf bajo la nieve en el crudo invierno de 1870-71. El cuadro definitivo conforme a este boceto ha sido litografiado por Émile Vernier (repr. en la «Gazette des Beaux-Arts», julio de 1899, p. 14), siendo firmado y fechado: *P. Puvis de Chavannes, 1871*. El marco tenía la inscripción: «*Echappé à la serre ennemie, le message attendu exalte le coeur de la fière cité*» (Escapado a la garra enemiga, el mensaje esperado exalta el corazón de la ciudad intrépida).

París, Museo Carnavalet.

PUVIS DE CHAVANNES

183. LA PALOMA (1871)

Dibujo al carbón: 0,32 × 0,21'3.

Dedicado y firmado abajo, a la derecha, a lápiz negro: *à V. Bernard cordialement, P. Puvis C.*

Procedencia: Colección Martin du Nord, París; adquirido por el Museo del Petit-Palais sobre los atrasos del legado Dutuit, 1970.

Exposiciones: 1970-71, París, n.º 137; 1972, Londres-Liverpool, n.º 207, repr.

Bibliografía: JULLIAN, 1971, p. 40, repr. n.º 13.

Esta obra, de una excepcional calidad por el vigoroso dibujo de la mujer, presenta algunas variantes en la escenificación del paisaje de l'Île de la Cité y del águila de arriba, a la derecha, respecto a la composición del mismo tema conservada en el Museo Carnavalet (cfr. n.º 000).

París, Museo del Petit-Palais.

PUVIS DE CHAVANNES

184. ESPERANZA

Oleo sobre lienzo: 0,70 × 0,82.

Firmado abajo, a la derecha: *P. Puvis de Chavannes*.

Procedencia: Galería Durand-Ruel; Colección Henri Rouart (antes de 1887); adquirido en la primera venta Henri Rouart, París, Galería Manzi-Joyant, 9-11 de diciembre de 1912, n.º 264, para el Museo del Luxemburgo; transferido al Museo del Louvre en 1929.

Exposiciones: 1887, París, Galería Durand-Ruel, n.º 30; 1899, París, Galería Durand-Ruel, n.º 19; 1904, París, Salón del Otoño, Sala Puvis de Chavannes, n.º 23; 1915, San Francisco, n.º 63, repr. frente a la p. 76; 1945-46, Museos Nacionales, n.º 53; 1949-50, París, n.º 88; 1955, Roma-Florenia, n.º 86, fig. 91; 1972, Londres-Liverpool, n.º 208, repr.

Bibliografía: VACHON, 1895, p. 75; BÉNÉDITE, segundo semestre de 1898, p. 148; VACHON, 1900, p. 158; de MANDACH, 1910, p. 16, nota 1; ALEXANDRE, 1912, págs. 13 y 20; BÉNÉDITE, 1913, págs. 1-3, lám. I; JEAN, 1914, p. 260; GEFFROY, Lux., s.d., p. 44, repr. p. 28; BÉNÉDITE, 1924, n.º 468 lám. 43; MASSON, 1927, p. 44, lám. VI; DECLAIRIEUX, 1928, págs. 93-94; VENTURI, 1932, t. II, págs. 192-193; DORIVAL, 1943, t. I, p. 43; STERLING-ADHÉMAR, 1961, t. 4, n.º 1.528, lám. 592; CRESPELLE, 1966, p. 171, repr. n.º 275; LETHÈVE, 1967, p. 68, repr. n.º 105; ANDERSON, 1971, p. 98, fig. 19; Louvre, *Catalogue des peintures*, 1972, p. 309.

Antes que una réplica, el cuadro del Louvre debe de ser la primera versión de la *Esperanza*, que fue presentada en el Salón de 1872 (n.º 1.282) y que actualmente se encuentra en Walkers Art Gallery de Baltimore. Según Ernest Rouart, hijo del coleccionista y amigo de los pintores, Puvis de Chavannes hizo posar a la «petite Dobigny», que también era modelo de Corot y de Degas.

La idea de la esperanza está evocada por el contraste entre el paisaje devastado, donde se levantan las cruces de madera de un cementerio militar —imagen de los desastres de la guerra contra Prusia en 1870—, y la joven que tiene un ramo de olivo.

París, Museo del Louvre.

PUVIS DE CHAVANNES

185. CUATRO ESTUDIOS PARA EL VERANO: MUJER SENTADA TENIENDO UN NIÑO EN SUS BRAZOS

Dibujo a carbón sobre calco pegado en cartón: 0,22'3 × 0,16'1.

Procedencia: Donación de los herederos del artista al Museo del Luxemburgo, 1899; transferido al Louvre, Gabinete de Dibujos, 1929.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 212, repr.

Bibliografía: BÉNÉDITE, 1900, p. 20, n.º 174.

Este grupo se encuentra en el centro del gran cuadro del Salón de 1873 (Museo de Chartres), pero aquí la forma aún imprecisa del niño —que parece envuelto en pañales— se repite con más exactitud en el boceto de la National Gallery de Londres, donde la mujer con su hijo se halla en la parte izquierda de la composición. Según el testimonio de su amigo Marius Vachon (1900, p. 97), se sabe que, después de haber pensado una composición y hecho el primer boceto, Puvis llenaba un cartapacio de dibujos hechos según el modelo. Luego calcaba aquellos que mejor se adaptaban a la composición. Entonces venía el estudio de cuadrículado y de ampliación.

Cuando, en 1900, una sala del Museo del Luxemburgo fue destinada a los dibujos de Puvis de Chavannes, Félicien Fagus puso de relieve en la «Revue Blanche» (1900, t. 21, p. 462) que Puvis, igual que Carrière, nos enseña «que todo misterio, todo símbolo, toda sensación de eternidad, toda belleza, en fin, no puede salir sino de la realidad vista por un ojo visionario».

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

PUVIS DE CHAVANNES

186. MUJER CON UN HAZ DE TRIGO

Dibujo a lápiz negro: 0,30 × 0,14.

Procedencia: Donación de los herederos del artista, 1899.

Exposiciones: 1924, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 947; 1972, Londres-Liverpool, n.º 212b, repr.

Se trata de uno de los estudios para la mujer llevando una gavilla de trigo que aparece a la derecha del cuadro del Salón de 1873 (Museo de Chartres). El ademán de la mano derecha aparece ya modificado en el boceto del conjunto de la National Gallery de Londres, aún más diferente el del cuadro de Chartres, pero la mujer en aquél, igual que en

éste, está completamente vestida. En el cuadro definitivo su pecho está desnudo y los pliegues de su vestido son más estilizados. Desde el estudio según el modelo hasta la composición definitiva, Puvis de Chavannes simplifica, suprime el detalle inútil.

Rouen, Museo de Bellas Artes.

PUVIS DE CHAVANNES

187. DESNUDO DE MUJER DE PIE

Dibujo cuadrículado, a lápiz negro: 0,28 × 0,15.

Procedencia: Donación de los herederos del artista a la ciudad de París, 1898.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 212c, repr.

Bibliografía: GRONKOWSKI, 1927, n.º 840.

En el *Verano*, expuesto en el Salón de 1873 (Museo de Chartres), esta figura de mujer aparece al lado izquierdo. Ella lleva un niño pequeño sobre su cadera —el sitio está ya previsto por dos curvas en el dibujo— y sus piernas están cubiertas con un monumental ropaje.

París, Museo del Petit-Palais.

PUVIS DE CHAVANNES

188. HOMBRE DE PIE

Dibujo cuadrículado, a lápiz negro y toques de tiza: 0,26 × 0,13.

Procedencia: Donación de los herederos del artista a la ciudad de París, 1898.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 212d, repr.

Bibliografía: GRONKOWSKI, 1927, n.º 786.

En el *Verano* del Salón de 1873 (Museo de Chartres), este hombre es representado en el extremo izquierdo de la composición, bañándose, lo que explica el cuadrículado parcial del dibujo.

París, Museo del Petit-Palais.

PUVIS DE CHAVANNES

189. INFANCIA DE SANTA GENOVEVA

Acuarela con toques blancos sobre el boceto a la piedra negra sobre cartón: 0,25'2 × 0,11'8.

Procedencia: Donación de los herederos del artista al Museo del Luxemburgo, 1899; transferido al Louvre, Gabinete de Dibujos, en 1929.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 214, repr.

Bibliografía: BÉNÉDITE, 1900, p. 11, p. 18, n.º 52.

El 15 de mayo de 1874, M. de Chennevières, entonces director de Bellas Artes, confió a Puvis de Chavannes una parte de la decoración del Panteón: varios episodios de la vida pastoril y de la educación de Santa Genoveva, coronados por una procesión de personajes sagrados.

En 1876, Puvis había terminado el panel para el que ha sido hecho este boceto. El panel aparece en el Salón, entre las «Pinturas», n.º 1.694: *Santa Genoveva*.

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

PUVIS DE CHAVANNES

190. JOVENES EN LA ORILLA DEL MAR

Oleo sobre lienzo: 0,61 × 0,47.

Firmado abajo, a la izquierda: *P. Puvis de Chavannes*.

Procedencia: Probablemente, Colección Robert de Bonnières, 1894; Colección Isaac de Camondo; Legado de Isaac de Camondo al Museo del Louvre en 1911.

Exposiciones: 1964, Munich, n.º 458, lám. 5; 1969, Turin, n.º 56, repr. p. 51; 1972, Londres-Liverpool, n.º 216, repr.

Bibliografía: THIEBAULT-SISSON en «Le Temps» de 16 de enero de 1895; JEAN, 1914, p. 155; BOUYER, julio de 1914, p. 63, repr. frente a la p. 64; LEPRIEUX y DEMONTS, s.d. (1914), n.º 195; BRIÈRE, 1924, p. 216, n.º CA 195, lám. LXXVII; JAMOT, 1929, 3.ª parte, p. 121, repr.; STERLING-ADHÉMAR, 1961, t. IV, n.º 1.529, lám. 594; NEGRI, 1969, págs. 82-87, repr. n.º 2, p. 83; PIERRE, 1969, p. 36, fig. 3; de FORGES, 1970, p. 246, repr. n.º 10, p. 249; Louvre, *Catalogue des peintures*, 1972, p. 309.

Este cuadro es una versión reducida de la obra expuesta en el Salón de 1879: *Jóvenes en la orilla del mar*; panel decorativo (2,05 × 1,54) y con la que presenta muchas variantes: la duna de la izquierda es menos alta, la cabellera de la joven, de pie y de espaldas, es visible a la izquierda, lo mismo que en el dibujo previo cuadrículado, pero este detalle no aparece en la gran composición. Parece que se trata más bien de una versión anterior al cuadro del Salón que de una réplica.

La composición, muy estudiada, con la figura de a pie y de espaldas ligeramente descentrada, es caracterizada por un relieve, a la izquierda, que se encuentra en otras obras, como en la *Magdalena arrepen-*

tida (n.º 000) o en *Dulce país* (1882), encargado para la escalera de la casa parisiense del pintor Léon Bonnat (actualmente en Bayona, Museo Bonnat). El panel decorativo del Salón de 1879 parece sobre todo poético y concebido fuera del tiempo.

París, Museo del Louvre.

PUVIS DE CHAVANNES

191. LUDUS PRO PATRIA - Boceto

Lápiz negro, sanguina y toques al óleo sobre lienzo: 0,62 × 2,51.

Firmado abajo, a la derecha: *P. Puvis de Chavannes*.

Procedencia: Donación del artista al Museo del Luxemburgo, noviembre de 1891; transferido al Louvre, Gabinete de Dibujo, en 1930.

Exposiciones: 1933, París (fuera de catálogo); 1972, Londres-Liverpool, n.º 217, repr.

Bibliografía: BÉNÉDITE, 1900, págs. 2, 17, n.º 31, repr. págs. 6 y 7; H. G., 20 de enero de 1900, p. 22.

Para completar la decoración de la escalera de honor del Museo de Picardía en Amiens, donde Puvis ya había trabajado con harta frecuencia, la idea de una gran composición se precisó a principios de 1879. A pesar de la negativa del Estado de conceder los créditos necesarios, Puvis se puso a trabajar, enfocando un tema de carácter universal, *Ludus pro Patria*, exaltación de las virtudes ancestrales de la familia y de la patria, representando a los jóvenes picardos ejercitándose con la lanza. La primera idea del conjunto, a la que el artista seguramente atribuía mucha importancia, ya que se trataba de su primera donación al Museo del Luxemburgo, realizada poco después de la inauguración oficial de *Ludus pro Patria* en Amiens el 5 de junio de 1890, difiere en numerosos puntos del cartón con las dimensiones definitivas (3,60 × 15,70, firmado y fechado abajo, a la izquierda: *P. Puvis de Chavannes, 1880*, Museos Reales de Arte e Historia, Bruselas), expuesto en el Salón de 1880 (n.º 728), y de la pintura finalmente encargada por el Estado en junio de 1880 para Amiens y expuesta en el Salón de 1882 (n.º 2.223). Ella le valió a Puvis la Medalla de Honor del Salón de los Artistas Franceses.

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

PUVIS DE CHAVANNES

192. EL POBRE PESCADOR

Oleo sobre lienzo: 1,91 × 1,57.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *P. Puvis de Chavannes, 1881*.

Procedencia: Adquirido por el Estado con motivo de la exposición del artista en la Galería Durand Ruel, para el Museo del Luxemburgo (4.000 F), 1887; transferido al Louvre en 1929.

Exposiciones: 1881, París, Salón, n.º 1.944; 1887, París, Galería Durand-Ruel, n.º 8; 1917, Barcelona, sin catálogo; 1918, Madrid, sin catálogo; 1932, Londres, n.º 901 (catálogo memorial, n.º 473, lám. CXIV); 1937, Lyon, n.º 25; 1949-50, París, n.º 91; 1952, París, Galliera, n.º 126; 1952, Zürich; 1957, París, Biblioteca Nacional, fuera de catálogo; 1963-64, Mannheim, n.º 168; 1964, Munich, n.º 459; 1969, Minneapolis, n.º 66, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 220, repr. en negro y en color (lám. III).

Bibliografía: HUYSMANS, 1883, págs. 178-179; MICHEL, enero de 1888, p. 43; PÉLADAN, 1888, págs. 23-24; WYZEWA y PERREAU, 1891, p. 66; GERMAIN, 1893, p. 40; BORDEAUX, 1894, p. 20; VACHON, 1895, págs. 72-73; repr. p. 71; RIOTOR, 1896, págs. 45-47, repr. frente a la p. 48; MICHEL, 1896, p. 152; BÉNÉDITE, segundo semestre de 1898, p. 148, repr. p. 149; BARRUCAND, noviembre de 1898, p. 387; MAUCLAIR, 1901, p. 275; MICHEL, 1906, p. 515, repr. p. 509; WERT, 1909, p. 45; MICHEL, 1912, p. 53, repr.; BÉNÉDITE, 1912, n.º 406, lám. 51; de LUTÈCE, 1913, págs. 13-18; DENIS, 1913, págs. 1, 12; SÉGARD, 1914, t. I, p. 182; JEAN, 1914, p. 152, lám. XXIII; GEFFROY, s.d., repr. p. 140; BÉNÉDITE, Lux., s.d., n.º 406, repr. frente a la p. 46; MAUCLAIR, 1922, págs. 152-153; BÉNÉDITE, 1924, n.º 467, lám. 41; WERTH, 1926, p. 10, 27, 28; MASSON, 1927, p. 47; MAUCLAIR, 1928, p. 116; DELCAIRIEUX, 1928, págs. 102, 104, repr. p. 103; JAMOT, 1929, págs. 121-122; BLANCHE, 1931, p. 168; VENTURI, 1932, t. 2, p. 218; DENIS, marzo de 1934, p. 166; DORIVAL, 1943, t. I, p. 44; GOLDWATER, 1945, págs. 33, 39-42; GAUGUIN, 1951, págs. 42-43; FEYDY, 1955, p. 18; PERRUCHOT, septiembre de 1956, repr. p. 23; CHASSÉ, 1960, p. 25, repr. frente a la p. 30; DORIVAL, 1961, p. 379, repr. p. 377; STERLING y ADHÉMAR, 1961, t. IV, n.º 1.531, lám. 593; SIGNAC, 1964, p. 155; HOMER, 1964, págs. 212, 268, repr. p. 213; CRESPELLE, 1966, p. 171; RUSSELL, 1967, p. 31; MILNER, 1971, repr. p. 53.

Antes de llegar a ser una de las más célebres obras maestras de la pintura simbolista en Francia, el *Pobre pescador* provocó reacciones muy variadas y críticas desfavorables.

Cuando se trataba de comprar el cuadro para el Museo del Luxemburgo, donde Puvis todavía no estaba representado, el Estado obtuvo la reducción de una tercera parte del precio fijado por el artista (6.000 F). A partir de este momento, la fama de la obra creció, empezando a jugar un importante papel para los jóvenes artistas. El grupo de los Nabis ya encuentra en ella la utilización de los colores uniformes que preconizaban, y Maillol ya había hecho una copia del *Pobre pescador* (París, Museo Nacional de Arte Moderno) cuando entró en relaciones con ellos.

Durante todo el período del simbolismo, las opiniones resultan unánimemente favorables. Henri Bor-

deaux escribe en 1894: «Cada vez comprendo y admiro más a Puvis de Chavannes... Yo me sentí rebelde ante el *Pescador* del Luxemburgo, y a hora, después de haber vuelto a verlo, me parece como una extraordinaria simbolización de la miseria humana, con su desolación y su torpeza de actitud entre la tranquila serenidad de la atmósfera indiferente, delante de este mar profundo que se pierde en la lejanía, transparente y pérfido.» Todos están de acuerdo de ver en esta obra, según Riotor, «más que un cuadro..., un poema de la vida».

París, Museo del Louvre.

PUVIS DE CHAVANNES

193. EL POBRE PESCADOR - Boceto

Oleo sobre lienzo a la piedra negra sobre papel: 0,28'1 × 0,22'6.

Al dorso, a pluma y tinta parda, firma e inscripción: *P. Puvis de Chavannes. Première idée pour la Pauvre Pêcheur.*

Procedencia: Ingresó en el Museo del Luxemburgo antes de 1899 (donación del artista ?); transferido al Louvre, Gabinete de Dibujos, en 1929.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 221, repr.

Bibliografía: BÉNÉDITE, 1900, p. 21, n.º 179; LECLERCQ, 27 de enero de 1900, p. 38.

Cuando los dibujos de Puvis fueron conocidos por el público después de su muerte —pues la exposición, no clasificada, de dibujos en la Sociedad Nacional de 1896 pasó inadvertida— se ha comprendido, por fin, cómo trabajaba este artista, a menudo acusado de no saber dibujar. Leclercq entonces anotó: «Vemos con qué rigurosa observación de la naturaleza se han estudiado las figuras de alto estilo como el *Pobre pescador* y *Esperanza*. A propósito del *Pobre pescador*, hace falta ver el boceto al guache de este cuadro; es dramático, casi tempestuoso.» Además, la composición está invertida.

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

PUVIS DE CHAVANNES

194. ORFEO (1883)

Oleo sobre lienzo: 0,35 × 0,55'5.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *P. Puvis de Chavannes, 83.*

Procedencia: Colección del músico Ernest Chausson; venta de Mme. Ernest Chausson, París, Hotel Drouot, 5 de junio de 1936, n.º 34, repr. lám. VIII; Colección Mlle. Anne-Marie Chausson.

Exposiciones: 1887, París, Galería Durand-Ruel, n.º 4; 1904, París, Salón del Otoño, Sala Puvis de Chavannes, n.º 43; 1937, Lyon, n.º 29; 1949-50, París, n.º 92; 1972, Londres-Liverpool, n.º 222, repr.

Bibliografía: RIOTOR, 1896, p. 44; VACHON, 1895, págs. 72-73, repr. p. 2; BÉNÉDITE, segundo semestre de 1898, p. 148; «Le Figaro illustré», febrero de 1899, repr.; VACHON, 1900, p. 162; PASCAL, 1904, p. 12; WERTH, 1909, p. 45; DECLAIRIEUX, 1928, 0. 105, repr.

Puvis muestra aquí a Orfeo desconsolado después de su descenso al Hades y la pérdida irremediable de Eurídice. Es el poeta vencido —su corona de laurel ha rodado por tierra— y además es el hombre que sucumbe bajo el peso de la vida. El sentimiento del sufrimiento punzante que se desprende de este pequeño lienzo es debido a la armonía entre el paisaje y el tema, de modo que la obra está en la misma línea que *El hijo pródigo* (Salón de 1879, Fundación Buhle, Zürich) o *El pobre pescador*, donde se encuentran las mismas tonalidades rosamalva del traje de Orfeo.

Parece que en la escasa vegetación del árido paisaje, en la presencia de una gaviota sobre el mar, hay que ver un signo del regreso al mundo de los vivos, particularmente cruel.

París, Colección particular.

PUVIS DE CHAVANNES

195. EL VERANO (1891)

Oleo sobre lienzo: 0,54 × 0,86.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *P. Puvis de Chavannes, 91.*

Procedencia: Encargado por la ciudad de París en 1891.

Exposiciones: 1910, Bruselas; 1919, Estrasburgo, sin catálogo; 1933, París, Artes Decorativas, n.º 174; 1937, Luon, n.º 39; 1947, Berna, n.º 80; 1947, Zürich, n.º 275; 1951, París, Petit Palais, n.º 564; 1952, París, Salón de Dibujo y Acuarela, n.º 40; 1958, Lyon, n.º 339; 1965, Charleroi, n.º 48; 1968, Atlanta, repr.; 1971, Bucarest, p. 130, repr. p. 131; 1971, Budapest, n.º 43; 1972, Londres-Liverpool, n.º 228, repr.

Bibliografía: SAUNIER, 1899, t. 19, p. 384; LAPAUZE, 1904, n.º 212 B.

Se trata del boceto para la decoración del salón de entrada sur del Hôtel de la Ville de París. El gran panel fue presentado en el Salón de 1891, siendo celebrado como un «poema armonioso». El tema del verano ya había inspirado al artista para varias composiciones, particularmente la parte derecha de *Ave Picardia nutrix* (1863, Museo de Amiens) y el

Verano (1873, Museo de Chartres). Ciertos elementos de estas composiciones anteriores fueron utilizados aquí, de modo que el bañista saliendo del agua, a la izquierda, ya se encuentra, pero invertido, en el boceto pintado para el *Verano* de la National Gallery de Londres. Para el Hôtel de la Ville, la presencia de una puerta obligaba a un tamaño complicado de la composición. Puvis resolvió este problema colocando encima de esta puerta una escena de la vida en el campo durante el verano, en un vasto paisaje que se encuentra más allá de la escarpada orilla del río.

París, Museo del Petit Palais.

PUVIS DE CHAVANNES

196. EL INVIERNO (1892)

Oleo sobre lienzo: 0,53 × 0,85.

Firmado abajo, a la izquierda: *P. Puvis de Chavannes*.

Procedencia: Encargado por la ciudad de París en 1892.

Exposiciones: 1910, Bruselas; 1919, Estrasburgo, sin catálogo; 1933, París, Artes Decorativas, n.º 174; 1937, Lyon, n.º 43; 1947, Berna, n.º 79; 1947, Zürich, n.º 274; 1951, París, Petit Palais, n.º 565; 1952, París, Salón de Dibujo y Acuarela, sin núm.; 1965, Charleroi, n.º 49; 1970-71, París, n.º 136; 1971, Bucarest, p. 132, repr. p. 133; 1971, Budapest, n.º 44, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 229, repr.

Bibliografía: SAUNIER, 1899, t. 19, págs. 384-385; LAPAUZE, 1904, n.º 212 A.

Este boceto para la serie de la decoración del salón de entrada sur del Hôtel de la Ville de París, corresponde al gran panel el *Invierno*, haciendo juego al *Verano* (n.º 000) y expuesto en el Salón de 1892. Riotor (1896, págs. 64-65) señaló la antítesis con el *Verano*: aquí, el invierno es terrible para los pobres y los niños que tienen frío, pero detrás de los leñadores se ven también al fondo los ricos volviendo de la caza del ciervo, con sus perros y sus monteros. Ch. Yriarte, en el «Figaro-Salon» de 1892 (p. 71), se muestra satisfecho de la composición de Puvis: «Allí hay este simbolismo amplio y esta concepción elevada que son propios de M. Puvis de Chavannes, y estas calidades tienden a tomar cada día más amplitud.»

París, Museo del Petit Palais.

PUVIS DE CHAVANNES

197. ESTUDIO PARA «LAS MUSAS INSPIRADORAS ACLAMAN AL GENIO MENSAJERO DE LA LUZ»

Dibujo al lavado gris, pluma y tinta china sobre boceto a la piedra negra. Pegado completamente: 0,21'7 × 0,63'5.

Procedencia: Ingresó en el Museo del Luxemburgo antes de 1899 (donación del artista ?); transferido al Louvre, Gabinete de Dibujos.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 230, repr.

Bibliografía: BÉNÉDITE, 1900, p. 20, n.º 161.

El Consejo de fideicomisarios (Trustees) de la Biblioteca Pública de Boston propuso en 1891 a Puvis de Chavannes decorar la entrada de esta institución. Hasta 1894 el asunto no se precisó, y en 1898 las nueve pinturas estaban acabadas. Para el panel principal, con complicadas disposiciones arquitectónicas, y que pudo ser admirado en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1895 (número 1.027), el pintor desarrolló el tema de las Musas, tratado ya en el Palacio de las Artes de Lyon y en la Sorbona.

Entre este estudio y la composición final se sitúan muchas etapas: Puvis empieza a concebir a las Musas como mujeres de pie en un paisaje, luego mostrando el lado derecho, como lo atestigua un dibujo (Louvre, Gabinete de Dibujos, RF 2.307), el paisaje marino con las islas toma una mayor importancia, mientras que las Musas vuelan sobre el agua, excepto aquella de la derecha, situada todavía en el suelo. Finalmente, en Boston, un mar uniforme, delante del que se destaca una colina de una simetría tranquila, demuestra una vez más la opción por lo simplificado, después de vacilaciones pintorescas, mientras que todas las Musas vuelan sobre un campo florido con algunos árboles.

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

PUVIS DE CHAVANNES

198. ESTUDIO DE «LA MUSA», PARA LA ESCALERA DE LA BIBLIOTECA DE BOSTON

Dibujo a lápiz negro sobre papel: 0,45 × 0,15'1.

Procedencia: Donación de los herederos del artista, 1899.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 231, repr.

Se trata de un estudio para la Musa que lleva un sistro y se encuentra en el extremo derecho de la

gran composición de la Biblioteca de Boston. Debíó de ser dibujada poco antes de la realización de la pintura expuesta en el Salón de 1895, puesto que en ella ya tiene su postura definitiva. El artista buscó el equilibrio de esta figura, que está casi de frente y que no toca la tierra, como lo atestigua el trazo vertical, que, si se prolongase, alcanzaría precisamente el pliegue del hombro.

La Musa de Boston está vestida de blanco, pero sus pies quedan visibles como para indicar su vuelo hacia el genio de la Luz.

Rouen, Museo de Bellas Artes.

RAISON

199. MUJERES EN BLANCO

Tapiz. Lana sobre cañamazo, ejecutado en 1895 por Mme. France Paul Ranson, según el cartón de Paul Ranson: 1,50 × 0,98.

Procedencia: Adquisición de los Museos Nacionales, 1949.

Exposiciones: 1952, Yugoslavia; 1955, París, n.º 213; 1963-64, Mannheim, n.º 179; 1967, Angers, n.º 74; 1972, Londres-Liverpool, n.º 233, repr.

Bibliografía: HUMBERT, 1954, lám. 25.

Atraído por el más allá de las apariencias, Ranson representa sus figuras, los ojos bajos y celebrando un oficio a un dios misterioso.

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

RAISON

200. DAMAS Y GALGOS

Pastel sobre papel: 0,72 × 0,92.

Procedencia: Adquirido por la ciudad de Nancy, 1967.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 234, repr.

Bibliografía: CHARPENTIER, 1968, págs. 390-392, repr. n.º 6, p. 391.

Se sabe que Ranson conocía bien la Edad Media por su abuelo Macquart, bibliotecario de la catedral de Reims. Probablemente de aquel tiempo saca este tema, en un espíritu parecido al de Grasset, pero con asombroso sentido por el arabesco decorativo que acentúa el ritmo general de la obra y muestra la influencia del arte del Extremo Oriente. Una insólita armonía existe aquí entre los perros y las damas con vestidos decorados con motivos heráldicos.

Nancy, Museo de la Escuela de Nancy.

REDON

201. EL PENSAMIENTO POR ENCIMA DEL MUNDO

Oleo sobre cartón: 0,21'3 × 0,26.

Firmado abajo, a la izquierda: *Odilon Redon.*

Procedencia: Colección Ary Leblond; Colección Claude Roger-Marx.

Exposiciones: 1926, París, n.º 56; 1934, París, n.º 19; 1949-50, París, n.º 124; 1958, Berna, n.º 138; 1972, Londres-Liverpool, n.º 235, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1923, p. 33, repr.; BERGER, 1964, n.º 51, p. 185.

Pintado tal vez hacia 1880, este pequeño cuadro parece tener su origen en uno de los primeros dibujos al carbón fechados de Redon: *Hombre sentado en un paisaje de montaña*, de 1862 (BACOU, 1956, t. 2, n.º 4, repr.), de una hechura todavía realista. Un dibujo a lápiz, *Angel encadenado* (n.º 74 de la Exposición Simbolista, Londres, The Piccadilly Gallery, 1970), es de composición parecida.

París, Colección particular.

REDON

202. LOS OJOS CERRADOS

Oleo sobre lienzo pegado a cartón: 0,44 × 0,36.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *Odilon Redon, 1890.*

Procedencia: Adquirido al artista por el Museo del Luxemburgo, París, septiembre de 1904; transferido al Museo del Louvre en 1929.

Exposiciones: 1926, París, n.º 1; 1934, París, n.º 25; 1936, París, n.º 1.062; 1956-57, París, n.º 129; 1958, Berna, n.º 148; 1972, Londres-Liverpool, n.º 236, repr.

Bibliografía: BÉNÉDITE, 1912, n.º 418, lám. 100; MELLERIO, 1923, p. 161, repr.; BÉNÉDITE, 1924, n.º 486, lám. 82; MASSON, 1927, p. 47; FOCILLON, 1928, p. 280, repr.; FEGDAL, 1929, 0. 39; SANDSTRÖM, 1955, págs. 164-165, fig. 127; BACOU, 1956, t. 1, págs. 122, 125-126, t. 2, repr. n.º 44; ADHÉMAR, SÉRULLAZ, BEAULIEU, 1959, n.º 333; *Lettres a Redon*, 1960, p. 302; STERLING y ADHÉMAR, 1961, n.º 1.555, lám. 603; BERGER, 1964, n.º 54, p. 185; CIRY, 1970, p. 70; SELZ, 1971, p. 24; Louvre, *Catalogue des peintures*, 1972, p. 315.

Se trata del primer cuadro de Redon adquirido por el Estado en la época cuando su notoriedad estaba fuera de duda y poco tiempo después del homenaje que le había ofrecido, en 1904, el Salón del Otoño, donde sesenta y dos obras suyas fueron expuestas.

Esta composición era conocida por una litografía (MELLERIO, p. 107) y por muchas versiones dibujadas o pintadas, entre las cuales destaca la san-

guina adquirida por Pontremoli en 1891 y presentada, junto con los dibujos de la Exposición Centenal (n.º 1.281), en la Exposición Universal de 1900 en París. Esta obra señala una etapa importante en la carrera del artista, que entonces empieza a transcribir en colores la inspiración de sus dibujos al carbón. El tema tiene, quizá, como origen los «ojos cerrados» del *Esclavo* de Miguel Angel, delante del cual Redon había soñado en el Louvre en 1888 (*A Soi-même*, 1922, p. 92). Es el anunciador del movimiento simbolista, ya que indica el pensamiento secreto o la presencia interior de un sueño.

París, Museo del Louvre, Galería del Jeu de Paume.

REDON

203. EL HOMBRE ALADO o EL ANGEL CAIDO

Oleo sobre carbón: 0,24 × 0,35'5.

Firmado abajo, a la izquierda: *Odilon Redon*.

Procedencia: Colección Gabriel Frizeau, Burdeos; adquirido por la ciudad de Burdeos, 1961.

Exposiciones: 1971, París, Fundación Mercedes-Benz Francia, n.º 2; 1972, Londres-Liverpool, n.º 237, repr.

Bibliografía: VERGNET-RUIZ y LACLOTTE, 1962, p. 196; MARTIN-MÉRY, 1962, p. 19; BACOU, 1964, págs. 279-280, repr. n.º 1, p. 279; VIATTE, 1964, p. 294.

Después de 1903, Redon conoció al gran aficionado de Burdeos Gabriel Frizeau, que le pidió le cediera algunas pinturas que señalaban sus comienzos en el color, particularmente este pequeño cuadro, que data de entre 1890 y 1895; debió de ser hecho al mismo tiempo que otras obras de Redon, de Carrière, de Monticelli y de Gauguin, y de este último el célebre cuadro *¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos?*

El tema de Baudelaire del ángel caído, arrojado bajo la tierra, es uno de los que Redon trata con más frecuencia en su obra de visionario.

Burdeos, Museo de Bellas Artes.

REDON

204. RETRATO DE GAUGUIN

Oleo sobre lienzo: 0,66 × 0,54'5.

Firmado abajo, a la derecha: *Odilon Redon*.

Procedencia: Adquirido al artista por J. Hessel, octubre de 1912; Colección H. Kapferer; adquirido por el Louvre en 1950.

Exposiciones: 1913, Nueva York, n.º 280; 1920, París, Galería Barbazanges, n.º 63; 1921, Bruselas, Galería Giroux, n.º 3; 1923, París, Galería Pruet, n.º 37; 1926, París, n.º 45; 1937, Londres, Galerías Wildenstein, n.º 7; 1949-50, París, n.º 126; 1956-57, París, n.º 144; 1957, La Haya, n.º 180; 1970, París, n.º 6, p. 112; 1972, Londres-Liverpool, n.º 240, repr. en negro y en color (lám. VI).

Bibliografía: DORRA, 1953, p. 198; REWALD, 1956, p. 450, repr., y 1961, p. 293, repr. n.º 76; ADHÉMAR, SÉRULLAZ, BEAU-LIEU, 1959, t. 3, n.º 335; STERLING y ADHÉMAR, 1961, n.º 1.557, lám. 604; BERGER, 1964, n.º 188; Louvre, *Catalogue des peintures*, 1972, p. 315.

La noticia de la muerte de Gauguin conmovió profundamente a Redon. Hizo este retrato, que tituló «El perfil negro, Gauguin», así como un pastel: *Homenaje a Gauguin*, 1904 (Colección particular, París).

En el cuadro se reconocen las facciones de Gauguin, a quien le unía una vieja amistad. Tal vez se conocieran después de la última exposición del grupo impresionista en 1886, en la que tomaron parte los dos. La correspondencia entre ellos empezó hacia 1889, y mientras Gauguin vivía en Oceanía, Redon jamás se olvidó de él. Charles Maurice pudo citarle entre los amigos dispuestos a suscribir para hacer entrar en el Museo del Luxemburgo *¿De dónde venimos?* (actualmente en el Museum of Fine Art de Boston). Finalmente, cuando en noviembre de 1903 el «Mercure de France» publicó *Algunas opiniones sobre Paul Gauguin*, Redon envió un estudio en el que se puede leer: «Quiero en él sobre todo el suntuoso y magnífico ceramista; allí creó formas nuevas... Todo lo que ha tocado tiene su notable garra, él fue un maestro.»

París, Museo del Louvre, Galería del Jeu de Paume.

REDON

205. EL CARRO DE APOLO (1909)

Oleo sobre cartón: 1,00 × 0,80.

Firmado abajo, en el centro: *Odilon Redon*.

Procedencia: Colección Gabriel Frizeau, Burdeos; adquirido por la ciudad de Burdeos, 1952.

Exposiciones: 1926, París, n.º 33; 1945-50, París, n.º 134; 1964, Tel Aviv, n.º 90; 1965, Lisboa, n.º 117; 1970, Gante, n.º 52; 1970-71, Moscú, págs. 48-49; 1971, Madrid, n.º 81; 1971-72, Nagoya, n.º 51; 1972, Londres-Liverpool, n.º 244, repr.

Bibliografía: SANDSTRÖM, 1955, p. 30; BACOU, 1952, t. 1, págs. 161-196; t. II, repr. n.º 93; VERGNET-RUIZ y LACLOTTE, 1962, págs. 196, 248, repr. en color n.º 203, p. 171; BACOU, 1964, p. 279; BERGER, 1964, p. 193, n.º 159; MARTIN-MÉRY, 1970.

En su libro *A Soi-Même* (1961, págs. 175-176), Redon anota en 1878 su admiración por el *Carro*

de Apolo de Delacroix, en el techo de la galería de Apolo del Louvre: «Es el triunfo de la luz sobre las tinieblas. ... El atributo que define a cada dios llega a ser inútil, tanto se encarga el color de decirlo todo y de expresar lo justo.»

Por eso, cuando Redon abandona los negros por el color, no es extraño ver el tema del ángel caído, de Faetón precipitándose al abismo, transformarse en un tema glorioso. Muchas variantes fueron ejecutadas entre 1905 y 1910.

Burdeos, Museo de Bellas Artes.

REDON

206. EL BOSQUE ENCANTADO (hacia 1875)

Dibujo al carbón: 0,60 × 0,50.

Firmado abajo, a la izquierda: *Odilon Redon.*

Procedencia: Colección Elisabeth Piéchaud; Colección Doctor Pierre Piéchaud. Adquirido por la ciudad de Burdeos, 1956.

Exposiciones: 1962, Venecia, Bienal, n.º 62; 1972, Londres-Liverpool, n.º 253, repr.

Redon debió de hacer este gran dibujo en Peyrelabade, donde veraneaba todos los años entre 1870 y 1880, o durante su estancia de 1875 en Barbizon.

El 7 de mayo de 1875 anotó en su libro *A Soi-Même* (1961, p. 47): «Estoy en Barbizon. Tengo aquí cerca el bosque que mece sus altas copas. Quiero conocerlo y comprenderlo.» Ya unos años antes había precisado su pensamiento sobre el paisaje en su informe sobre el Salón de 1868 (publicado en «La Gironde» de 1 de julio de 1868). El prefiere al paisaje pintoresco, «otro estilo, menos preciso y sin embargo también verdadero, menos exterior, pero más íntimo y menos concentrado», que «consiste en expresar, con todos los elementos que la naturaleza nos ofrece, una acción humana, un sentimiento: a incorporar un sentimiento en un paisaje». (Citado por BACOU, 1956, t. I, págs. 45-46.)

Burdeos, Museo de Bellas Artes.

REDON

207. PERFIL DE LUZ

Dibujo al carbón: 0,35 × 0,23.

Firmado abajo, a la izquierda: *Odilon Redon.*

Procedencia: Donación de Jacques Zoubaloff, 1916.

Exposiciones: 1934, París, n.º 140; 1947, Zürich, n.º 283; 1952, París, Salón de Dibujo y Acuarela, n.º 52; 1972, Londres-Liverpool, n.º 254, repr.

Bibliografía: *La donation Zoubaloff*, s.d., n.º 1.235; MELLERIO, 1923, repr. frente a la p. 36; GRONKOWSKI, 1927, n.º 934; BACOU, 1956, t. I, p. 71; ROSSEAU, REDON, BONNARD, 1966, repr. p. 89; OCHSÉ, noviembre de 1971, p. 43, repr.

Este dibujo al carbón, hecho probablemente entre 1869 y 1879, representando el perfil puro y espiritualizado de una virgen hierática, fue traducido en litografía en 1886 (MELLERIO, 1913, n.º 61, repr.). Esta litografía fue una de las tres que Redon expuso en 1900 en la Exposición Centenal del Arte Francés, dentro del marco de la Exposición Universal (número 2.644).

París, Museo del Petit Palais.

REDON

208. EL ENCUENTRO DE LOS CENTAUROS (hacia 1880-1885)

Dibujo al carbón: 0,37 × 0,34.

Firmado abajo, a la izquierda: *Od. Redon.*

Procedencia: Colección Vollard.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 257, repr.

París, Colección particular.

REDON

209. DEMONIO ALADO TENIENDO UNA MASCARA

Dibujo al carbón: 0,45 × 0,33.

Firmado abajo, a la derecha: *Od. R.*

Procedencia: Colección Vollard.

Exposiciones: 1958, Berna, n.º 22; 1959, Londres, n.º 12, repr.; 1968, Francfort, n.º 71; 1972, Londres-Liverpool, n.º 258, repr.

Redon consigue el efecto de lo fantástico empleando elementos insólitos —el demonio alado, la máscara inmensa con su mirada— en un paisaje real.

París, Colección Mme. Jacques Dubourg.

REDON

210. LA APARICION (1883)

Dibujo al carbón con toques blancos sobre papel bistro: 0,58 × 0,44.

Firmado abajo, a la derecha: *Odilon Redon.*

Procedencia: Colección André Mellerio; venta en París, Hôtel Drouot, 2 de junio de 1943, n.º 125; adquirido por la ciudad de Burdeos en 1947.

Exposiciones: 1894, París, Galería Durand-Ruel, n.º 43; 1926, París, n.º 214; 1934, París, n.º 125; 1956-57, París, n.º 34; 1961, Besançon, n.º 32; 1971-72, Nagoya, n.º 76 (p. 11, n.º 261, lám. 149); 1972, Londres-Liverpool, n.º 261, repr.

Bibliografía: MELLERIO, agosto-septiembre de 1920, repr. fuera del texto, p. 150; SANDSTRÖM, 1955, págs. 48-49, fig. 40; BACOU, 1956, t. I, p. 70; van HOLTEN, 1960, repr. n.º 78; BERGER, 1964, p. 227, n.º 610.

El tema es el mismo que el de la gran acuarela de Gustave Moreau, presentado en el Salón de 1876, *La aparición de la cabeza de San Juan Bautista a Salomé* (Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos), pero Redon eliminó todos los detalles narrativos, simplificó los gestos, suprimió los personajes anejos y, en lugar del espanto de Salomé mostrado por Moreau, él sugiere el misterio.

Burdeos, Museo de Bellas Artes.

REDON

211. SUDARIO (hacia 1885-1890)

Dibujo al carbón: 0,40 × 0,31.

Firmado abajo, a la izquierda: *Odilon Redon.*

Procedencia: Colección Vollard.

Exposiciones: 1958, Berna, n.º 31; 1962, Venecia, Bienal, n.º 52; 1972, Londres-Liverpool, n.º 262, repr.

París, Colección Mme. Jacques Dubourg.

REDON

212. EL ESQUELETO (1886)

Dibujo al carbón: 0,45 × 0,28.

Firmado abajo, a la izquierda: *Odilon Redon.*

Procedencia: Colección Edmond Picard, Bruselas; Colección S. van Deventer, De Steeg.

Exposiciones: 1894, París, Galería Durand-Ruel, n.º 30; 1921, Bruselas, n.º 82; 1957, La Haya, n.º 22b; 1958, Berna, n.º 34; 1959, Londres, n.º 20, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 265, repr.

Bibliografía: BERGER, 1964, n.º 650.

Odilon Redon tenía en Bélgica todo un grupo de amigos en el círculo del abogado y escritor Edmond Picard, que después fue padrino de su hijo Ari. En 1886, Picard pidió a Redon le ilustrase su monodrama en cinco actos *Le Juré*. El texto se publicó en Bruselas en 1886, con siete interpretaciones originales de Odilon Redon y dos retratos. Al año siguiente, las láminas fueron tiradas en cien ejemplares en el Album de París de Becquet. (MELLERIO, 1913, n.º 75 a 81).

La segunda litografía correspondiente a este dibujo al carbón lleva el título: «En el dédalo de las ramas aparecía la figura pálida».

París, Colección particular.

REDON

213. MUJER Y ARBOL (hacia 1894)

Dibujo al carbón: 0,52 × 0,37.

Firmado abajo, a la derecha: *Odilon Redon.*

Procedencia: Colección Ambroise Vollard.

Exposiciones: 1957, La Haya, n.º 29; 1958, Berna, n.º 50; 1959, Londres, n.º 36, repr.; 1962, Tokio-Kyoto, n.º 148; 1968, Francfort, n.º 81; 1972, Londres-Liverpool, n.º 269, repr.

Bibliografía: BERGER, 1964, n.º 696; SELZ, 1971, repr. p. 82.

París, Colección de Mme. Jacques Dubourg.

REDON

214. CENTAURO ALADO VENCRIENDO A UN MONSTRUO

Lápiz negro, acuarela y toques de sanguina: 0,23 × 0,15.

Firmado abajo, a la derecha: *Odilon Redon.*

Procedencia: Donación de Jacques Zoubaloff, 1916.

Exposiciones: 1934, París, n.º 107; 1952, París, Salón de Dibujo y Acuarela, n.º 49; 1963-64, Nancy, n.º 94; 1972, Londres-Liverpool; n.º 251, repr.

Bibliografía: *La donation Zoubaloff*, s.d., p. 36; GRONKOWSKI, 1927, n.º 923; BACOU, 1956, t. I, págs. 65-66.

Redon hace revivir a los monstruos de la mitología y los transforma. Aquí, un centauro con alas de mariposa es como la metamorfosis tardía de aquel que, sin alas, luchaba contra el monstruo enrollado en los *Orígenes*, litografía n.º VI: «Hubo luchas y victorias vanas.» (1882, MELLERIO, p. 50.)

París, Museo del Petit Palais.

REDON

215. HOMBRE Y MUJER DELANTE DEL SOL (hacia 1910-1914)

Acuarela: 0,14 × 0,225.

Firmada abajo, a la izquierda: *Odilon Redon.*

Procedencia: Donación Jacques Zoubaloff, 1916.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 250, repr.

Bibliografía: *La donation Zoubaloff*, s.d., p. 32, n.º 922; BACOU, 1956, t. I, p. 220.

París, Museo del Petit Palais.

REDON

216. PERFIL DE MUJER (hacia 1910)

Acuarela: 0,21 × 0,16'5.

Firmada abajo, a la derecha: *Odilon Redon*.

Procedencia: Donación de Jacques Zoubaloff, 1916.

Exposiciones: 1934, París, n.º 109; 1952, París, Salón de Dibujo y Acuarela, n.º 50; 1958, Berna, n.º 219; 1972, Londres-Liverpool, n.º 248, repr.

Bibliografía: GRONKOWSKI, 1927, n.º 925; BACOU, 1956, t. I, págs. 219-220; ROUSSEAU, REDON, BONNARD, 1966, lám. 36, repr. en color.

Las obras del fin de la carrera de Redon son completamente opuestas a los negros atormentados de sus comienzos. Sus últimas composiciones son verdaderas explosiones coloreadas, y las acuarelas «marcan el punto extremo de la conquista progresiva de la alegría». Hacia 1910, los perfiles de mujer, muy puros, en medio de flores, o como aquí, en un contorno casi abstracto, son frecuentes.

París, Museo del Petit Palais.

REDON

217. BUSTO DE MUJER (hacia 1910-1914)

Acuarela: 0,17 × 0,20'3.

Firmada abajo, a la izquierda: *Odilon Redon*.

Procedencia: Donación de Jacques Zoubaloff, 1916.

Exposiciones: 1947, Zürich, fuera de catálogo; 1961, Nueva York, n.º 70; 1972, Londres-Liverpool, n.º 249, repr.

Bibliografía: *La donation Zoubaloff*, s.d., p. 36, n.º 122; GRONKOWSKI, 1927, n.º 917; BACOU, 1956, t. I, p. 220; BERGER, 1964, n.º 544; ROUSSEAU, REDON, BONNARD, 1966, lám. 24, repr. en color.

París, Museo del Petit Palais.

REDON

218. EN EL SUEÑO. II: *Germinación* (1879)

Litografía: 0,27'3 × 0,19'4.

De una serie de diez litografías y un frontispicio. Impresa por Lemercier & Cía. en París. Tirada de 25 ejemplares.

Exposiciones: 1956-57, París, n.º 55; 1972, Londres-Liverpool, n.º 272a, repr.

Bibliografía: HUYSMANS, 1883, págs. 274-275; MELLERIO, 1913, n.º 28, repr., y p. 131; REDON, 1922, p. 121, y 1961, p. 126; FEGDAL, 1929, págs. 25, 27; BACOU, 1956, t. I, págs. 50-51; WERNER, 1969, n.º 3, repr.; SELZ, 1971, págs. 21-24.

«Mis primeras litografías, aparecidas en 1879, fueron, para la mayoría, réplicas o variantes de dibujos que yo había hecho bastante antes para mí solo, en pleno aislamiento del campo», anotó Redon en 1913.

Bresdin le había enseñado la técnica, y de Fantin-Latour, que utilizaba mucho este procedimiento, había aprendido la flexibilidad de emplear el papel «report», que él prefería al trabajo directo sobre la piedra litográfica.

*París, Biblioteca Nacional,
Gabinete de Estampas.*

REDON

219. EN EL SUEÑO. VI: *Gnomo* (1879)

Litografía: 0,27'2 × 0,22.

De una serie de diez litografías y un frontispicio. Firmada abajo, a la derecha: *Odilon Redon*. En el margen de arriba, a la derecha: *pl. 6*; abajo, a la izquierda: *Odilon Redon del. et lith.*; abajo, a la derecha: *Imp. Lemercier et Cie., Paris*. Tirada de 25 ejemplares.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 272b, repr.

Bibliografía: HUYSMANS, 1883, págs. 274-275; MELLERIO, 1913, n.º 32, repr., y p. 131; REDON, 1922, p. 121, y 1961, p. 126; FEGDAL, 1929, págs. 25, 27; BACOU, 1956, t. I, págs. 50, 51; WERNER, 1969, n.º 7, repr.; SELZ, 1971, págs. 21-24.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

220. EN EL SUEÑO. IX: *Triste subida* (1879)

Litografía: 0,26'7 × 0,20.

De una serie de diez litografías y un frontispicio. Firmada arriba, a la derecha, verticalmente: *Odilon Redon*. En el margen de abajo, a la izquierda: *Odilon Redon del. et lith.*; a la derecha: *Imp. Lemercier et Cie., Paris*. Tirada de 25 ejemplares.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 272c.

Bibliografía: HUYSMANS, 1883, págs. 274-275; MELLERIO, 1913, n.º 35, repr., y p. 131; REDON, 1922, p. 121, y 1961, p. 126; FEGDAL, 1929, págs. 25, 27; BACOU, 1956, t. I, págs. 50, 51; WERNER, 1969, n.º 10, repr.; SELZ, 1971, págs. 21, 24.

*París, Biblioteca Nacional,
Gabinete de Estampas.*

REDON

221. A EDGAR POE. *I: El ojo, como un balón extraño, se dirige hacia el infinito* (1882)

Litografía: 0,26'2 × 0,19'8.

De una serie de seis litografías y un frontispicio. París, G. Fischbacher, editor. Firmada arriba, a la derecha, verticalmente: *Odilon Redon*. En el margen, abajo, en el centro: *Imp. Lemerrier et Cie., rue de Seine, 57* y *L'oeil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*. Tirada de 50 ejemplares.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 273a, repr.

Bibliografía: HUYSMANS, 1883, págs. 275-276; MELLERIO, 1913, n.º 38, repr.; FEGDAL, 1929, págs. 28, 30; BACOU, 1956, t. I, p. 68; WERNER, 1969, n.º 13, repr.; JULLIAN, 1971, p. 264, repr. n.º 148; SELZ, 1971, p. 24, repr. p. 22.

No se trata de una ilustración precisa de textos de Edgar Poë, sino más bien de una concordancia con el gusto por lo extraordinario del poeta americano. Además, el mismo Redon crea el texto que acompaña cada plancha.

El tema del ojo es frecuente en Redon y le da aquí el significado de la conciencia universal, o bien del mundo interior y de la soledad cuando está cerrado.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

222. A EDGAR POE. *III: Una máscara toca las campanas a muerto* (1882)

Litografía: 0,19'2 × 0,15'8.

De una serie de seis litografías y un frontispicio. París, G. Fischbacher, editor. Firmada abajo, a la izquierda: *Odilon Redon*. En el margen de abajo, en el centro: *Imp. Lemerrier et Cie., r. de Seine, 37* y *Un masque sonne le glas funebre*. Tirada de 50 ejemplares.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 273b, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 40, repr.; FEGDAL, 1929, págs. 28, 30; BACOU, 1956, t. I, págs. 68, 69; BERGER, 1964, lám. 48; WERNER, 1969, n.º 15, repr.; SELZ, 1971, repr. p. 15.

Al lado de los monstruos, el hombre, en la obra de Redon, a menudo tiene un aspecto trágico y ausente: aquí es una máscara que mira, pero la lleva un esqueleto.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

223. A EDGAR POE. *V: El soplo que conduce los seres está también en las esferas*.

Litografía: 0,27'3 × 0,20'9.

De una serie de seis litografías y un frontispicio. París, G. Fischbacher, editor. En el margen de abajo, en el centro: *Imp. Lemerrier et Cie., Paris* y *Le souffle qui conduit les êtres est aussi dans les sphères*. Tirada de 50 ejemplares.

Exposiciones: 1956-57, París, n.º 57; 1957, Bruselas, n.º 778; 1972, 1972, Londres-Liverpool, n.º 273c.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 42, repr.; FEGDAL, 1929, págs. 28-30; BACOU, 1956, t. I, p. 68; 1969, n.º 17, repr.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

224. LOS ORIGENES. *II: Hubo tal vez una primera visión ensayada en la flor* (1883)

Litografía: 0,22'3 × 0,20'3.

De una serie de ocho litografías y un frontispicio, en venta en L. Dumont en París, 21, quai des Grands-Augustine. Firmada en el margen de abajo, a la izquierda: *Odilon Redon del. et lith.*; a la derecha: *Imp. Lemerrier et Cie., Paris*. Tirada de 25 ejemplares.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 274a, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 46, repr.; FEGDAL, 1929, p. 28, 30; BACOU, 1956, t. I, p. 80; WERNER, 1969, n.º 21, repr.; SELZ, 1971, p. 24, repr. p. 34.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

225. LOS ORIGENES. *IV: La sirena salió de las aguas vestida de dardos* (1883)

Litografía: 0,30'0 × 0,23'5.

De una serie de ocho litografías y un frontispicio en venta en L. Dumont en París, 21, quai des Grands-Augustins. Firmada abajo, a la derecha: *Odilon Redon*. En el margen de abajo, a la izquierda: *Odilon Redon del. et lith.*; a la derecha: *Imp. Lemerrier et Cie., Paris*. Tirada de 25 ejemplares.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 274b.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 48, repr.; FEGDAL, 1929, págs. 28-30; BACOU, 1956, t. I, p. 80; WERNER, 1969, n.º 23, repr.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

226. LOS ORIGENES. VII: *El ala impotente no elevó a la bestia en sus espacios negros* (1883)

Litografía: 0,29'5 × 0,22.

De una serie de ocho litografías y un frontispicio, en venta en L. Dumont en París, 21, quai des Grands Augustins. Firmada abajo, a la derecha: *Odilon Redon*. En el margen de abajo, a la izquierda: *Odilon Redon del. et lith.*; a la derecha: *Imp. Lemercier et Cie., Paris*. Tirada de 25 ejemplares.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 274c, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 51, repr., y págs. 132, 153-154; FEGDAL, 1929, págs. 28, 30; BACOU, 1956, t. I, 0. 80; WERNER, 1969, n.º 26, repr.

La publicación de los *Orígenes* fue saludada en un artículo de Émile Hennequin, amigo de Huysmans y de Redon, en la «Revue Libérale» de abril de 1884: «M. Odilon Redon intentó trazar las formas místicas que en la imaginación de los poetas habían precedido a la llegada del hombre sobre la tierra; la serie va de la planta al antropoide, pasando por el pegaso, el centauro, la sirena, el cíclope, el fauno... Sobra decir que la mitología de los *Orígenes* tiene sólo lejanas relaciones con la tradición.»

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

227. HOMENAJE A GOYA. II: *La flor del pantano, una cabeza humana y triste* (1885)

Litografía: 0,27'5 × 0,20'5.

De una serie de seis litografías, en venta en L. Dumont en París. Firmada abajo, a la izquierda, en blanco: *Odilon Redon*. En el margen de abajo: *La fleur du Marecage, une tête humaine et triste*. Tirada de 50 ejemplares por Lemercier et Cie., en París (hubo una segunda tirada, menos lograda, de 25 ejemplares).

Exposiciones: 1900, París, Exposición Universal, Centenal, n.º 2.643; 1972, Londres-Liverpool, n.º 275.

Bibliografía: HUYSMANS, 1886, p. 148; MELLERIO, 1913, n.º 55, repr., y p. 157; FEGDAL, 1929, p. 30; BACOU, 1956, t. I, págs. 70, 80, 88-89; *Lettres à Redon*, 1960, págs. 132-133; WERNER, 1969, n.º 30, repr.; JULLIAN, 1971, p. 247, repr. n.º 139.

En el mundo imaginario de Redon, el hombre es destronado, a menudo escarnecido: aquí, una cabeza humana está en el extremo de un tallo, como en muchos dibujos al carbón que él hace.

Excepto en las ilustraciones de Flaubert y de Baudelaire, Redon mismo crea las leyendas plasmadas en sus litografías.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

228. LA NOCHE. V: *Las sacerdotisas estuvieron esperando* (1886)

Litografía: 0,28'7 × 0,21'2.

De una serie de seis dibujos litográficos, en venta en L. Dumont en París, 21, quai des Grands-Augustins. Firmada abajo, a la izquierda, verticalmente: *Odilon Redon*. En el margen de arriba, a la izquierda: *PL. V.*; abajo, a la derecha: *Imp. Lemercier et Cie., Paris*. Tirada de 50 ejemplares.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 276, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 66, repr.; WERNER, 1969, n.º 41, repr.

El decorado ligero de columnas y la arcada curvada es como un recuerdo de las arquitecturas de Gustave Moreau.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

229. ARAÑA (1887)

Litografía: 0,26 × 0,21'5.

Abajo, a la izquierda, en el margen: *à 25 exemplaires*; abajo, a la derecha, en el margen: *Imp. A. Lemercier, Paris*. Tirada por Lemercier en París, puesta a la venta por la casa Dumont de París.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 277, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 72, repr.; BACOU, 1956, t. I, págs. 64-65; WERNER, 1969, n.º 47, repr.

Redon crea la impresión de lo extraño, no sólo dando al animal una mirada y una sonrisa humanas, sino marcando una desproporción entre la araña, que llega a ser enorme, y el enlosado, cuidadosamente indicado.

Antes de esta litografía, Redon ya trató el tema en varios dibujos al carbón (uno está en el Louvre, Gabinete de Dibujos, RF 29.932). En 1884, Huysmans, describiendo la decoración de la casa Esseintes, observa entre los dibujos de Redon «una horrible araña alojando en medio de su cuerpo una cara humana» (p. 84).

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

230. TENTACION DE SAN ANTONIO.

X: Y en el mismo disco del sol resplandece la faz de Jesucristo (1888)

Litografía: 0,28'2 × 0,23'0

De una serie de diez litografías y un frontispicio formando la *Primera serie* de la ilustración del texto de Gustave Flaubert. Publicada en Bruselas, en Deman, rue d'Arenberg. Firmada abajo, en el centro: *Odilon Redon*. En el margen de abajo, a la izquierda: *Pl. X*. Tirada de 60 ejemplares por Becquet de París.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 279, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 93, repr.; FEGDAL, 1929, p. 32; SEZNEC, 1945, p. 189, repr. p. 186, n.º 42f; BACOU, 1956, t. I, págs. 80, 91; WERNER, 1969, n.º 68, repr.

La imagen de Cristo es aquí serena y tradicional. En el mismo texto de Flaubert, ilustrado en la tercera serie de la *Tentación de San Antonio*, en 1896 (MELLERIO, p. 157), ofrece una interpretación menos serena: es un Cristo sufrido, resignado, habiendo sublimado toda la miseria del mundo. El mismo rostro conmovedor caracteriza en lo sucesivo de su obra a Cristo, a Buda o a Orfeo.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

231. A GUSTAVE FLAUBERT. *III: La muerte: mi ironía supera a todas las demás* (1889)

Litografía: 0,26'2 × 0,19'7.

De una serie de seis litografías y un frontispicio formando la segunda serie de la *Tentación de San Antonio*. Firmada abajo, a la derecha: *Odilon Redon*. Tirada de 60 ejemplares por Becquet de París.

Exposiciones: 1900, París, Exposición Universal, Centenal, n.º 2.645; 1956-57, París, n.º 60; 1972, Londres-Liverpool, n.º 280, repr. p. 115.

Bibliografía: HUYSMANS, 1889, págs. 153-154; MELLERIO, 1913, n.º 97, repr.; ROGER-MARX, 1924, p. 25, repr.; FEGDAL, 1929, p. 34 y lám. 44; BACOU, 1956, t. I, págs. 66-67; t. II, n.º 38, repr.; *Lettres à Redon*, 1960, págs. 134, 161; BERGER, 1964, lám. 40; WERNER, 1969, n.º 72, repr.; MILNER, 1971, p. 45, repr.

No antes de 1882, Émile Hennequin llamó la atención de Redon sobre la *Tentación de San Antonio*, que en seguida le pareció al pintor como una verdadera «mina». Ilustró la obra con tres series de litografías, en 1888, 1889 y 1896. Ciertos temas se

desarrollan de una serie a otra; así, la *Muerte* aparece en el primer álbum (MELLERIO, p. 89) con una cabeza de muerto coronada de rosas.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

232. PEGASO CAUTIVO (1889)

Litografía: 0,34 × 0,29'3.

Firmada abajo, a la izquierda, a lo largo del borde vertical: *Odilon Redon*. Arriba, a la derecha, en el margen: *Pégase captif. 100 exemp.* Impresa por Becquet en París. Tirada de 100 ejemplares, de los cuales 25 a lo sumo vieron la luz. Puestas a la venta en 1891. Primer estado.

Exposiciones: 1956-57, París, n.º 61, lám. 10; 1960-61, París, n.º 585; 1965-66, Munich, París, Amsterdam, n.º 191, repr. p. 190; 1972, Londres-Liverpool, n.º 281.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 102, repr.; ROGER-MARX, 1924, p. 27, repr.; FEGDAL, 1929, repr. n.º 36; BACOU, 1956, t. I, p. 42; t. II, n.º 37, repr.; LETHÈVE, 1967, p. 68, repr. n.º 104; WERNER, 1969, n.º 80, repr.

Pegaso, símbolo de la inspiración poética, tiene un lugar especial en el mundo imaginario de Redon. La expresión más acabada, después de varios dibujos al carbón, es esta litografía, una de las más célebres del artista. Hacia 1905-1908, Pegaso reaparece, libre y triunfante, en los lienzos luminosos.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

233. SUEÑOS (*A la memoria de mi amigo Armand Clavaud*). *VI: El día* (1891)

Litografía: 0,21'0 × 0,15'8.

De un álbum de seis litografías tirado en 80 ejemplares por Becquet de París. En el margen de arriba, en el centro: *pl. VI*.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, cfr. n.º 282f, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 115, repr.; FEGDAL, 1929, p. 36; BACOU, 1956, t. II, n.º 43, repr.; *Lettres à Redon*, 1960, p. 141; WERNER, 1969, n.º 90, repr.; MILNER, 1971, p. 49, repr.

Después del desastroso paso por el taller de Gérôme, Redon sufrió una crisis mística. De regreso a Burdeos, fue sostenido, de 1861 a 1862, por la amistad del humanista y botánico provincial André Clavaud, que le hizo descubrir la literatura, las *Flores del Mal*

o *Madame Bovary*, a Shakespeare, a los poetas hindúes y a los filósofos alemanes. (Cfr. BACOU, 1956, págs. 26-27.)

Tres lustros después, y gracias a Clavaud, se conocieron Francis Jammes y Redon.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

234. PARSIFAL

Litografía: 0,32'2 × 0,24'2.

Firmada en el margen de abajo, a la derecha, a lápiz: *Od. R.* Tirada de 50 ejemplares por Becquet de París.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 283, repr.

Bibliografía: REDON, 1909, repr. frente a la p. 8; MELLERIO, 1913, n.º 116, repr.; ROGER-MARX, 1924, p. 29, repr.; FEGDAL, 1929, págs. 34-36; WERNER, 1969, n.º 91, repr.

El héroe wagneriano es representado puro y vigoroso.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

235. TENTACION DE SAN ANTONIO.

XII: *La inteligencia fue mía. Llegué a ser Buda* (1896)

Litografía: 0,32 × 0,22.

De una serie de 24 dibujos sobre piedra formando la tercera serie sobre el texto de Gustave Flaubert; impresa por Blanchard. Firmada a lápiz arriba, a la izquierda: *Odilon Redon*.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 286a, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 145, repr.; WERNER, 1969, n.º 120 repr.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

236. LA CASA ENCANTADA. *Texto de Bulwer-Lytton (traducción de René Philipon). II: Vi una luz ancha y pálida* (1896)

Litografía: 0,23 × 0,17.

De una serie de seis litografías y un frontispicio, tiradas en 60 ejemplares por Clot de París.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 287, repr.

Bibliografía: NATANSON, 1897, t. 12, p. 140; MELLERIO, 1913, repr.

Al escritor inglés Bulwer-Lytton (1803-1873), cuya novela esotérica *Zanoni* (1843) influyó en los escritos de Villiers de l'Isle Adam, debió de conocerle Redon, ya que la revista «La Vie Moderne» publicó en 1883 una traducción de su otra novela *La raza futura*. En efecto, Redon había expuesto dos años antes por primera vez sus dibujos al carbón en los locales de esta revista, y sus relaciones con ella fueron siempre muy estrechas, puesto que era una de las pocas que dio publicidad al nombre de Redon en aquella época a través de unos artículos suyos y publicando su *Cabeza humeante* el 24 de octubre de 1885, p. 693. (Cfr. PRIÈRE, repr. por BACIU, 1956, t. 2, n.º 45.)

A petición de su amigo René Philipon, que había asegurado la traducción, aceptó componer las litografías para la *Casa encantada (Maison hantée)*. Entonces escribió el 6 de febrero a su amigo A. Bonger: «Puede que se hayan equivocado en cuanto a mi arte pidiéndome que intentara algo con este texto. ¿Podría dar algo análogo a la naturaleza de este espanto?»

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

REDON

237. APOCALIPSIS DE SAN JUAN.

VI: ... *Una mujer vestida de sol* (1899)

Litografía: 0,23 × 0,28'6.

De una serie de doce litografías y un frontispicio, editadas por Vollard, 6 rue Laffitte, París. Firmada abajo, en el centro, con monograma enlazado: *O.R.* Título impreso abajo, a la izquierda, en el margen: ... *une femme revêtue de soleil*.

Exposiciones: 1956-57, París, n.º 69, lám. XXIX; 1972, Londres-Liverpool, n.º 289, repr.

Bibliografía: MELLERIO, 1913, n.º 179, repr.; FEGDAL, 1929, lám. 37; VOLLARD, 1948, págs. 236, 306; BACOU, 1956, t. II, n.º 59, repr.; WERNER, 1969, n.º 154, repr.

El *Apocalipsis* es el último álbum publicado por Redon. Pronto abandonó los negros por el color, y el mismo título de esta litografía ilustra su nuevo interés por la luz.

París, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas

RENAN

238. SAFO (1893)

Oleo sobre tabla: 0,56 × 0,80.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *Ary Renan, 1893.*

Procedencia: Adquirido por el Estado para el Museo del Luxemburgo, 1893; transferido al Museo Nacional de Arte Moderno, 1939; en depósito en la Maison Renan de Tréguier, 1967.

Exposiciones: 1893, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 869; 1972, Londres-Liverpool, n.º 295, repr.

Bibliografía: BOUCHOT, junio de 1893, p.º 479; BOUYER, abril de 1897, p. 280; MICHEL, 1903, repr. p. 291; BÉNÉDITE, 1912, n.º 240, lám. 12; BÉNÉDITE, Lux. s.d., p. 48, n.º 420; BÉNÉDITE, 1924, n.º 488, lám. 129; MASSON, 1927, p. 45; HAUTE-COEUR y LADOUÉ, 1933, p. 56; van HOLTEN, 1960, repr. n.º 93.

Ary Renan indica, en su importante artículo sobre Gustave Moreau (noviembre, 1899, p. 430), que este pintor adopta el tema de Safo «imitando a su joven maestro Chasseriau» ... «y que esto, en la obra de Moreau, fue una serie romántica y conmovedora». El también trata el tema en este mismo espíritu y representa varios episodios del triste fin de la poetisa. El cuadro del Salón 1893 muestra «el poético fondo del océano, donde por casualidad el cuerpo de Safo durmió su último sueño entre los corales y las algas» (BOUCHOT).

La mayoría de los autores anotaron que el simbolismo de A. Renan era comprensible para todos. (Cfr. FABRICE, 1898.)

Tréguier (Côtes du Nord), Maison Renan.

RENAN

239. EL JARDIN DE LAS HESPERIDES

Oleo sobre tabla: 1,30 × 0,85.

Firmado abajo, hacia la derecha: *ARenan.*

Procedencia: Donado por el artista a Mme. Dietz; se quedó en propiedad de sus descendientes.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 297, repr.

Esta obra, que parece no haber figurado en ningún Salón, debió de ser hecha en los últimos años de la vida del artista. En ella se encuentra, tratado en un estilo personal, el tema de la gruta, joyero de una belleza misteriosa, que Ary Renan había podido ya estudiar largamente en la obra de Gustave Moreau.

París, Colección de Maître Alain Tinayre.

ROPS

240. PEZ RARO

Lápiz y pluma sobre cartón: 0,37'9 × 0,31'5.

Firmado y fechado abajo, a la derecha del óvalo: *F. R. 76.* Inscripción abajo, en un cartucho: *Non hic piscis omnium.*

Procedencia: Colección Edmond Bailly; Colección André Jaulme.

Exposiciones: 1936, París, n.º 950; 1972, Londres-Liverpool, n.º 299, repr.

Bibliografía: PONTAURY, 1896, p. 505.

Este dibujo sirvió de emblema a la Librería del Arte Independiente, que jugó un importante papel en la vida literaria parisiense de la época simbolista. Según el testimonio de Henri de Régnier (en «*Revue Musicale*», 1 de mayo de 1926, págs. 89-90), citado por MICHAUD (1947, p. 391, nota 69), «una estrecha tienda, cuyo escaparate ofrecía al transeúnte libros, acompañados de cuadros y grabados de un simbolismo que no dejaba ninguna duda sobre las tendencias de la casa».

En efecto, el librero Edmond Bailly, pequeño hombre barbudo con gafas de oro, cuya extraña personalidad evocó André Fontainas en sus *Souvenirs du Symbolisme*, se había especializado primero en las ciencias ocultas, publicando la revista esotérica «*Lotus Bleu*» (El loto azul); luego, a partir de 1890, editó las obras de los jóvenes escritores simbolistas, Henri de Régnier, Pierre Louys, Paul Fort, André Gide y Paul Adam. Además la trastienda de su local de la Chaussée d'Antin sirvió de lugar de reunión de los escritores, pintores y músicos, y hacia 1891 se podía encontrar allí al joven crítico Albert Aurier, a Gauguin y a Sérusier.

París, Colección Gérard-Lévy.

ROUAULT

241. EL BESO DE JUDAS

Dibujo al carbón: 0,42 × 0,32.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *Rouault, 1895.*

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1897, París, Sexto Salón de la Rosa + Cruz, n.º 161; 1966, Londres, Rouault, n.º 3; 1972, Londres-Liverpool, n.º 302, repr.

Bibliografía: LETHÈVE, 1960, p. 372, p. 374, nota 23; COURTHION, 1962, p. 472, repr. p. 54; LETHÈVE, 1965, p. 57, repr. p. 48.

Gustave Moreau, que había podido estudiar el arte de Rembrandt durante su viaje a Holanda en 1885,

compartió su interés por este pintor con sus alumnos, y de modo especial con Rouault, como lo demuestra este dibujo al carbón. Moreau le impulsó igualmente a exponer en el último Salón de la Rosa + Cruz para tener ocasión de darse a conocer. Rouault mandó trece dibujos y pinturas, entre ellos dos ejemplares del *Beso de Judas*, un cartón (n.º 156) y un dibujo (n.º 161).

París, Colección particular.

ROUAULT

242. NATIVIDAD (hacia 1900)

Pluma y lápiz: 0,44 × 0,31.

Procedencia: Taller del artista.

Exposiciones: 1966, Londres, Rouault, n.º 7, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 304, repr.

Bibliografía: COURTHON, 1962, p. 480, repr. p. 55.

Esta composición, por el efecto de la luz, demuestra también la influencia de Rembrandt.

París, Colección particular.

ROUSSEL

243. LA VIRGEN EN EL SENDERO (hacia 1890-1892)

Oleo sobre lienzo: 0,54 × 0,37.

Procedencia: Colección Jacques Roussel, París.

Exposiciones: 1943, París, Galería Maratier, n.º 243; 1964, Londres, n.º 1, fig. 2; 1965, Brema, n.º 9; 1968, Munich, n.º 199, repr. p. 270; 1968, París, n.º 206, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 305, repr.

Esta composición indica preocupaciones místicas semejantes a las de Maurice Denis o Sérusier: la joven, vista de espaldas, parece meditar sobre el destino, simbolizado por un camino.

La técnica empleada para el paisaje, con pequeñas pinceladas yuxtapuestas, es rara en Roussel, pero el vestido moteado se encuentra en los proyectos de decoración nabi, las *Edades de la vida* (Colección particular; Exposición, 1968, París, núms. 209-210), hacia 1892.

París, Colección particular.

ROUSSEL

244. COMPOSICION EN EL BOSQUE (hacia 1892)

Oleo sobre lienzo: 0,44 × 0,30.

Exposiciones: 1944, París, Galería Maratier, n.º 330; 1972, Londres-Liverpool, n.º 306, repr.

El monte bajo, esparcido y esquemático, puede compararse con el que aparece en la litografía *La educación del perro* (1893). Sin embargo, el tema ya no es anecdótico y familiar, y de esta pequeña obra se desprende una atmósfera misteriosa, parecida a la de los bosques sagrados que después de Puvis de Chavannes, Maurice Denis, Henri Martin, Osbert, Lacombe y muchos otros artistas prodigaron a finales del siglo.

La técnica, por su colorido uniforme, se aproxima a la de la escuela de Pont-Aven.

París, Colección particular.

ROUSSEL

245. NOLI ME TANGERE (1894)

Litografía en negro: 0,22 × 0,14'2.

Exposiciones: 1965, Brema, n.º Gr. 9, repr. p. 94; 1968, París, n.º 218, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 307, repr.

Esta estampa apareció en el número tercero de la «Revue Blanche», en octubre de 1894 (p. 297), luego en el *Album de la «Revue Blanche»* del mismo año. Entre las obras primerizas de Roussel se encuentran algunas pinturas con temas religiosos, siempre tomados del Nuevo Testamento, por ejemplo: *Cristo con niños*, *La pesca milagrosa*, *El buen Samaritano*. La escena, más misteriosa, de la aparición de Cristo resucitado, en la mañana de Resurrección, es tratada aquí rechazando los atributos tradicionales (aureolas) y sacando el efecto perturbador del juego entre negros y blancos. Una obra como ésta encuentra su sitio al lado de las más originales búsquedas de Odilon Redon, respetuosamente admirado por los Nabis, y de Eugène Carrière en sus litografías a partir de 1890.

ROUSSEL

246. MUJERES EN EL CAMPO (1897)

Pastel: 0,56 × 0,76.

Firmado dos veces y fechado abajo, a la derecha: *K. X. Roussel, 97* y *K. X. Roussel*.

Procedencia: Galería Georges Petit, París (hacia 1903); Galería Bernheim-Jeune, París; venta en París, Hôtel Drouot, 28 de junio de 1939, n.º 61 (*Partie de campagne*).

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 308, repr.

El mismo campo floreciente, los mismos árboles aparecen en otro pastel contemporáneo, más acabado; las jóvenes mujeres, más numerosas, tienen

actitudes muy parecidas. (Cfr. Exposición, 1968, París, n.º 221, repr.)

Antes de encontrar, hacia 1900, su propio estilo, Roussel hace aquí homenaje al arte de Puvis de Chavannes, a quien admiraba. Jacques Salomon informa que le gustaba recitar la poesía de Mallarmé *l'Hommage à Puvis de Chavannes* (1967, p. 36).

París, Colección Louis de Sidaner.

SCHWABE

247. ILUSTRACION PARA LA PAGINA 1 DEL «SUEÑO» DE ZOLA

Tinta china y acuarela sobre cartón: 0,40'9 × 0,27.

Firmado y fechado en el centro, a la izquierda (debajo de la ilustración principal): *Carlos Schwabe, 91*.

Procedencia: Adquirida por el Estado para el Museo del Luxemburgo, 1892; transferido al Museo del Jeu de Paume (escuelas extranjeras), 1930, luego al Museo Nacional de Arte Moderno, 1939.

Exposiciones: 1892, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 1.390 (*Aquarelles, pour le «Rêve» de M. E. Zola*); 1900, París, Exposición Universal, grupo II, clase 7, Suiza, p. 571, n.º 157; 1972, Londres-Liverpool, n.º 309a, repr.

Bibliografía: MAILLARD, 1 de julio de 1892, p. 312; TAUSERAT-RADEL, junio de 1892, págs. 427-428; MORHARDT, 17 de septiembre de 1898, p. 242.

En 1891, Carlos Schwabe recibe el encargo, junto con Lucien Métivet, de preparar, para la librería Flammarion, una abundante ilustración que debía ser grabada sobre madera en negro y blanco. La obra apareció en diciembre de 1892, y una parte de los dibujos, fechados en 1892, debió de ser ejecutada después del Salón de la Sociedad Nacional de 1892: las diecinueve acuarelas en color presentadas entonces fueron adquiridas por el Estado (actualmente en París, Museo Nacional de Arte Moderno) y están fechadas en 1891.

Si muchas ilustraciones son fieles al texto y se unen en un cierto naturalismo, los elementos fantásticos de las otras resumen el pensamiento de Zola en un lenguaje original, reservando gran parte al símbolo. Aquí, en esta acuarela que sirvió para la escenificación de la página 1 del texto, en la joven presentando una flor de lis se reconoce a Angélique, la heroína que sueña casarse con un príncipe, después de un paseo por el castillo de Hautecoeur.

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

SCHWABE

248. ILUSTRACION PARA LA PAGINA 17 DEL «SUEÑO» DE ZOLA

Tinta china y acuarela sobre cartón: 0,40'2 × 0,23'9.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *91, Carlos Schwabe*.

Procedencia: Cfr. la nota anterior.

Exposiciones: Cfr. la nota anterior, y 1972, Londres-Liverpool, n.º 309b, repr.

Bibliografía: Cfr. la nota anterior.

Esta página simboliza la entrada de la niña expósita, Angélique, a la edad de nueve años, en el hogar apacible del bordador Hubert (capítulo I). Un ángel saca del agua el lis desarraigado y la cadena con su bola que se han visto arrastrados por la corriente en la ilustración de la página 13. Es la prefiguración de una vida mejor para la heroína, después de los momentos dolorosos pasados en la casa del curtidor Rabier (que vivía precisamente en la orilla del Ligneul, río representado en el primer plano con los maléficos colores rojo y negro).

París, Museo Nacional de Arte Moderno.

SCHWABE

249. ESTUDIO PARA «EL CORAZON HUMEANTE»

Tinta china, acuarela y lápiz: 0,22 × 0,20.

Firmado y fechado abajo, a la izquierda: *Carlos Schwabe, 93*; y en el centro, a la izquierda: *Carlos Schwabe, 95*.

Exposiciones: Londres-Liverpool, n.º 310, repr.

En esta obra están yuxtapuestos dos elementos realizados en dos fechas diferentes; por un lado, el motivo decorativo del corazón humeante e irradiante es, por su ajuste, un proyecto para la página derecha de *l'Immortalité*, novela corta de Haracourt, publicada en 1894 en su obra *l'Effort*. (Cfr. número 000 [Séon]...) El conjunto de las acuarelas de Schwabe para esta obra ha sido ejecutada en 1893. Por otra parte, en 1895 añadió el retrato de su mujer Ombra, representada en una actitud de éxtasis.

París, Colección Gérard Lévy.

SCHWABE

250. LA MUERTE DEL SEPULTURERO (1895-1900)

Acuarela y guache sobre esbozo al grafito:
0,75 × 0,55'5.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: 95, *Carlos Schwabe: aquarellé en 1900.*

Procedencia: Legado de Georges Michonis al Museo del Luxemburgo, 1902; transferido al Museo del Jeu de Paume, 1930, luego al Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

Exposiciones: 1895, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 1.688; 1927, París, Galería Georges Petit, n.º 82; 1972, Londres-Liverpool, n.º 311, repr.

Bibliografía: MORHARDT, 17 de septiembre de 1898, p. 244; SOULIER, primer semestre de 1899, págs. 142-143; G. S. [SOULIER], primer semestre de 1901, p. 127, repr. en color frente a la p. 126; BÉNÉDITE (escuelas extranjeras), 1924, n.º 140.

Dos dibujos casi idénticos fueron presentados en el Salón de 1895: *La muerte del sepulturero* y el *Angel de la muerte* (n.º 1690, cfr. MORHARDT, 17 de septiembre de 1898, p. 243, repr.). El primero, aunque fuera concebido completamente en esta época, quedó aún inacabado en 1899 (SOULIER) y fue terminado en 1900, como lo atestigua la firma. Esta figuración de la muerte —una mujer alada inclinándose sobre un mortal que surge del suelo— ya había sido utilizada en 1893 para ilustrar un pasaje de uno de los cuentos del *Effort* de Haraucourt (cfr. n.º 000 [Séon]): *l'Immortalité*.

París, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos.

SCHWABE

251. ESPLIN E IDEAL

Oleo sobre lienzo: 1,30 × 0,84'5. (Banda no pintada de 3,5 cm. a la derecha.)

Dedicado y firmado abajo, a la derecha: *A mon bien cher Jean Bonnike. Carlos Schwabe.*

Procedencia: Colección de Jean Bonnike a finales del siglo.

Exposiciones: 1971, BENDOR, n.º 283; 1972, Londres-Liverpool, n.º 312, repr.

Esta pintura al bistre es un testimonio muy raro que muestra cómo Carlos Schwabe procedió para elaborar una ilustración de las *Flores del Mal* de Baudelaire. En efecto: las escalas, numeradas del 1 al 31 sobre el borde superior, y del 1 al 48 sobre el borde lateral izquierdo, indican bien que el artista,

antes de proceder a la minuciosa realización de su acuarela (cfr. n.º 000), buscaba el ajuste en una obra técnica más libre. La acuarela corresponde al cuadrículado indicado, cada unidad corresponde a 1/2 cm. de la acuarela (utilización de los cuadros 1 al 28 a lo largo, y 1 al 44 a lo alto).

París, Colección Gérard-Lévy.

SCHWABE

252. ESPLIN E IDEAL

Acuarela guacheada: 0,22 × 0,14

Firmada abajo, a la izquierda: *Carlos Schwabe*

Procedencia: Colección C. Meunier (en 1897), editor de las *Flores del Mal* de Baudelaire, ilustradas por Schwabe; Colección de Madame Gabriel Séailles.

Exposiciones: 1897, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 1.739 (acuarelas para la ilustración de *Fleurs du Mal*); 1900, París, Exposición Universal, grupo II, clase 7, Suiza, p. 571, n.º 160 (*Fleurs du Mal*, cuatro acuarelas); 1972, Londres-Liverpool, n.º 313, repr.

Bibliografía: BOUYER, abril de 1897, p. 280; SOULIER, primer semestre de 1899, págs. 144-145; SCHURR, marzo de 1971, p. 61, repr. en color.

Se trata de la acuarela preparatoria para la ilustración de la página 9 de la edición de las *Flores del Mal* de Baudelaire (cfr. n.º 000). G. Soulier estudió toda la serie presentada en el Salón de 1897 y anotó que «la vena de inspiración extraña, a la que había vuelto Carlos Schwabe, hacía de estas preciosas composiciones una traducción impresionante de los versos del poeta».

París, Colección Gérard-Lévy.

SCHWABE

253. ESPLIN E IDEAL

Grabado al aguafuerte, tirada en colores a la «pou-pée»: 0,17'5 × 0,12.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *Carlos Schwabe, 96.*

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 314, repr.

Este grabado aislado es seguramente una separata, muestra para la publicidad de la edición de las *Flores del Mal* de Baudelaire (cfr. n.º 000). En efecto, las planchas de esta publicación fueron destruidas después de ser tiradas. Se trata de la ilustración de la p. 9. En relación con la acuarela preparatoria (cfr. n.º 000), se notan ciertas modificaciones: la

mujer alada tiene en su mano una especie de arpa, decorada con una mariposa; el aguafuerte ha permitido una copia fiel más rasgada de la espuma, a través de la cual aparece bien el cuerpo del monstruo, y los tentáculos que le sirven de piernas se han cubierto de una cresta que le hacen aún más terrorífico.

París, Gérard-Lévy.

SCHWABE

254. CHARLES BAUDELAIRE: LES «FLEURS DU MAL»

El libro, adornado de composiciones por Carlos Schwabe. Impreso por Charles Meunier, París, 1900. Suscripción privada: 77 ejemplares. Las ilustraciones en color, grabadas al aguafuerte por L. Robin, F. Massé y M. Rapine, han sido tiradas a la «poupé». Las viñetas en negro y la cubierta en xilografía por P. Delangle. Tamaño: 0,29 × 0,21'5. Ejemplar n.º 63 a nombre de M. Pierre Dauze. Encuadernación en becerro de color leonado de Ch. Meunier, con mosaico de cueros coloreados representando una serpiente enrollada alrededor de una orquídea.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 315 (la p. 183 y repr.)

Las *Flores del Mal* fueron una de las obras más importantes para toda la generación simbolista, escritores y artistas. Ya en 1889, Redon había propuesto una ilustración para las *Flores del Mal* (cfr. n.º 000). Muchos artistas, como Georges de Feure o Charles Maurin, se inspiraron en estos poemas para el tema de sus obras inquietantes.

Las acuarelas de Carlos Schwabe estaban listas ya en 1896 y fueron expuestas en el Salón de 1897 (cfr. n.º 000: *Esplín e ideal*, acuarela). La iconografía recuerda la de las grandes acuarelas en las que él trabajaba en la misma época, especialmente la figura de la *Muerte* (p. 183), joven mujer con inmensas alas (cfr. n.º 000: *La muerte del sepulturero*).

París, Colección Gérard-Lévy.

SCHWABE

255. VIRGEN CON FLOR DE LIS

Acuarela sobre papel: 0,97 × 0,47.

Firmada y fechada abajo, a la derecha: *Carlos Schwabe, 99*.

Procedencia: Colección de Mme. la condesa de Béarn (en 1898); Colección Charlotte Frank, Londres.

Exposiciones: 1898, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 1.820; 1900, Ginebra, Exposición preliminar; 1969, Turin, p. 198, repr.; 1969, Toronto, n.º 181, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 316, repr.

Bibliografía: BÉNÉDITE, primer semestre de 1898, p. 146, repr. p. 143; RAMBOSSON, 15 de julio de 1898, p. 460; SOULIER, primer semestre de 1899, págs. 143-144, repr. de un fragmento p. 140; MILNER, 1971, p. 77, repr.; LEGRAND, 1971, p. 38, lám. 17.

La reproducción de esta obra de 1898 la muestra todavía sin firma. Algunos detalles, como las nubes, fueron acabados con minuciosidad de miniaturista después del Salón en que fue presentada, y el artista puso su firma en 1899.

Para Léonce Bénédite, Carlos Schwabe está aquí bajo la influencia de los prerrafaelitas, y en un «sentimiento muy apasionado para los seres que contribuyen con sus voces débiles a los grandes coros solemnes de la naturaleza», él estudia con amor cada lis que representa.

Cedido por M. Robert Walker, París.

SCHWABE

256. MATRIMONIO DEL POETA Y LA MUSA

Acuarela y guache sobre cartón: 0,99 × 0,57.

Firmada y fechada abajo, a la derecha: *Carlos Schwabe, 1901-1902*.

Procedencia: Piccadilly Gallery, Londres.

Exposiciones: 1969, Turin, n.º 199; 1969, Toronto, n.º 180; 1970-71, París, n.º 154; 1972, Londres-Liverpool, n.º 317, repr.

Bibliografía: G. S. [SOULIER], primer semestre de 1901, repr. p. 127 (un fragmento de la obra inacabada); MILNER, 1971, repr. p. 92.

En el curso de su ejecución en 1901, la obra llevaba el título de *La eterna Quimera*. La comparación de este documento con la obra acabada muestra cómo procedía el artista: ponía en su sitio todos los elementos de la decoración, luego las terminaba con una minuciosidad de miniaturista realista.

París, Colección Michel Périnet.

SELLIER

257. DOS ANGELES

Oleo sobre lienzo: 0,54 × 0,65.

Procedencia: Venta «Escuela de Nancy», París, Hôtel Drouot, 13 de diciembre de 1965 ?.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 319, repr.

Muchas composiciones de Sellier contienen figuras de ángeles, y él hizo asimismo varios dibujos sobre este tema, expuestos en diciembre de 1883 en la exposición póstuma en la Escuela de Bellas Artes

París. (Cfr. n.º 234 y n.º 254.) Entre las obras acabadas hay que citar *El alma perdida* —Salón de 1868 (Museo de Clermont)—, *Magdalena y los Angeles* o la *Huida a Egipto* (boceto en el Museo de Bellas Artes de Nancy).

Cedido por M. Jean Claude Bellier, París.

SELLIER

258. PERFIL DE MUJER

Oleo sobre lienzo: 0,56 × 0,45.

Procedencia: Venta «Escuela de Nancy», París, Hôtel Drouot, 13 de diciembre de 1965, n.º 71.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 320, repr.

Este perfil con mirada ausente anuncia ya la litografía de Carrière (cfr. n.º 000) y está tratado en tonos de colores habituales en Sellier: pardos, rojos, opuestos a una zona luminosa.

París, Colección Jean-Claude Bellier.

SELLIER

259. RUINAS A LA ORILLA DEL MAR

Oleo sobre tabla: 0,21 × 0,36'5.

Firmado abajo, a la izquierda: *Sellier*.

Procedencia: Venta «Escuela de Nancy», París, Hôtel Drouot, 13 de diciembre de 1965, n.º 55.

Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 231, repr.

París, Colección Jean-Claude Bellier.

SÉON

260. EL POETA (1895)

Oleo sobre lienzo: 1,01 × 0,56.

Firmado y fechado abajo, a la derecha: *Alex. Séon*, 95. Marco dibujado por el artista.

Procedencia: Adquirido (1.200 F) al artista por la ciudad de Saint-Étienne (sesiones del Concejo municipal del 30 de septiembre de 1896 y del 27 de noviembre de 1897).

Exposiciones: 1896, París, Quinto Salón de la Rosa + Cruz, n.º 95.

Bibliografía: PEYRET, 1946, p. 524, n.º 896.

Se trata seguramente de una variación sobre el tema de Orfeo, grato a Puvis de Chavannes y a Gustave Moreau y que Séon ilustró con frecuencia. La técnica está aún cerca de la *Desesperación de la Quimera* (Colección Flamand Charbonnier, París), cuya coloración dominada por azules, color que lleva a la melancolía, se repite en este cuadro. Este simbolismo de los colores se había debatido en las

discusiones entre Séon y su amigo Seurat. El escritor Alphonse Germain analizó, entre 1891 y 1892, en varios artículos de «La Plume» y de «L'Art et l'Idée» las teorías idealistas y simbolistas de Séon.

Saint-Étienne, Museo de Arte e Industria.

SÉON

261. LAMENTACION DE ORFEO

Oleo sobre lienzo: 0,73 × 1,16.

Firmado abajo, a la derecha: *Alex. Séon*.

Procedencia: Donación de M. Fleury Gros mollard, heredero del pintor, al Museo del Luxemburgo, 1919; transferido al Depósito de Obras de Arte del Estado, París, 1932; enviado a la Legación de Francia en Etiopía, Addis-Abbeba, 1934.

Exposiciones: 1896, París, Sociedad Nacional de Bellas Artes, n.º 1.139; 1897, París, Sexto Salón de la Rosa + Cruz, n.º 169; 1901, París, Galería Georges Petit, n.º 3; 1972, Londres-Liverpool, n.º 326, repr.

Bibliografía: MALLE, 9 de junio de 1901; SAUNIER, 1901, t. 25, p. 304.

En 1896, Séon presentó en el Salón de la Rosa + Cruz una *Lamentación de Orfeo* (cartón), probable estudio para este cuadro, que expuso varias veces. Gracias a la descripción hecha en 1901 por Th. Malle, es posible identificar este *Orfeo* (bajo este título entró en el Museo del Luxemburgo) entre las numerosas representaciones de este tema por Séon: «*Lamentación de Orfeo*, pintura donde el hijo de Apolo yace al pie de las rocas, tiene en la mano su lira, da libre curso a su desesperación.»

Addis-Abbeba, Embajada de Francia.

SÉON

262. LA LIRA DE ORFEO

Oleo sobre lienzo: 0,27 × 0,46.

Firmado abajo, a la derecha: *Alex. Séon*.

Procedencia: Legado Majola, 1918, aceptado por la ciudad de Saint-Étienne en 1919.

Exposiciones: 1898, París, Salón de los Artistas Franceses, n.º 2.969; 1901, París, Galería Georges Petit, n.º 20 (?); 1972, Londres-Liverpool, n.º 327, repr.

Bibliografía: PEYRET, 1946, p. 528, n.º 919.

La obra, expuesta en 1898 bajo el título *La lira de Orfeo*, es calificada como «cartón». Sin duda, se trata de éste, cuyo tratamiento monocromo, según una técnica frecuentemente empleada por Puvis de Chavannes, indica más la escenificación de un tema que de una pintura acabada.

Los detalles de la iconografía —la lira, la corona de laurel— son los mismos que en la *Lamentación de*

Orfeo (cfr. n.º 000) y muestran bien la evolución del artista hacia un dibujo cada vez más simplificado y despojado, desde 1896.

En general, los artistas escogen el momento cuando la lira y la cabeza de Orfeo eran encontradas. Así lo hizo Gustave Moreau en 1866 (cfr. n.º 000 [*Orfeo* - Louvre] o Abel Boyé en 1898 (*La lira inmortal*, Museo de Burdeos).

Igual que Séon, Redon ha representado varias veces la lira y la cabeza solas, en una pintura (Colección Ari Redon) y en un pastei (Museum of Art, Cleveland), pero con una riqueza de colorido completamente diferente.

Saint-Étienne, Museo de Arte e Industria.

SÉON

263. EDMOND HARAUCOURT: EL ESFUERZO

Libro conteniendo cuatro cuentos: I: *La Madona*, ilustrado por Alexandre Lunois. II: *El Anticristo*, ilustrado por Eugène Courboin. III: *La Inmortalidad*, ilustrado por Carlos Schwabe. IV: *El fin del mundo*, ilustrado por Alexandre Séon, «según el espíritu simbólico que él expresa en una serie de frescos monocromos» (p. 144). La cubierta y las portadas son de Léon Rudnicki.

Los dibujos de Séon han sido grabados por las casas Michelet y Bordier, de París. El papel de la obra, concebido por Octave Uzane, ha sido ejecutado en las fábricas de Arches y Archettes, de las papelerías de Mazurre y Perrigot.

La tirada, de 180 ejemplares, ha sido hecha en las prensas a mano de la antigua casa Quantin. Tamaño: 0,29'5 × 0,23'5.

Ejemplar n.º 16. Tirado por M. Jules Bocquin. Encuadernación con mosaico de Charles Meunier; firmada y fechada: 99.

Exposiciones: 1967, Zürich, n.º 230; 1972, Londres-Liverpool, n.º 329, págs. 130 y 131, repr.

Haraucourt, que también había expuesto dos acuarelas en el Primer Salón de la Rosa + Cruz en 1892, era además el vecino de Séon, durante el verano, en la isla de Brehat. Poeta de tendencia parnasiana, él estaba de acuerdo con los artistas idealistas como Carlos Schwabe o Alexandre Séon.

Su obra *L'Effort* es la más ambiciosa tentativa del fin del siglo en la renovación del libro ilustrado. Las colaboraciones demasiado numerosas perjudican un poco la unidad, pero las ilustraciones con motivos florales de Schwabe son de una gran invención, y las de Séon mezclan lo fantástico con una cierta ingenuidad.

El argumento de *El fin del mundo* impulsaba, sin duda, a representar las cabezas de muertos surgiendo de paisajes desérticos y quimeras. Una de éstas vuela por encima del artista (p. 131); la otra, sentada (p. 135) delante de la montaña donde el pintor ha construido un taller de cristal y de acero para observar, en el día predicho para el fin del mundo, la caída de la Luna sobre Ceilán, es la misma quimera que Séon ya había representado en la *Desesperación de la Quimera* (1890; Colección Flamand-Charbonnier, París).

París, Colección Gérard-Lévy.

SÉRUSIER

264. MELANCOLIA

Oleo sobre lienzo: 0,73 × 0,60.

Firmado abajo, a la izquierda: *P. Ser.*

Procedencia: Colección Mme. Paul Sérusier.

Exposiciones: 1969, Turín, n.º 111, repr.; 1969, Toronto, n.º 95, repr.; 1972, Londres-Liverpool, n.º 330, repr.

Bibliografía: ABBATTE, 1966, p. 9, repr. en color; BARILLI, 1967, p. 59, lám. XXXIII, repr. en color.

Sérusier, hacia 1890, está todavía muy cerca de Gauguin, y esta obra puede ser comparada con las *Evas* bretonas ejecutadas en Pouldu; una de ellas fue expuesta en el Café Volpini en 1889 (n.º 42). La composición —una pequeña figura en un vasto paisaje de campiña— debió de inspirar en la misma época a Aristide Maillol (cfr. n.º 000: *El hijo pró-digo*).

París, Colección Mlle. Henriette Boutaric.

SONREL

265. ABRIL (hacia 1895-1900)

Tinta china, acuarela y toques de guache; el marco, decorado con hilillos dorados: 0,52 × 0,39'5.

Firmada abajo, a la derecha: *Elisabeth Sonrel*. Título inscrito abajo, en el centro: *Avril*.

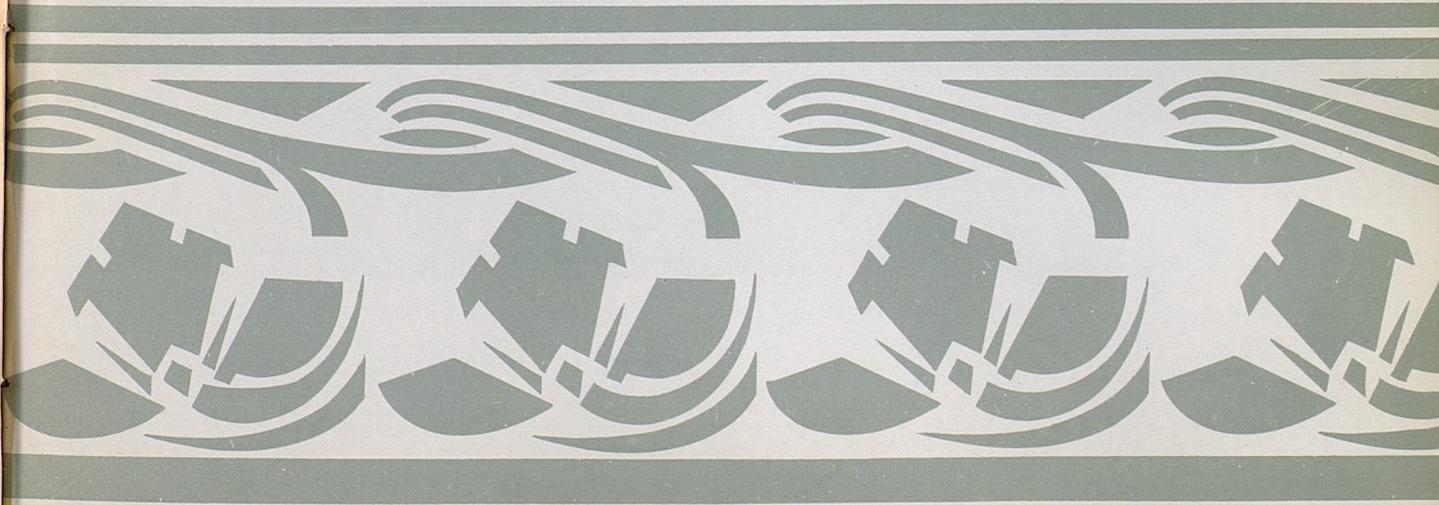
Exposiciones: 1972, Londres-Liverpool, n.º 333, repr.

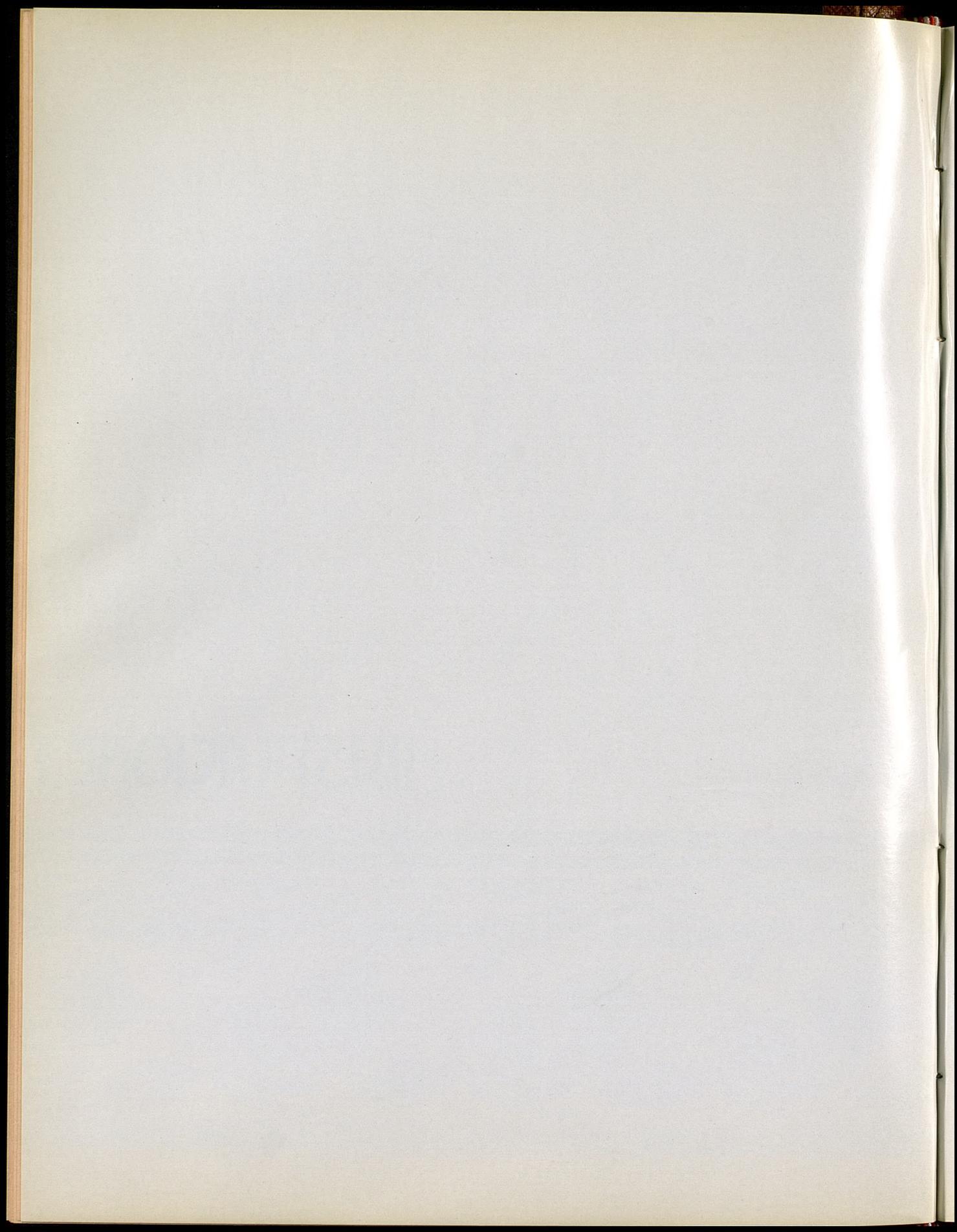
La influencia de la célebre composición de Botticelli *La Primavera* (Florencia, Museo degli Uffici) aparece, tanto en el espíritu del conjunto como en la actitud de la joven que lleva flores, la figura de Venus o de Humanitas, colocadas en el centro y en segundo plano del cuadro de Botticelli. Élisabeth Sonrel representó en los últimos años del siglo, en el Salón de los Artistas Franceses, varias acuarelas con temas parecidos: *El séquito de Fora* (1897), *Floreal* (1900).

París, Colección particular.



ILUSTRACIONES







AMAN-JEAN: 4. EL VESTIDO ROSA



AMAN-JEAN: 2. JOVEN CON PAVO REAL



BESNARD: 8. ELLA. N.º XXV. LA MUERTE
LOS REUNIO



BRES DIN: 9. EL BUEN SAMARITANO (1861)



BUSSIÈRE: 10. HELENA (1895)



CARRIÈRE: 14. MADRE JOVEN



CARRIÈRE: 15. JUANA DE ARCO



CARRIÈRE: 23. CABEZA DE MUCHACHA, litografía para la «Estampe originale»



CAZIN: 25. ISMAEL



DENIS: 28. MISTERIO CATOLICO



DENIS: 29. MARTA SIMBOLISTA (1892)



DENIS: 30. VERGEL DE LAS VIRGENES PRUDENTES



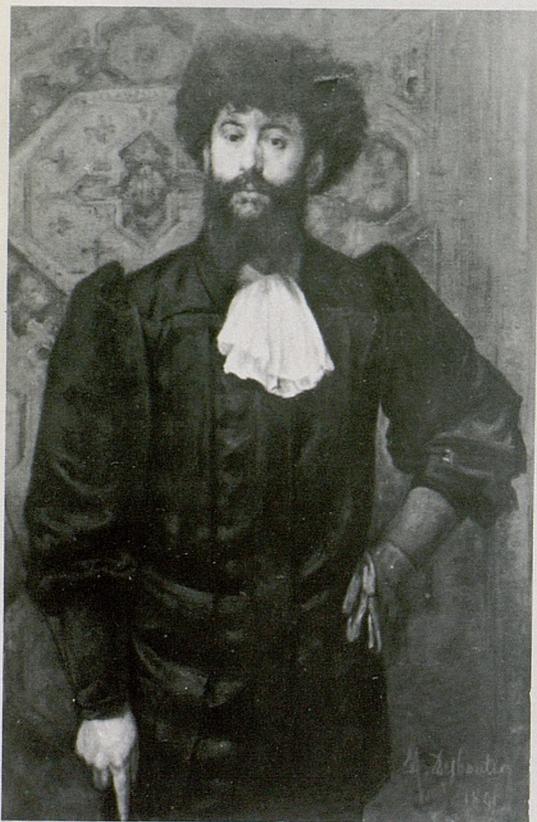
DENIS: 31. LA JOVEN QUE SE DIRIA UN PAJE (1894)



DENIS: 34. RETRATO DE Mlle. YVONNE LEROLLE EN TRES ASPECTOS



DENIS:
36. BAÑISTAS
(1899)



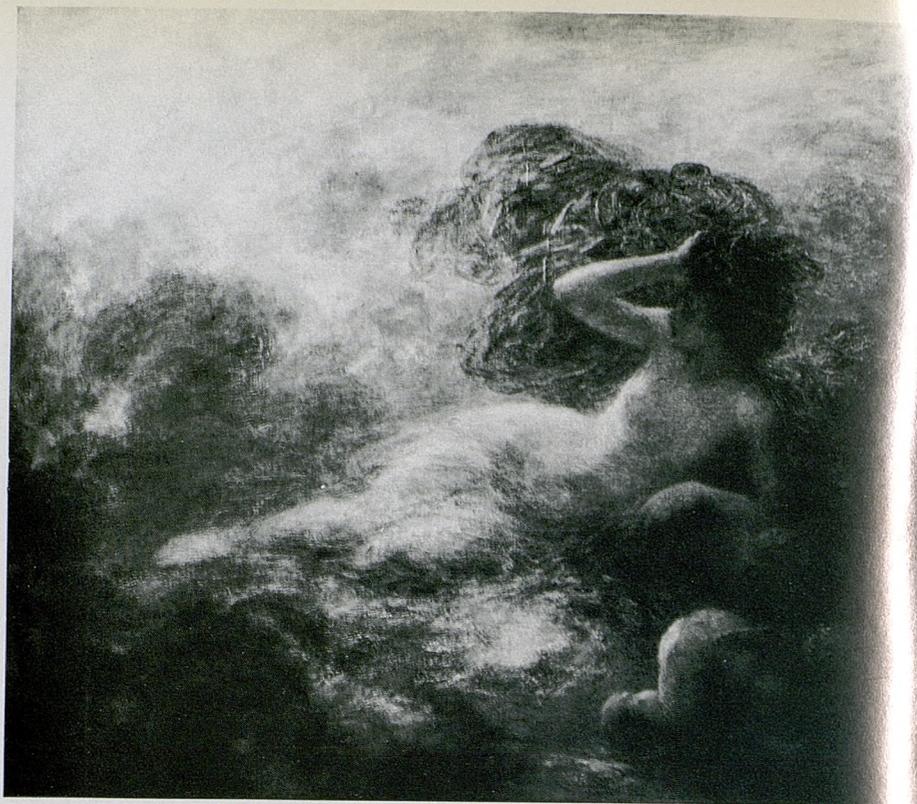
DESBOUTIN:
42. RETRATO
DE
JOSEPHINE
PÉLADAN



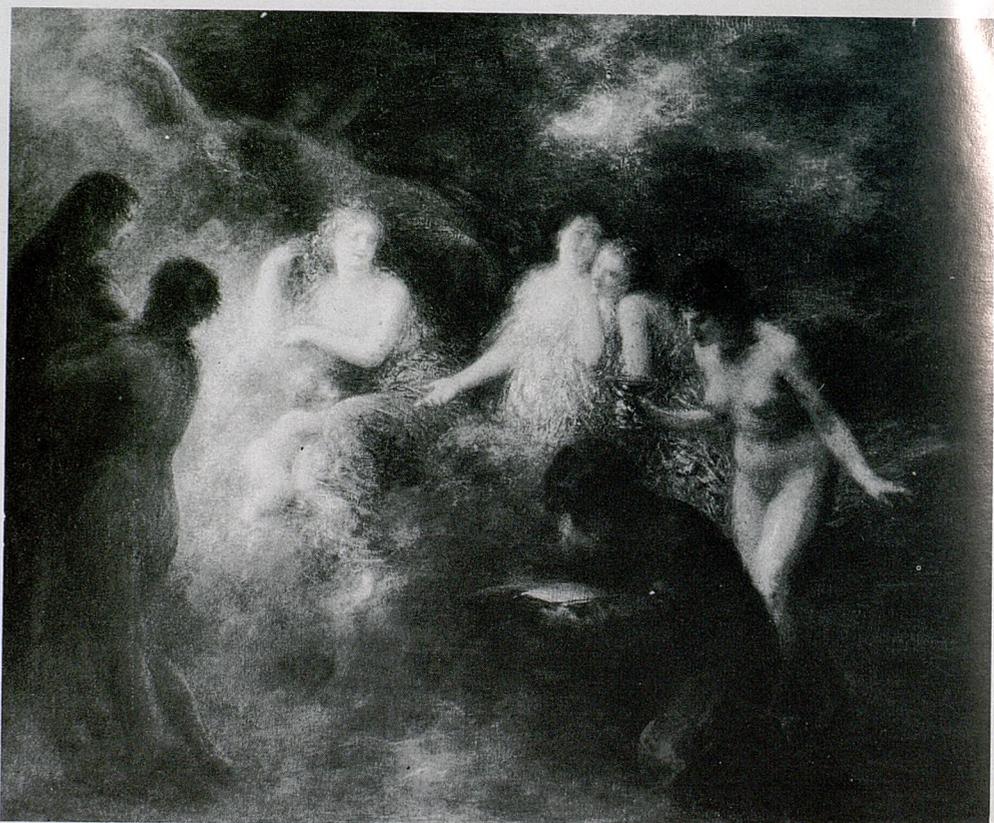
DESVALLIÈRES
43. NARCISO



DULAC: 45. SALIDA DEL SOL SOBRE EL ARNO



FANTIN-LATOURE:
53. LA NOCHE (1897)



FANTIN-LATOURE:
54. LA TENTACION DE
SAN ANTONIO (1897)



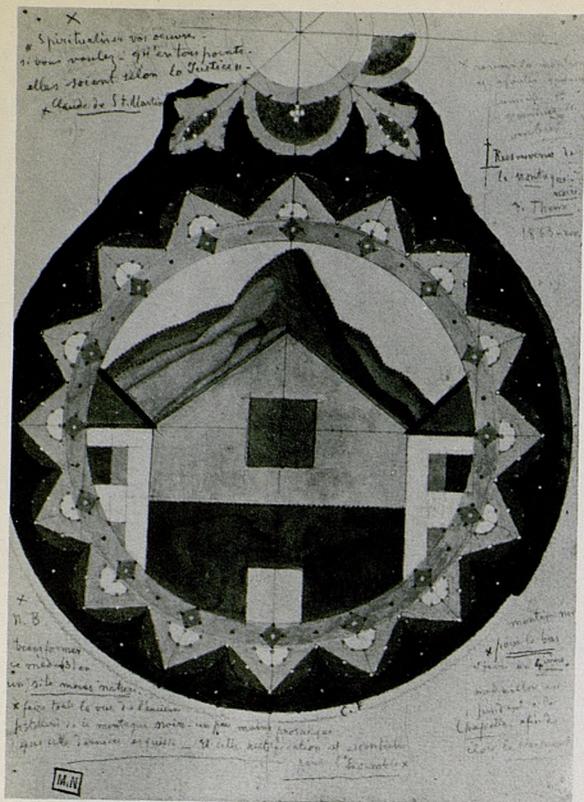
FANTIN-LATOURE: 55. PRELUDIO DE LOHENGRIN (1902)



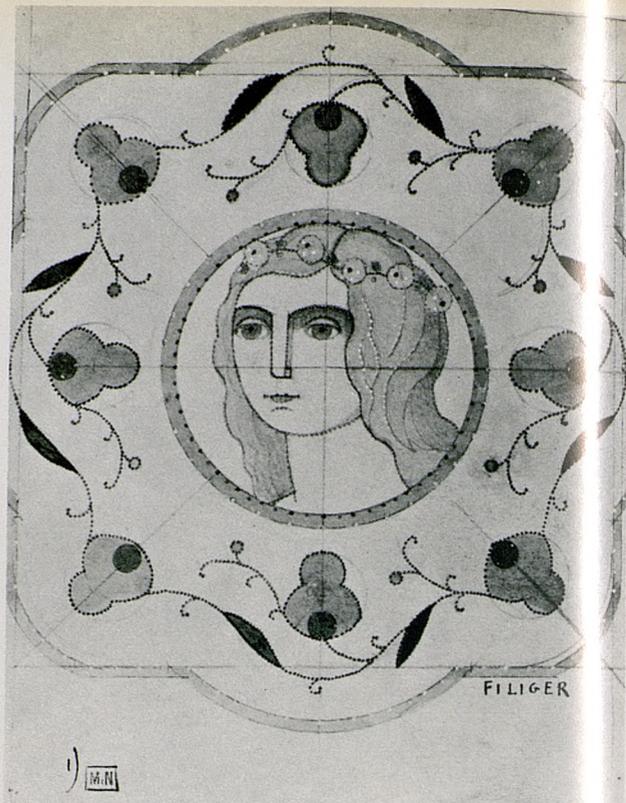
FEURE: 60. LAS BUSCADORAS DE INFINITO (hacia 1900 ?)



FEURE: 59. LA VOZ DEL MAL (1895)



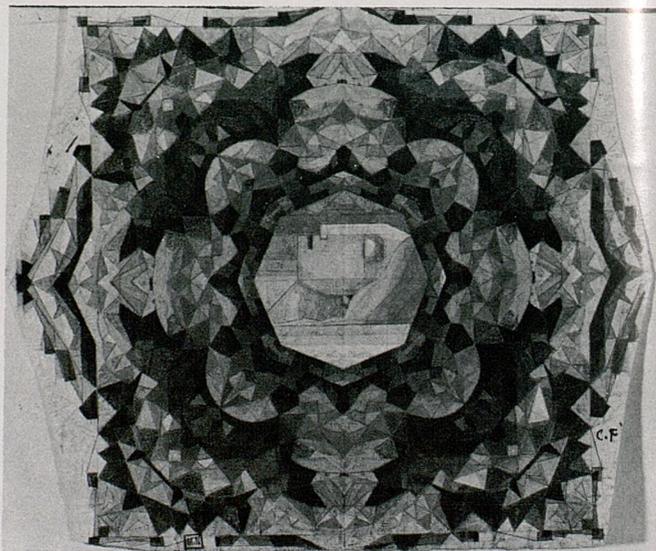
FILIGER: 63. CASA SOBRE UN FONDO DE MONTAÑA



FILIGER: 64. CABEZA DE MUJER DE MEDIO PERFIL



FILIGER: 65. CABEZA DE LA VIRGEN SOBRE UN FONDO AMARILLO ORO



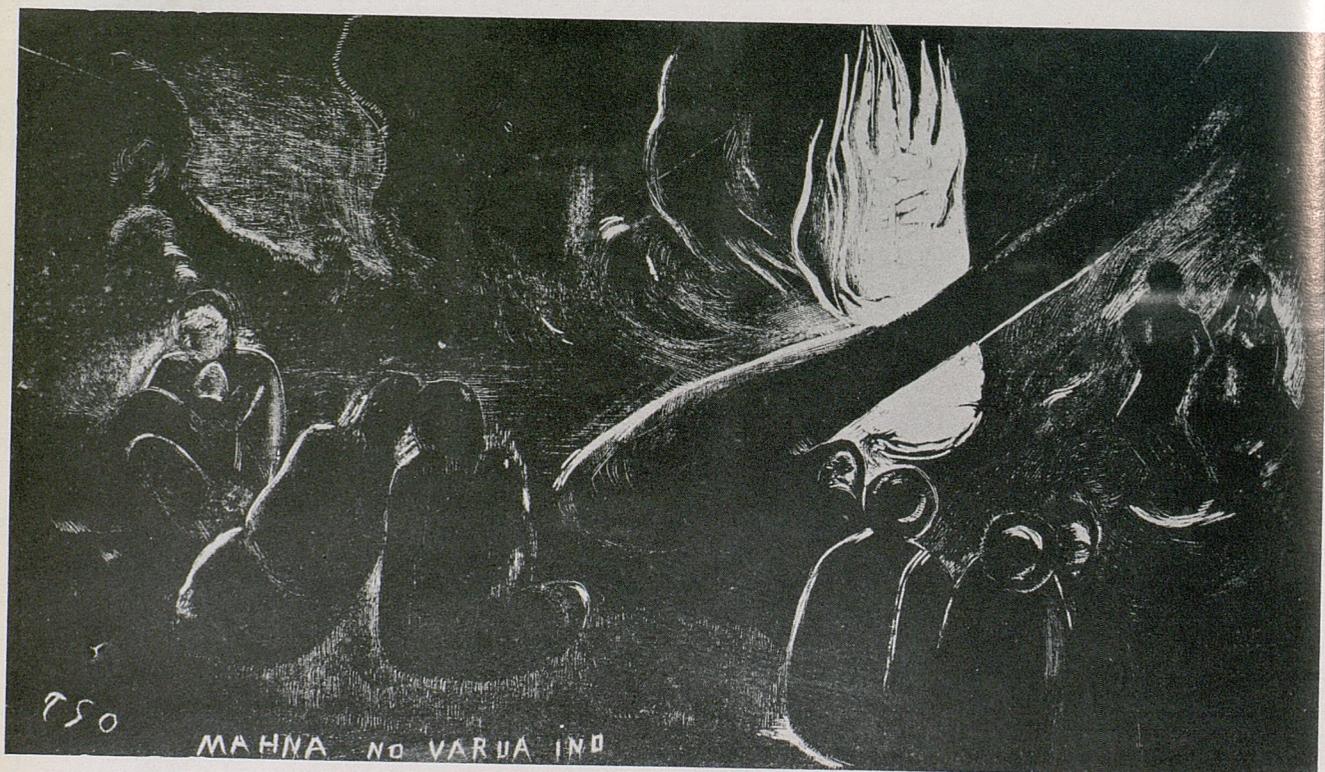
FILIGER: 66. ANOTACION CROMATICA EN LA CABEZA DEL YACENTE (hacia 1903)



GARDIER: 67. LA ESFINGE Y LOS DIOSSES



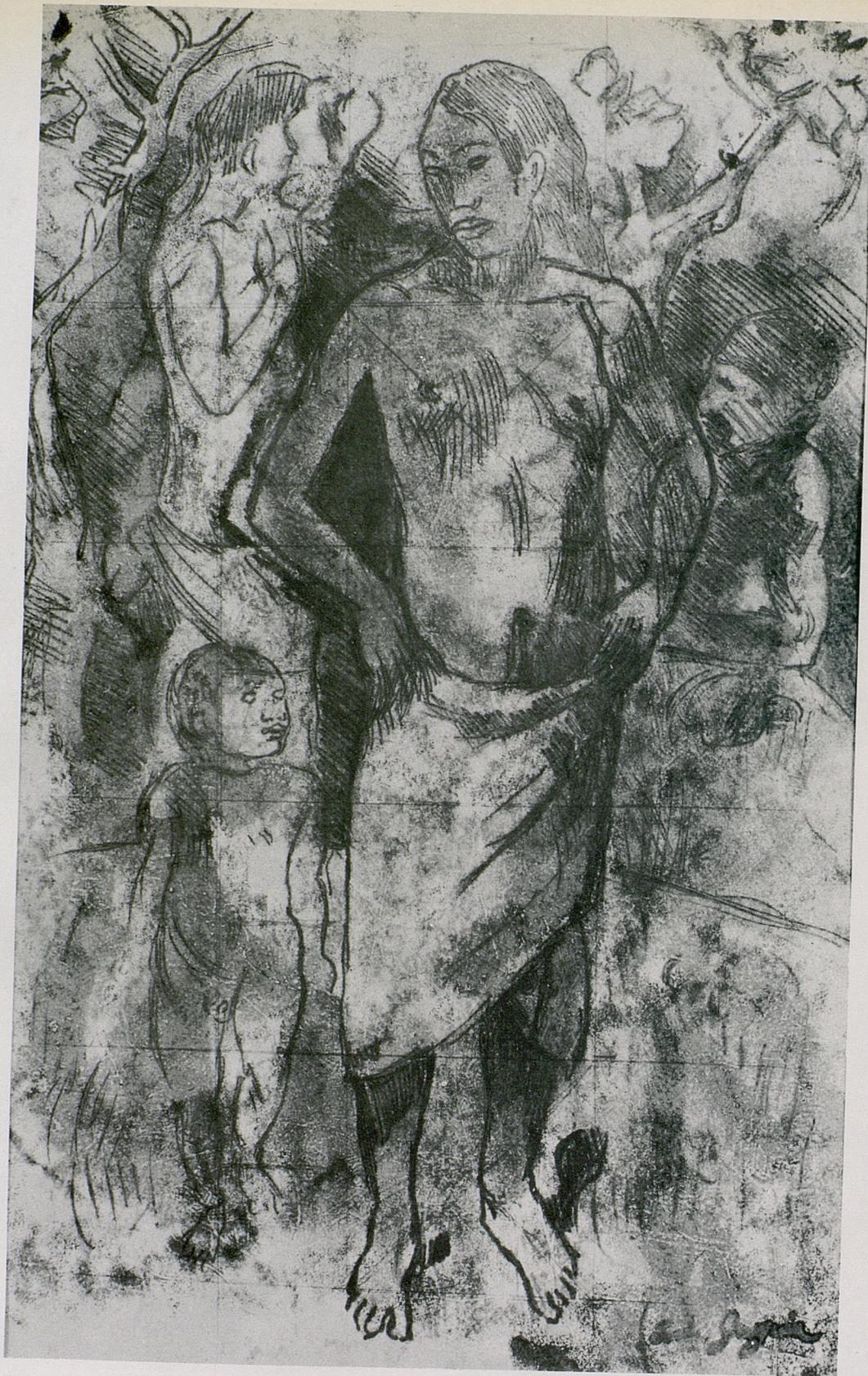
GAUGUIN: 69. LA GRAN NOCHE (1894)



GAUGUIN: 70. EL DIABLO HABLA (1894)



GAUGUIN: 73. LA HUIDA (hacia 1902)



GAUGUIN: 72. FAMILIA INDIGENA (hacia 1901-1902)



GRASSET: 79. TRES MUJERES Y TRES LOBOS



GRASSET: 78. MUJER JOVEN EN UN JARDIN



GRASSET: 75. LA PRIMAVERA



JACQUEMIN: 82. ENSUEÑO



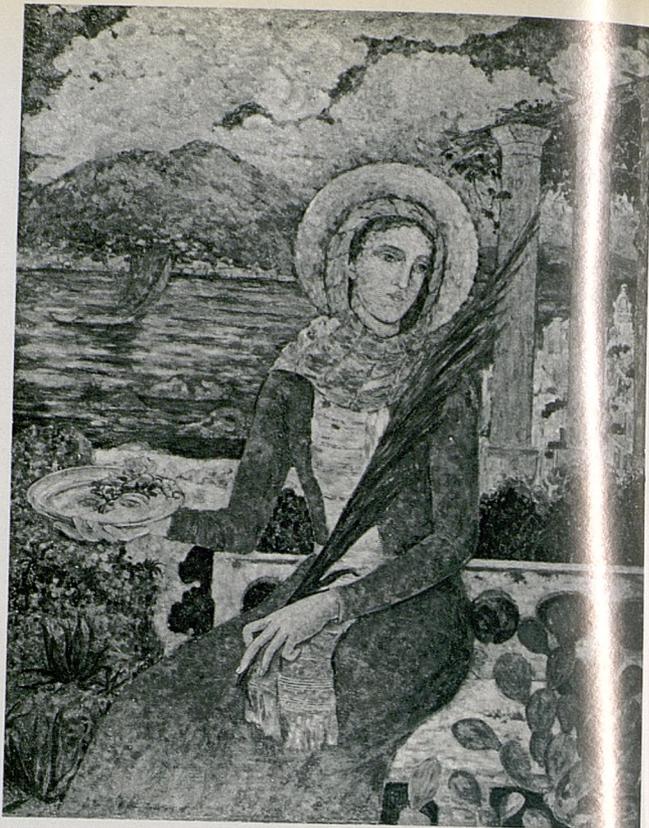
LACOMBE:
84. OLAS VIOLETAS
(hacia 1895-1896)



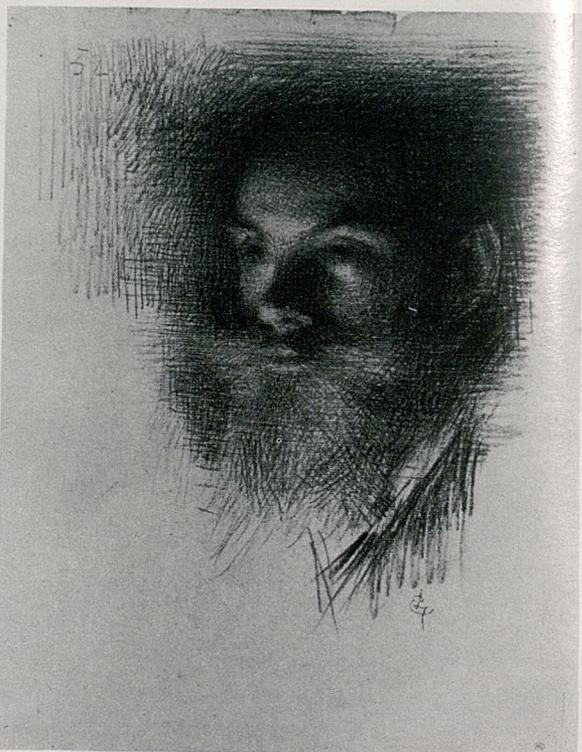
LACOMBE: 83. ACANTILADO CERCA DE CAMARET



LA GANDARA: 87. RETRATO DEL CONDE ROBERT DE MONTESQUIOU



LA ROCHEFOUCAULD: 88. SANTA LUCIA



LAURENT: 90. RETRATO DE ALPHONSE OSBERT



LE SIDANER: 93. ALMAS BLANCAS o NOCHE DULCE (1897)



LE SIDANER: 94. EL DOMINGO (1898)



LÉVY: 96. EDIPO DESTERRADO DE TEBAS



LÉVY-DHURMER:
99. NUESTRA SEÑORA DE PENMARC'H



LÉVY-DHURMER: 100. RETRATO DE GEORGES RODENBACH



MAILLOL:
101. EL HIJO PRODIGO (hacia 1890)



MAILLOL:
103. LA JOVEN DE PERFIL (hacia 1895-1896)



MARCIUS-SIMONS:
104. LAS HIJAS DEL RHIN



MARTIN: 106. PRIMAVERA



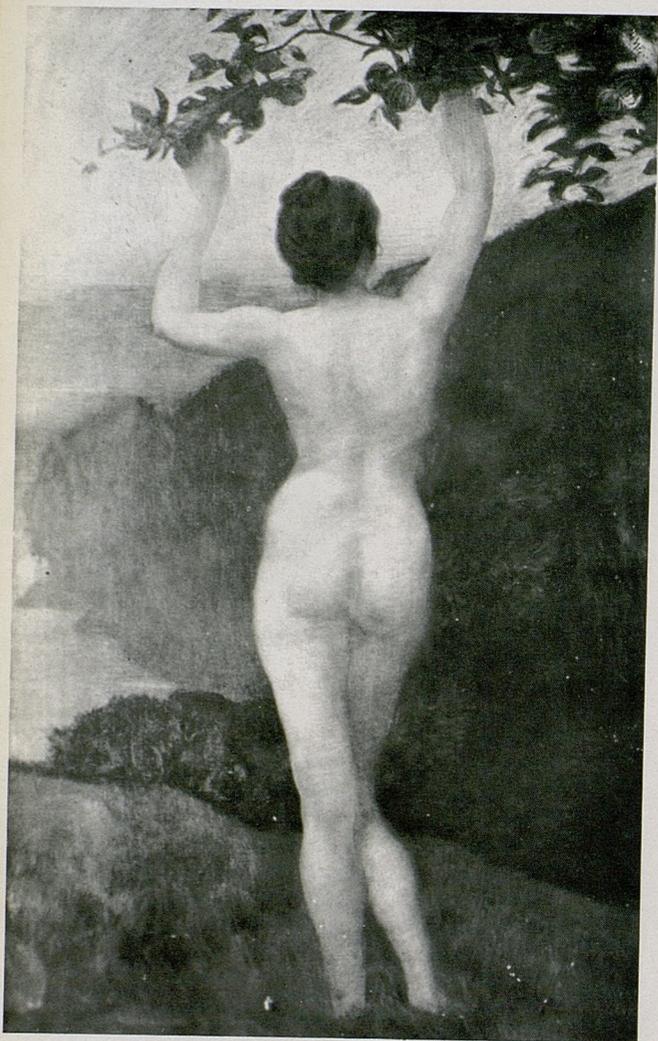
MARTIN: 110. MUSA



MAURIN:
113. MATERNIDAD



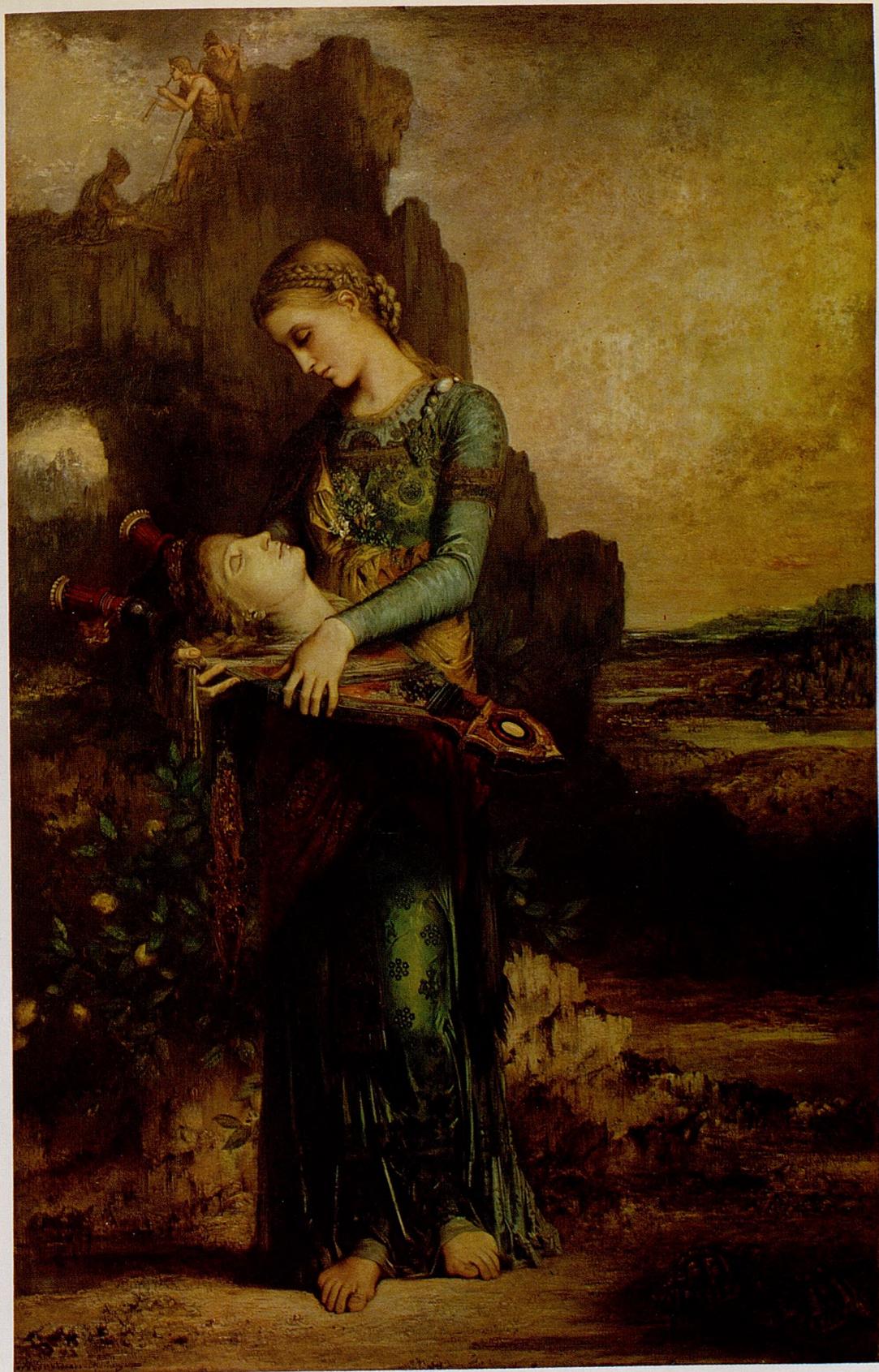
MAXENCE: 115. EL ALMA DEL BOSQUE (1898)



MÉNARD: 117. OTOÑO



MONTESQUIOU-FEZENSAC: 118. LA REINA DE SABA



MOREAU: 120. ORFEO (1865)



MOREAU: 119. JASON



MOREAU: 121. EDIPO Y LA ESFINGE (hacia 1864)



MOREAU: 134. HADA CON GRIFOS



MOREAU:
130. LA NOCHE
Y EL DOLOR



MOREAU: 125. TRES ESTUDIOS PARA LOS PRETENDIENTES (a)

MOREAU: 127. TRES
ESTUDIOS PARA LOS
PRETENDIENTES (c)



MOREAU: 126. TRES
ESTUDIOS PARA LOS
PRETENDIENTES (b)



MOREAU: 136. SALOMÉ



MOREAU: 124. HERCULES Y LA HIDRA (hacia 1870)



MOREAU: 146. POETA INDIO (hacia 1885)



MOREAU: 133. ANGEL VIAJERO



MOREAU: 131. VENEZIA



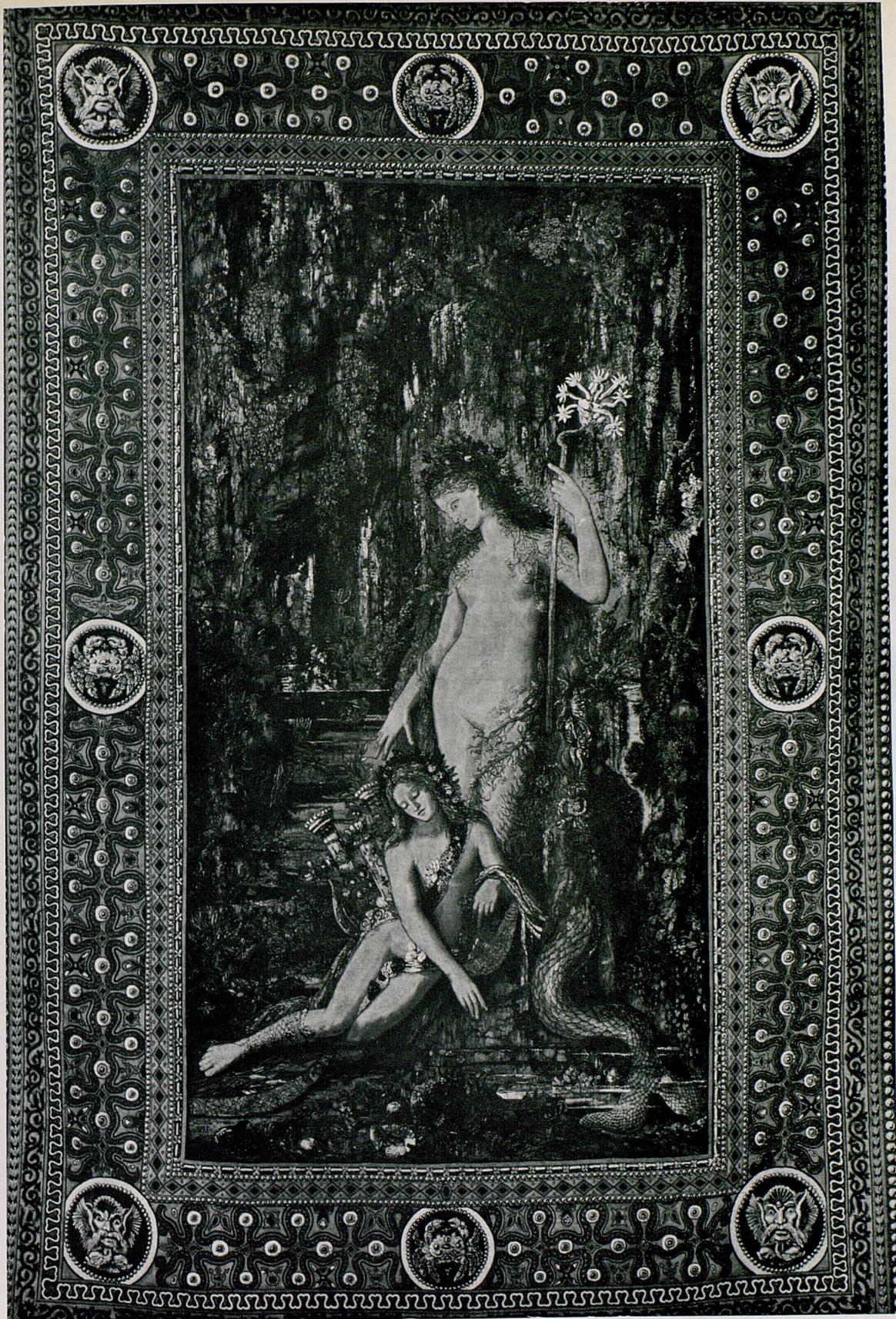
MOREAU: 150. HELENA GLORIFICADA (1897)



MOREAU: 167. LA PERI (antes de 1880)



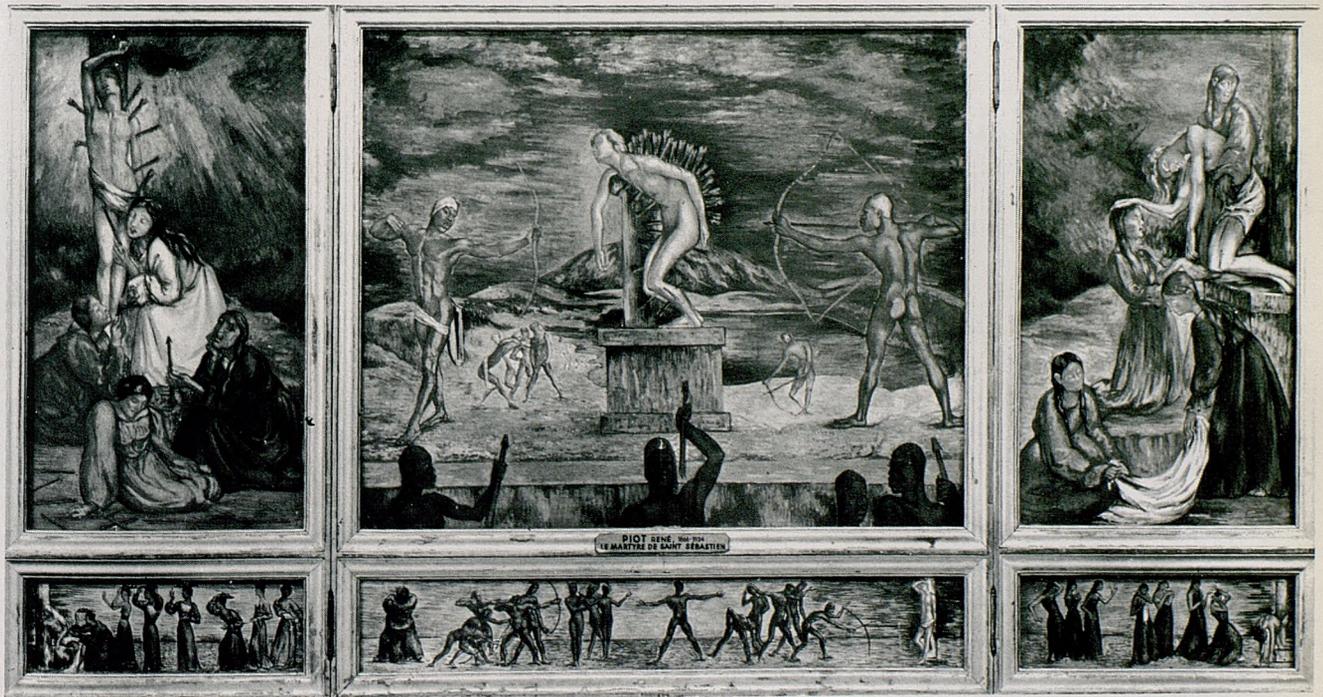
MOREAU:
140. DALILA



MOREAU: 170. LA SIRENA Y EL POETA



OSBERT: 173. SOLEDAD



PIROT: 174 (a) y 174 (b). TRIPTICO DEL MARTIRIO DE SAN SEBASTIAN [174 (a): cerrado; y 174 (b): abierto]



POINT:
177. ESTUDIO PARA
«LA SIRENA» (1897)



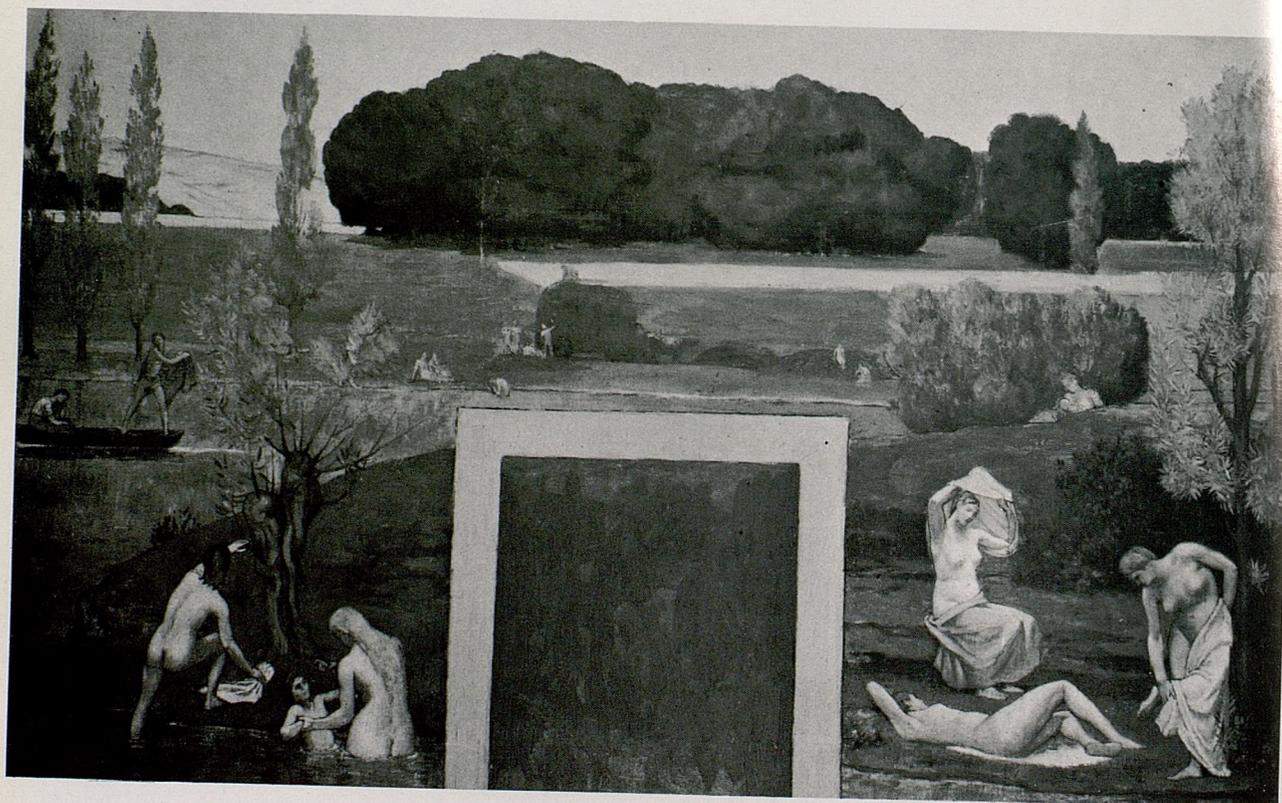
POINT: 178. ESTUDIO PARA «EL TIEMPO PASA, LA BELLEZA SOBREVIVE» (1899)



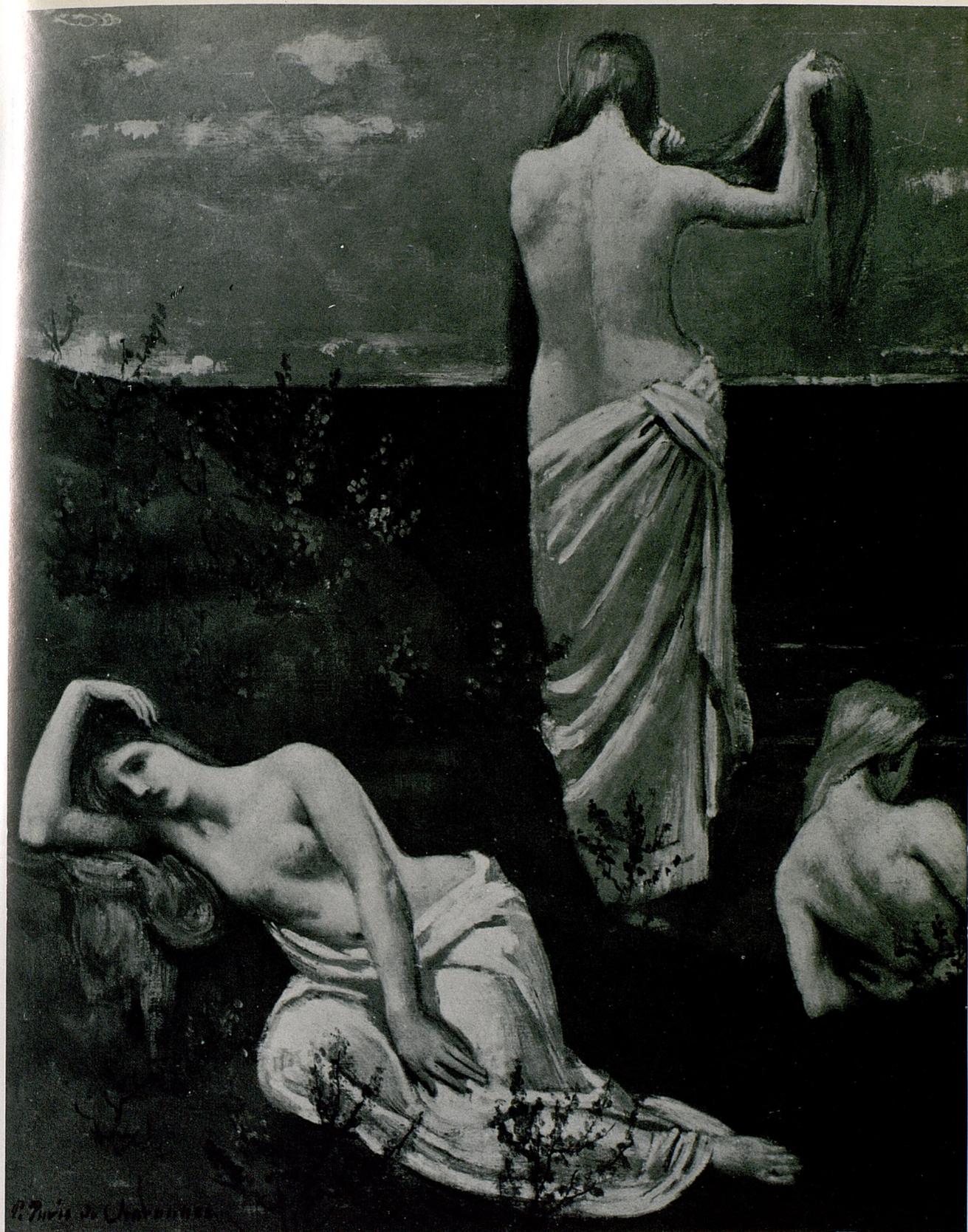
PUVIS DE CHAVANNES: 180. LA FUENTE



PUVIS DE CHAVANNES: 192. EL POBRE PESCADOR



PUVIS DE CHAVANNES: 195. EL VERANO (1891)



PUVIS DE CHAVANNES: 190. JOVENES EN LA ORILLA DEL MAR



PUVIS DE CHAVANNES: 181. EL BALON - Boceto (1870)



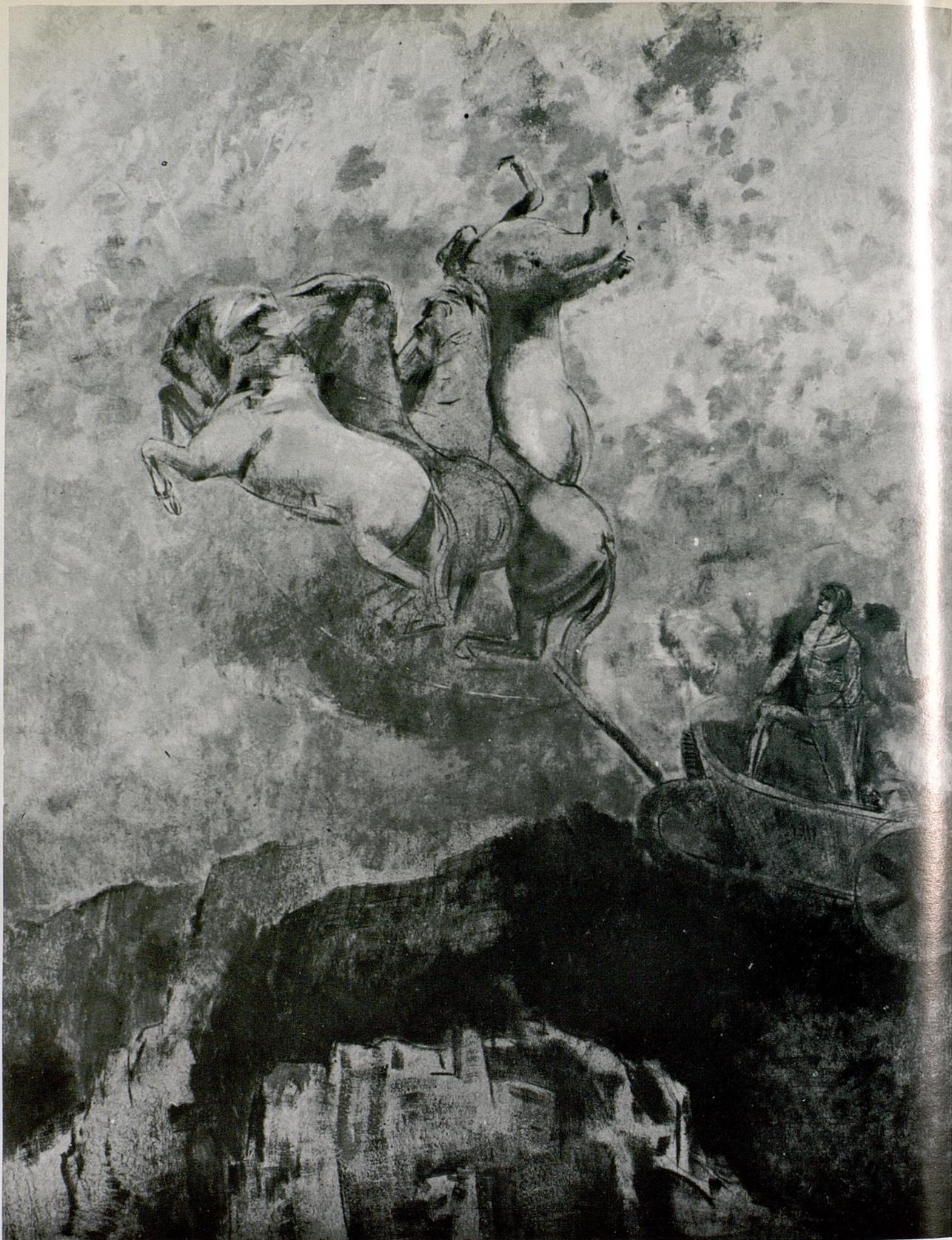
PUVIS DE CHAVANNES: 183. LA PALOMA (1871)



RANSON: 199. MUJERES EN BLANCO



REDON: 202. LOS OJOS CERRADOS



REDON: 205. EL CARRO DE APOLO (1909)



REDON: 204. RETRATO DE GAUGUIN



REDON:
210. LA APARICION (1883)



REDON: 213. MUJER Y ARBOL (hacia 1894)



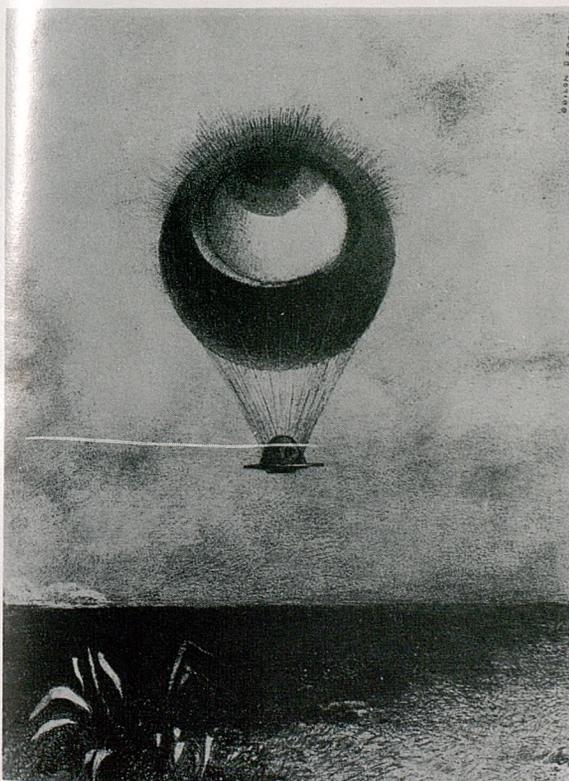
REDON: 209. DEMONIO ALADO TENIENDO UNA MASCARA



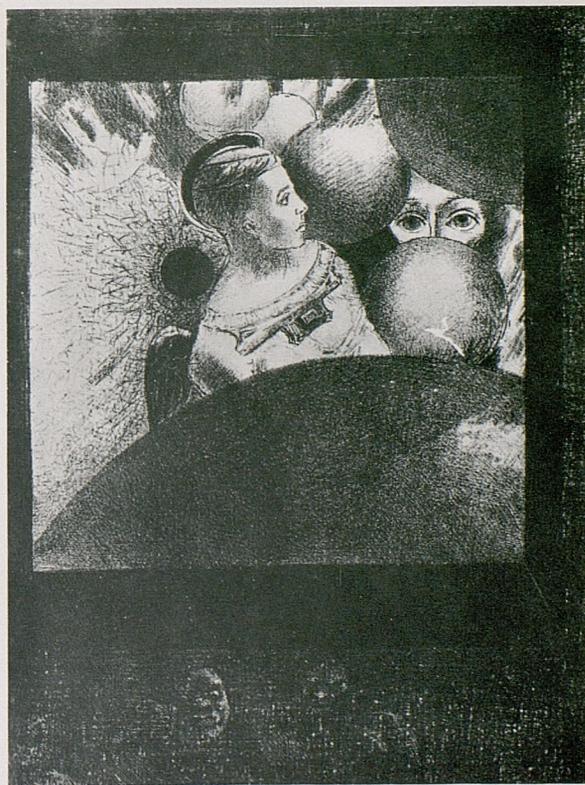
REDON: 219. EN EL SUEÑO. VI: *Gnomo* (1879)



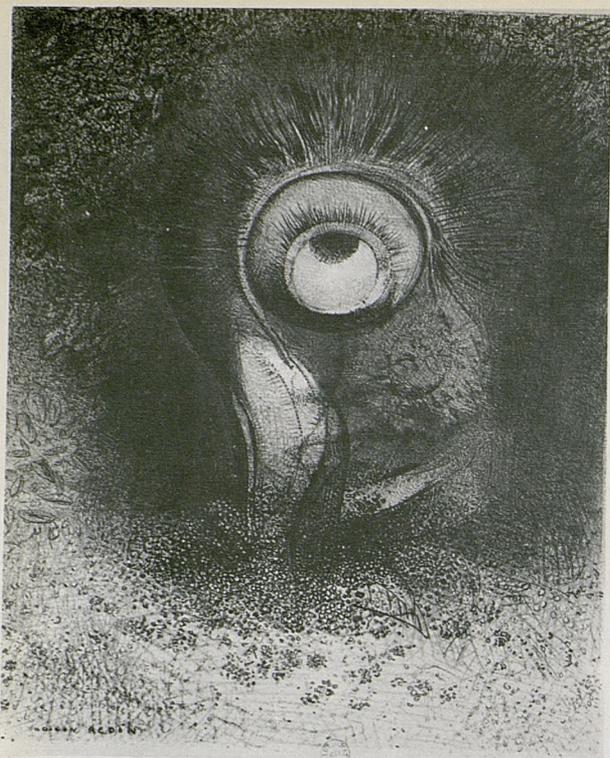
REDON: 220. EN EL SUEÑO. IX: *Triste subida* (1879)



REDON: 221. A EDGAR POE. I: *El ojo, como un balón extraño, se dirige hacia el infinito* (1882)



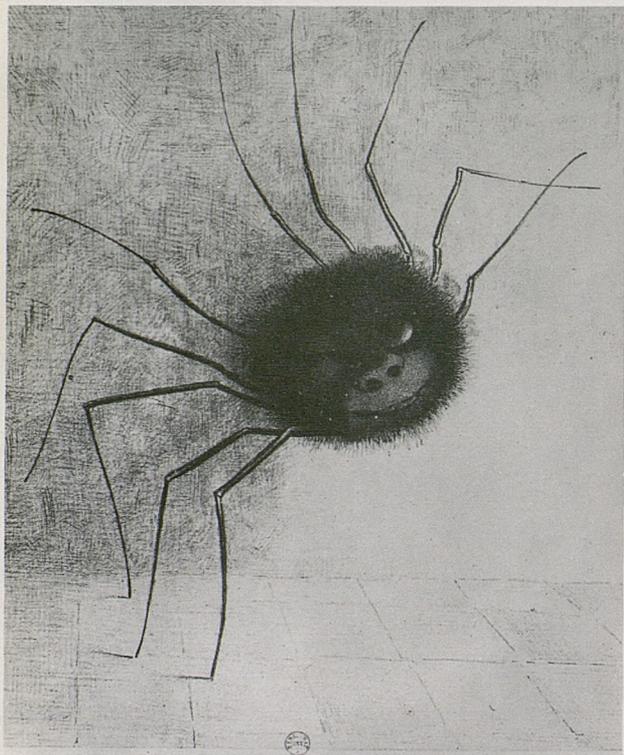
REDON: 223. A EDGAR POE. V: *El soplo que conduce los seres está también en las esferas*.



REDON: 224. LOS ORIGENES. II: *Hubo tal vez una primera visión ensayada en la flor* (1883)



REDON: 225. LOS ORIGENES. IV: *La sirena salió de las aguas vestida de dardos* (1883)



REDON: 229. ARAÑA (1887)



REDON: 234. PARSIFAL



ROPS: 240. PEZ RARO



RENAN: 238. SAFO (1893)



ROUAULT: 241. EL BESO DE JUDAS



ROUAULT: 242. NATIVIDAD (hacia 1900)



ROUSSEL: 243. LA VIRGEN EN EL SENDERO (hacia 1890-1892)



SCHWABE: 256. MATRIMONIO DEL POETA Y LA MUSA



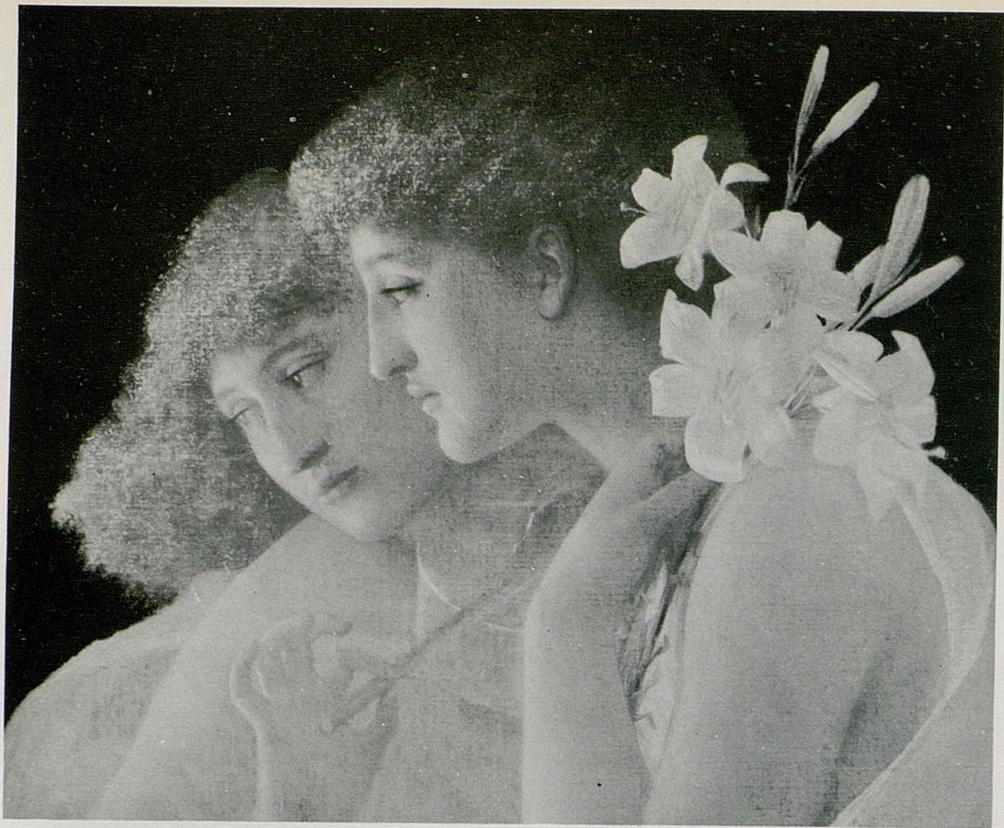
SCHWABE: 255. VIRGEN CON FLOR DE LIS



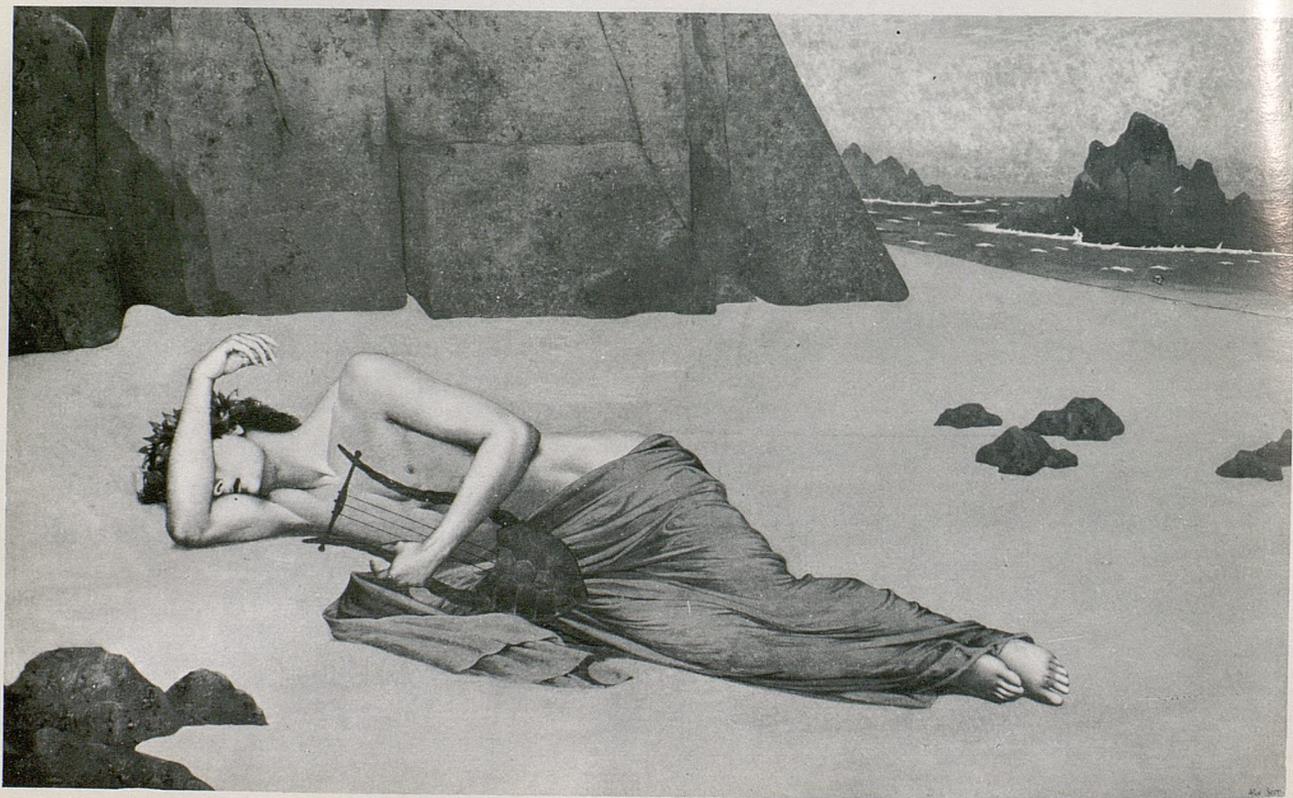
SCHWABE: 250. LA MUERTE DEL SEPUL-
TURERO (1895-1900)



SELLIER: 258. PERFIL DE MUJER



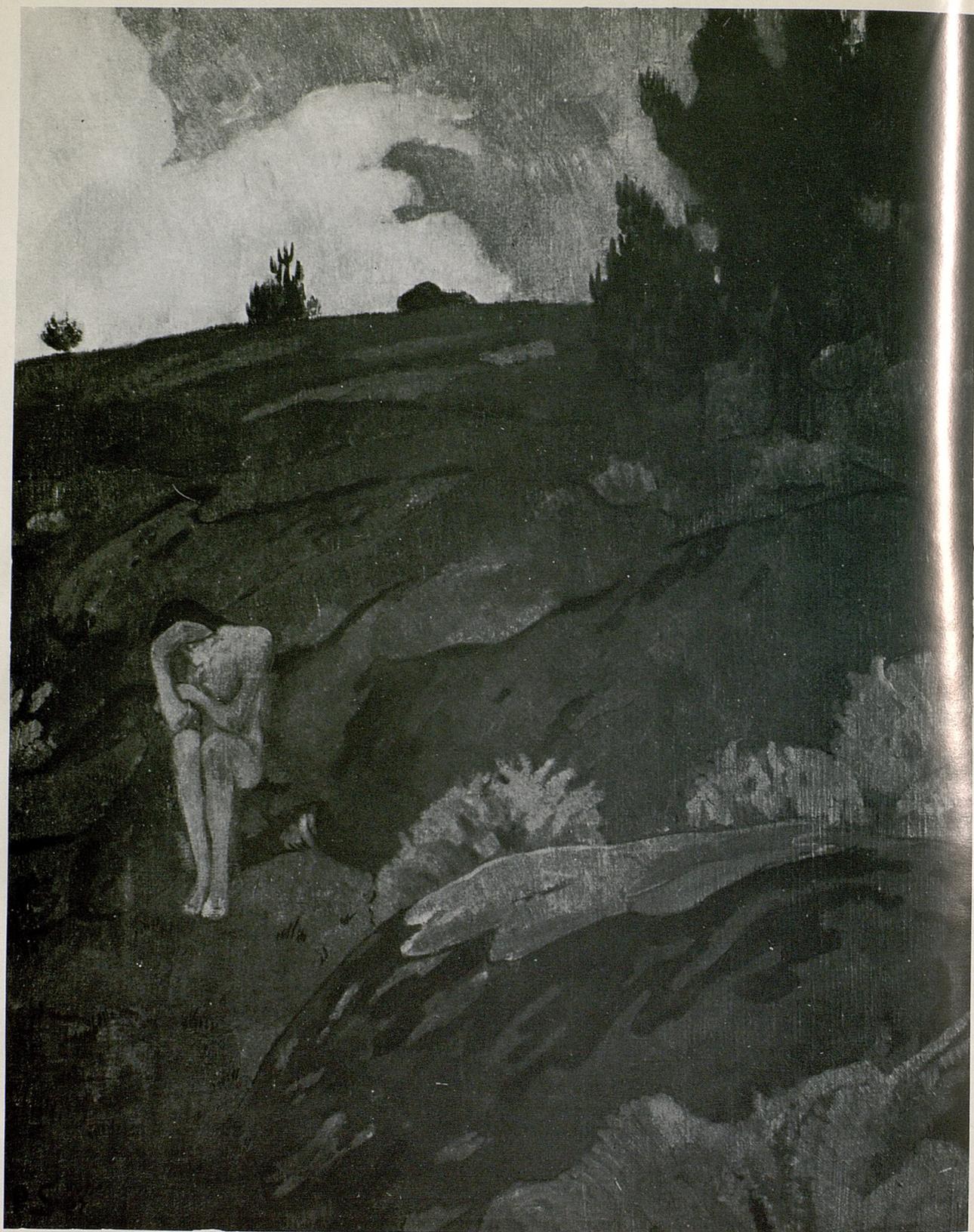
SELLIER: 257. DOS ANGELES



SÉON: 261. LAMENTACION DE ORFEO



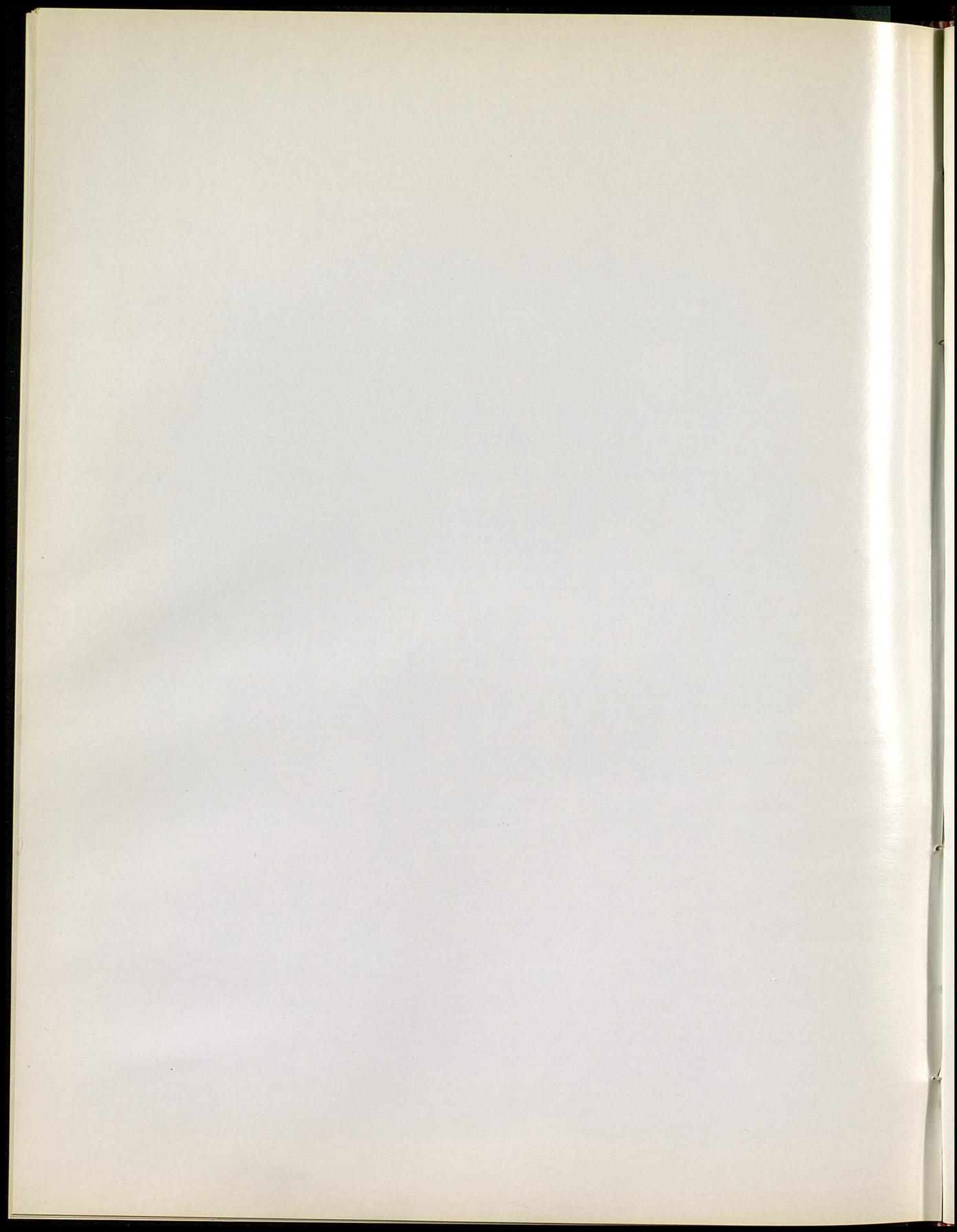
SÉON: 260. EL POETA (1895)

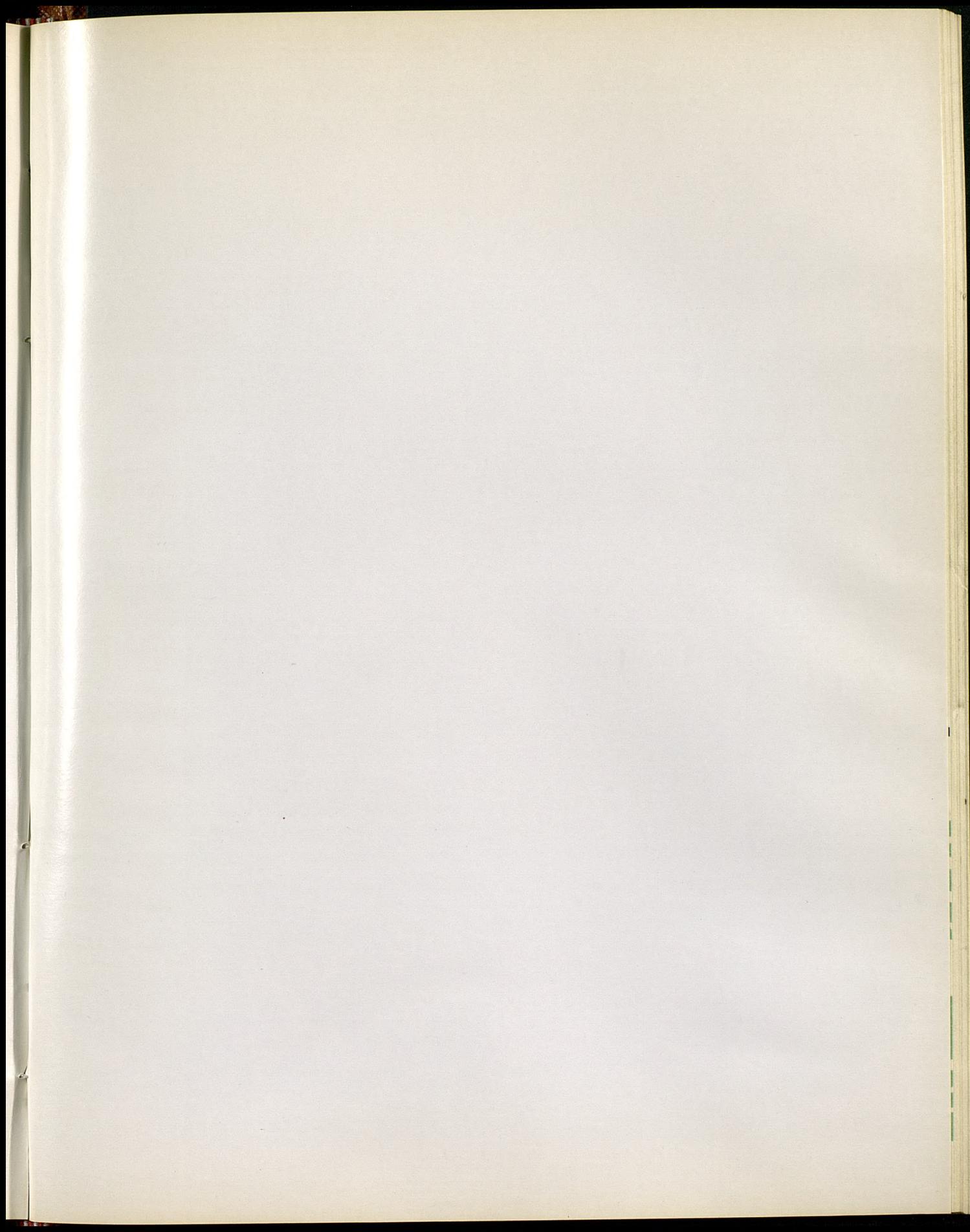


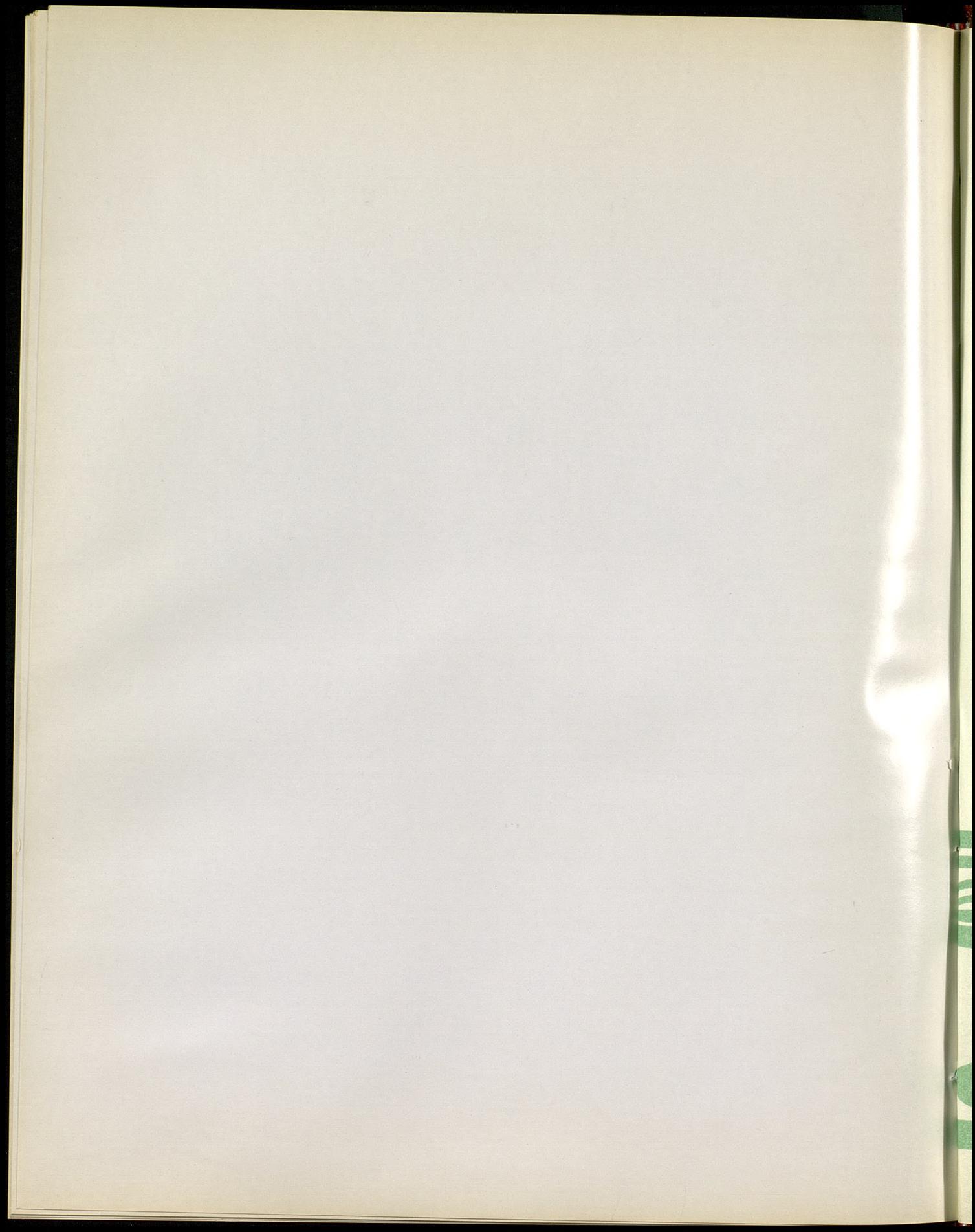
SÉRUSIER: 264. MELANCOLIA



SONREL: 265. ABRIL (hacia 1895-1900)







BIOGRAFIAS



BIOGRAPHICAL



Edmon AMAN-JEAN

Chevry-Cossigny (Sena y Marne), 1859 - París, 1936.

En 1880 es admitido en la Escuela de Bellas Artes, en el taller de Lehmann, donde encuentra a Seurat. Con él comparte, de 1881 a 1888, un taller de la calle de Arbalète, en París, y trabaja en la cuadrícula del *Bosque Sagrado*, de Puvis de Chavannes.

Conoce a Verlaine, es recibido por Mallarmé y presentado a Péladan. En 1892 y 1893 toma parte en los dos primeros Salones de la Rosa + Cruz y expone en la Sociedad Nacional. Luego, 1903, se le encuentra en el Salón de Otoño y, hacia 1925, en el Salón de las Tullerías, que funda junto con Rodin.

Su obra está compuesta sobre todo de figuras silenciosas y recogidas —retratos de la sociedad parisiense o evocaciones de temas simbólicos—. Alrededor de 1895 es clasificado entre los «pintores del alma».

Varias veces estuvo en Italia, y su estancia de 1895 es de particular importancia, ya que el artista renuncia ahora a los colores suaves por tonalidades más vivas, más cálidas que el pastel valorizado.

Realiza en 1909-1911 una gran decoración en cuatro paneles (la *Comedia*, la *Colación*, el *Saltimbanqui*, la *Veladora*; París, Museo de Artes Decorativas).

Albert BESNARD

París, 1849 - París, 1934.

Alumno de Brémont, luego de Cabanel, obtuvo en 1874 el Gran Premio de Roma por la *Muerte de Timófanos, tirano de Corinto* (París, Escuela de Bellas Artes). Después reside dos años en Londres, donde recibe la influencia de los prerrafaelitas. De regreso a París, acepta en 1883 el encargo de decorar el vestíbulo de la Escuela de Farmacia, terminado en 1887, y en 1886 empieza la decoración de la Sala de Bodas de la Alcaldía del primer distrito.

Otras numerosas composiciones siguieron a estos primeros ensayos: unas simbolistas (el techo del Salón de Ciencias de la Casa de la Villa de París [1890], la pared del anfiteatro de Químicas de la Sorbona, la cúpula del Petit-Palais de París [1907-1910]), otras puramente ornamentales (el célebre panel de la *Isla feliz* para el Museo de Artes Decora-

tivas en 1902, el techo de la Comedia Francesa, 1905-1913).

Además, Besnard expuso en diversos salones (particularmente en el de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, de que él fue, en 1890, uno de sus fundadores) retratos y cuadros de caballete, a menudo inspirados en sus viajes a España, a Argel (1893) y a la India (1910), que demuestran sus calidades de brillante colorista.

Rodolphe BRESLIN

Montrelais, cerca de Ingrandes (Bajo Loira), 1822 - Sèvres, 1885.

A los diecisiete años vive en París y empieza a grabar el aguafuerte, trabajando siempre en tamaños muy reducidos. Jamás hizo pinturas. Figura pintoresca de bohemio, inspiró a Champfleury para su pequeño libro *Chien-Caillou* (Perro-Piedra), publicado en 1847.

Por haber tomado parte en la revolución de 1848, escapó de París y se fue a vivir al campo, cerca de Tulle; luego se establece en Toulouse en 1853. Permanece un año en Burdeos, 1860-61, sin perder contacto con sus amigos Th. de Banville, Coubert y Baudelaire. Al volver, en 1861, a París, Théophile Gautier le encarga la ilustración de la «Revue Fantaisiste». Marcha de nuevo a Burdeos hacia 1862 y allí conoce a Redon, quien en 1865 firma su primer cobre *El Vado* «alumno de Breslin». Luego regresa a París, participa en la Comuna, viaja, en 1874-75, al Canadá, gracias a la ayuda de Víctor Hugo, vuelve definitivamente a París hacia 1875-76, trabaja con Gustavo Doré y expone por última vez en el Salón de 1879. Muere en Sèvres, solo y pobre, en un granero transformado en establo.

Gaston BUSSIÈRE

Cuisery (Saona y Loira), 1862 - Saulieu (Saona y Loira), 1928.

Después de sus comienzos en la Escuela Municipal de Dibujo de Macon, viene a París, donde es alumno de Cabanel en la Escuela de Bellas Artes y, sobre todo, de Puvis de Chavannes, por el que sentía gran veneración. Trató también a Gustave Moreau, a Albert Maignan, a Jean-Paul Laurens y a Luc-Olivier Merson. Igual que ellos, rechazó siempre el realismo y puso su arte al servicio de las más nobles

ideas. Apasionado por la ópera y por la literatura, se puso a traducir en pintura las obras de Berlioz y de Wagner, de Dante y de Shakespeare. Ilustra también los temas patrióticos de Roldán y de Juana de Arco. Expone regularmente en el Salón de los Artistas Franceses desde 1885 y participa en tres Salones de la Rosa + Cruz de 1893, 1894 y 1895. Aconsejado por L. O. Merson, aprende las técnicas de grabado a los cuarenta años y traduce en buril algunas de sus composiciones célebres, como *Brunilde* (cuadro expuesto en el Salón de 1893 y en el segundo Salón de la Rosa + Cruz, grabado en el Salón de 1903). En 1905 se establece en Grey-sur-Loing y abandona los grandes temas míticos por obras más agradables: escenas idílicas y niños desnudos en paisajes.

Ilustrador de numerosos libros, consagra varios años a las obras de Flaubert: veinte aguafuertes para *Saint Julien l'Hospitalier*, en 1912; veinte para *Hérodiades*, en 1913; setenta para *Salambo*, en 1921. Esta novela inspiró algunos cuadros de Bussiére en 1920. El Museo de Macon conserva muchos bocetos y pinturas de Bussiére, particularmente *Los adioses de Wotan a Brunilde* (Salón de 1895), antigua decoración del salón de actos de Macon.

Eugène CARRIÈRE

Gournay (Sena y Marne), 1849 - París, 1906.

Pasó su juventud en Estrasburgo; luego, en 1868, reside cierto tiempo en San Quintín. En 1870 viene a París y entra en la Escuela de Bellas Artes. Pero estalla la guerra, él se alista y, hecho prisionero, es enviado a Dresde. Puesto en libertad, volvió a París después de una breve estancia en Estrasburgo. De 1871 a 1873 trabaja en el taller de Jules Chéret, antes de ser alumno de Alexandre Cabanel, con quien se quedó en 1876. En 1877-78 vive seis meses en Londres, donde admira las obras de Turner. En 1890, él es, junto con Puvis de Chavannes y Rodin, uno de los fundadores de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

Realmente no es célebre hasta 1891, fecha de su primera exposición individual. Su existencia fue siempre modesta. Sus modelos fueron, primero, su mujer y sus hijos, a los que les gustaba situar en aquella atmósfera tenebrosa tan particularmente suya. Entonces aparecen los temas varias veces repetidos de la *Maternidad* (1879, Museo de Aviñón) y de la *Familia* (1893, Museo del Louvre), que evolucionan poco a poco hacia la eliminación de todo

elemento pintoresco para expresar solamente la vida y las «claridades interiores».

También representó en los retratos, pintados o grabados, a las personas cuya sensibilidad iba pareja a la suya (el escultor belga Devilles, Verlaine, Edmond de Goncourt, Gauguin, Puvis de Chavannes, Albert Samain, Alphonse Daudet) y a los críticos que le rodeaban y le defendían. Frecuenta regularmente las reuniones de los escritores simbolistas del café Voltaire y participa en el banquete del 22 de marzo de 1891 en honor de Gauguin y presidido por Mallarmé.

En 1901, en una conferencia sobre el «hombre visionario de la realidad», expresa sus ideas sobre el arte que aplica en sus grandes composiciones decorativas para la Casa de la Villa, la Sorbona y la Alcaldía del distrito XII.

Albert Aurier y Maurice Denis han recordado su papel antinaturalista y que su arte, por su técnica de simplificación escultural, era revelador de la potencia del alma y de la unidad de la naturaleza y del espíritu.

Jean-Charles CAZIN

Samer (Pas de Calais), 1841 - Le Lavandou (Var), 1901.

Oriundo del norte de Francia, fue alumno de la Escuela gratuita de dibujo, sita en la parisiense calle de l'École de Médecine, donde enseñaba Lecoq de Boisbaudran, que formó también a Legros, a Fantin-Latour y a Rodin. Este maestro entrenaba la memoria del ojo, el principal instrumento del artista. Cazin fue después, en 1863, profesor de dibujo en la Escuela Especial de Arquitectura; luego, en 1868, director de la Escuela de Dibujo de Tours y conservador del Museo. En esta época empezó a trabajar en cerámica. Luego viajó a Italia, a Boulogne y a Amberes. En 1871 marchó con Legros a Londres, donde vivió algunos años como profesor de dibujo. Se estableció en París y, apartir del 1876, expone en el Salón. Hasta 1883 aparecen sus grandes composiciones de inspiración bíblica: *Tobías* (Museo de Lille), *Ismael*, *Judit* (Museo de Bormes-les-Mimosas). Después de nuevos viajes a Holanda e Italia, vuelve a temas más generales y sobre todo hacia el paisaje, exponiendo numerosos ejemplos en la Sociedad Nacional de Bellas Artes a partir de 1890. Cazin supo tomar del impresionismo sus claridades difusas, pero se encaminaba hacia el simbolismo,

tratando únicamente de expresar la idea, sensible a la armonía del alma universal. Así fue comprendido por los artistas de su generación simbolista, y Odilon Redon y Maurice Denis supieron afirmar la importancia de su arte espiritualista.

Maurice DENIS

Granville (Manche), 1870 - París, 1943.

Vivió siempre en Saint-Germain-en-Laye, pequeña ciudad cerca de París. Cursó estudios clásicos en el Liceo Condorcet de París y desde el 1888 fue alumno de la Academia Jullian, donde conoció a Bonnard, Ranson y Sérusier, quien pronto, después de su encuentro con Gauguin, en Pont-Aven, formó, junto con sus amigos, el grupo de los Nabis. La actividad de Maurice Denis iba a ser intensa y variada. Publica en seguida importantes artículos teóricos o críticos de las revistas simbolistas, empezando por la *Defensa del neotradicionalismo* (1890) en la revista «Art et Critique». La mayoría de sus escritos han sido reunidos en el libro *Théories* (1912), luego en *Nouvelles Théories* (1922).

También ilustra numerosas obras: *Sagesse*, de Verlaine (1890); *Voyage d'Urien*, de Gide (1893); *L'Imitation de Jesus Christ* (1903), etc. Hace litografías, decorados y figurines para el teatro, especialmente por encargo de su amigo Lygné-Poë, fundador del «Théâtre de l'Oeuvre». Finalmente, realiza decoraciones para casas particulares (para Ernest Chausson, Denys Cochin, Moreau-Nélaton, etcétera) o para edificios públicos (Teatro de los Campos Elíseos, 1912).

Sin abandonar jamás, en obras de pequeño formato, los retratos a menudo inspirados en su propia familia, se consagra muy particularmente a la pintura religiosa después de la guerra de 1914-18, fundando con Desvallières el «Taller del Arte Sagrado». Su primer encargo de arte religioso lo recibió en 1899 para Vésinet. Realizó asimismo cartones para vidrieras o mosaicos y frescos para numerosas iglesias: Ginebra, priorato de Saint-Germain-en-Laye, Quimper, Vincennes, Saint-Étienne...).

Marcellin DESBOUTIN

Cerilly (Allier), 1823 - París, 1902.

Alumno de Etex en 1845, luego de Couture en 1847, viajó a Londres y Amsterdam y vivió mucho tiempo en Italia, donde se arruinó. Volvió a París y llevando

con dignidad una vida bohemia, tuvo trato con los realistas e impresionistas en el café Guerbois, luego en el Nouvelle-Athènes, donde Degas le representó en su cuadro *Absintio*.

Expuso en el Salón desde 1873, luego en la Sociedad Nacional desde su fundación en 1890. Gracias a Degas, participó, en 1876, en la segunda exposición del grupo impresionista, y en 1886 Durand-Ruel le incluyó en su exposición impresionista de Nueva York. Le encontramos asimismo en el Primer y Segundo Salón de la Rosa + Cruz.

Escritor y pintor, jugó sobre todo un papel importante en la historia del grabado, devolviendo el puesto de honor a la punta seca. Hacia el final de su vida residía en Niza y expuso retratos pintados (entre ellos el de Puvis de Chavannes) y grabados en la Exposición Universal de 1900.

Georges DESVALIÈRES

París, 1861 - París, 1950.

Sigue los cursos de Robert-Fleury en la Academia Jullian, luego los de Jules Valadon y de Élie Delaunay en la Escuela de Bellas Artes. Expone en el Salón de los Artistas Franceses de 1883 a 1900, en principio retratos, luego, a partir de 1886, temas míticos y religiosos, tratados con una técnica muy semejante a la de Gustave Moreau, con quien en aquel entonces sostenía estrechas relaciones.

En 1901 expone en la Sociedad Nacional, en 1903 en el Salón del Otoño, de nueva creación. Siempre en contacto con los jóvenes artistas, evoluciona hacia un arte vigoroso, en el que el grafismo (la grafía) juega un papel importante, tanto en sus cuadros religiosos, que desde 1906 le hicieron célebre, como en sus decoraciones para la casa de M. Rouche en París (1907). Después de la guerra, realizó, en 1919, uno de sus deseos juveniles, abriendo con Maurice Denis el Taller de Arte Sagrado para renovar la pintura religiosa, a la cual se consagró totalmente. Particularmente ejecutó los cartones para las vidrieras de la Capilla de Douaumont.

Charles DULAC

París, 1865 - París, 1898.

Charles-Marie Dulac trabaja primero en el taller de un fabricante de papel pintado, después con un decorador de teatro. Luego entra en los talleres de

Karowski y de Roll y se decide a pintar solo. De 1886 es su primera naturaleza muerta, y de 1889, el primer retrato. Se convirtió al catolicismo en 1892, tomando entonces los nombres Marie-Charles, con los cuales firma en lo sucesivo sus cuadros. Desde este momento empieza su original carrera de paisajista místico. Recibe estímulos de Puvis de Chavannes y de Carrière. Expone en el Salón de los Independientes desde 1890, en la Sociedad Nacional, desde 1894, y en el Barc de Bouteville, en 1896. Hacia el fin de su vida reside por temporadas en Italia.

J. K. Huysmans elogió mucho sus litografías, especialmente las del *Cántico de las criaturas* (1894) en un artículo publicado en «l'Echo de Paris», de 24 de noviembre de 1897, luego en su novela *La Cathédrale*, 1898, p. 382, y tuvo en proyecto fundar con este joven místico una colonia de artistas en el convento benedictino de Ligugé, cerca de Poitiers. Pero Dulac, ya enfermo, murió pronto.

Una exposición retrospectiva en casa Vollard fue organizada en 1899 por sus amigos, entre los cuales estaba, además de Huysmans, los pintores Aman-Jean, Carrière, Henri Lerolle y Maurice Denis. Este último le dedicó un artículo en la revista «L'Occident», en diciembre de 1905, cuando fue publicada su correspondencia, y anotó: «Para el paisajista Dulac, la naturaleza es el libro que contiene la palabra de Dios».

Henri FANTIN-LATOURE

Grenoble, 1836 - Buré (Orne), 1904.

Su educación artística, comenzada al lado de su padre, el pintor Théodore Fantin-Latour, debió de ser muy completa. En 1854 se matricula en la Escuela de Bellas Artes de París, luego frecuenta el taller de Gustave Courbet (cerrado en breve tiempo) antes de seguir, en compañía de Legros, Cazin y Regamey, las clases de Lecoq de Boisbaudran. Se sabe que le gustaba trabajar en el Louvre, donde hizo numerosas copias de los antiguos maestros, especialmente holandeses y venecianos.

Atraído por el arte de Whistler, estuvo tres veces en Inglaterra (en 1859, 1861 y 1864), donde conoció al grabador Edwin Edwards, que supo hacerle apreciar en su país. Desde 1861 expone casi todos los años en el Salón, y su obra aparece muy variada. Trabajó con la misma maestría en el retrato, en los bodegones y en las alegorías, y deseoso de conocer todos los

procedimientos, es atraído por diversas técnicas, particularmente la litografía, que le apasionaba desde 1876.

Hay que evocar sus célebres composiciones de grupos, *Homenaje a Delacroix* (1964, París, Museo del Jeu de Paume), el *Taller de Batignolles u homenaje a Manet* (1870, id.), *Rincón de mesa* (172, id.), *Alrededor del piano* (1885, id.), que pone en escena a los artistas que él admiraba y de quienes era amigo, como por ejemplo Verlaine y Rimbaud. Aquí hace falta recordar sobre todo las composiciones inspiradas en la música contemporánea que le unen con la corriente simbolista. Si bien algunos de sus motivos le eran dictados por las obras de Berlioz, de Brahms, de Schumann, de Weber y hasta de Rossini, la mayoría de los temas pertenecen a la ópera de Wagner. Ya en 1864 había pintado una *Escena de Tannhäuser*, pero sobre todo desde 1877 representaba, sea en pintura, sea en pastel o sea en litografía, los argumentos wagnerianos. Raymond Bouyer anotó en su monografía de 1895 sobre Fantin-Latour (p. 18) que a pesar de que él defendiera su independencia, este «pintor tiene su puesto junto a Puvis de Chavannes y Gustave Moreau».

Georges de FEURE

París, 1869 - París, 1928.

Su familia era de origen javanés y holandesa. Después de haber ejercido varios oficios en Holanda, se establece, en 1890, en París, donde fue alumno de Jules Chéret. Trabaja en los decorados del cabaret *Le Chat Noir*, colabora en diversas revistas y produce importante número de carteles, de litografías en colores y de ilustraciones de libros que cuentan entre los éxitos del «Art Nouveau». También pinta y emplea con éxito la técnica de la acuarela. Participa en los Salones de la Rosa + Cruz de 1893 y 1894, y se revela al público en la exposición individual de sus acuarelas en 1894, y desde 1894 en los Salones de la Sociedad Nacional.

Es singularmente hábil en reproducir a través de motivos rodeados de un rasgo, con colores lisos, frescos y luminosos, la flexibilidad del mundo vegetal.

Sus calidades se encuentran en su muy importante obra de decorador. Es de notar que él, en colaboración con Gaillard y Colonna, realizó el pabellón «Art Nouveau» de Bing en la Exposición Universal de 1900, apareciendo en los años siguientes como uno de los precursores más inventivos del estilo 1925.

Charles FILIGER

Thann (Alto Rin), 1863 - Brest, 1928.

Frecuenta en París el taller Colorassi, en julio de 1889 se va a Bretaña y se establece en Pouldou. En 1889 y 1890 expone en el Salón de los Independientes.

Está relacionado con Gauguin, Schuffenecker, Émile Bernard, luego con los Nabis y, sobre todo, con el conde Antoine de La Rochefoucault, que le ayuda con una renta de 1.200 francos (de 1890 a 1900) y colecciona sus obras. Expone obras religiosas y místicas, de pequeño tamaño, en el Salón de la Rosa + Cruz en 1892, y en el Barc de Boutteville en 1894.

En esta época ya había adornado el frontispicio de varias obras de Rémy de Gourmont: *Le Latin mystique* (1892), *l'Idéalisme* (1893).

Inspirado en el arte popular y en los primitivos italianos —invoca a Duccio y a Cimabue—, ilustra también la revista de Rémy de Gourmont, «L'Ymagier» (1894-96).

De carácter cada vez más agrio, se aísla de todos y expone sólo una vez, en 1899, en Durand-Ruel.

Probablemente alrededor de 1903, sus «notations chromatiques (anotaciones cromáticas), inspiradas sin duda en las (proporciones divinas) «saintes mesures», gratas a Sérusier y a la Escuela de Bèuron, se vuelven cada vez más geométricas.

En 1905 se reúne con la familia Le Guellec y en lo sucesivo la siguen en sus viajes a Bretaña, y es ella quien se hizo cargo de él hasta su muerte.

Raoul du GARDIER

Wiesbaden, 1871

Nacido, por las circunstancias de la guerra, en Alemania, de padres franceses, reside en París. Fue alumno de Élie Delaunay, de Chartran y de Gustave Moreau en la Escuela de Bellas Artes. Desde 1893 expone en el Salón de los Artistas Franceses, y sus temas (Edipo, Safo...), como su estilo, deben, entonces, mucho a Gustave Moreau. Participa en los Salones quinto y sexto de la Rosa + Cruz (1896 y 1897) y presenta sus envíos del año anterior en el Salón de los Artistas Franceses. Pronto abandona

los temas míticos para hacerse pintor de la vida elegante de las playas y balnearios. Su técnica se vuelve impresionista, tardía pero exquisita (*Mujer en blanco en la playa*, 1904, Museo del Luxemburgo, luego al Senado, París). Aparece también en la lista de los fundadores del Salón de Otoño en 1956.

Paul GAUGUIN

París, 1848 - Atouana (La Dominique), 1903.

Gauguin se consagró tarde a la pintura. Primero fue marinero, después empleado de un agente de cambio.

Hizo sus primeros ensayos como aficionado en 1871. Expuso un *Paisaje* en el Salón de 1876, luego volvió hacia los impresionistas, cuyas obras coleccionaba, y, gracias al apoyo de Pissarro, participó en las cinco últimas exposiciones del grupo de 1879 al 1886. Su *Estudio de desnudo*, expuesto en 1881, fue advertido por J. K. Huysmans. Dejó su empleo en 1883 para dedicarse únicamente a la pintura, y en 1885 se separó de su familia.

Desde entonces viajó mucho, volviendo a menudo a Bretaña —en 1886, 1888, 1889-90, 1894—, residiendo en 1887 en la Martinica con Laval, en 1888 en Arles al lado de Van Gogh, en Tahití en 1891-1893, luego otra vez de 1895 a 1901, para terminar sus días en la Dominique (Hiva Hoa), en las islas Marquesas, buscando un país todavía más primitivo.

Después de su viaje a la Martinica se precisa su ruptura con el impresionismo y su nuevo estilo, vuelto hacia la síntesis y el símbolo. En Pont-Aven, donde vivía en aquel entonces, se hallaban también Émile Bernard y su hermana Madeleine. En agosto realizó su primer cuadro deliberadamente simbolista *La Visión después del Sermón* (Edimburgo, Galería Nacional de Escocia). Con motivo de esta obra, el joven crítico Albert Aurier se dispuso a definir los nuevos principios del simbolismo pictórico en su resonante artículo publicado en «*Mercure de France*», marzo de 1891.

En aquel verano de 1888, que fue tan importante, Gauguin recibió la visita de Sérusier y bajo su dirección pintó el *Talismán*. Esta obra fue una revelación para los jóvenes artistas Nabis, cuya admiración por Gauguin se vio más reforzada por la exposición del grupo impresionista y sintetista en el café Volpini, en 1889.

Mientras estaba buscando medios financieros para marchar a los países lejanos, Gauguin fue admitido en los círculos literarios de los simbolistas, frecuentaba los martes de Mallarmé, participaba en el banquete ofrecido en honor de Moréas, de quien él había hecho el *Retrato-caricatura - Sean simbolistas* (reproducido en «La Plume» de 1 de enero de 1891, p. 11), ofreció un frontispicio lleno de misterio para una obra teatral de madame Rachilde, *Madame la Mort* (dibujo en el Louvre) y sobre todo obtuvo artículos elogiosos referentes a su arte. Por la recomendación de Mallarmé, Octave Mirbeau escribió en «Echo de Paris» de 16 de febrero de 1891: «Hay en esta obra una mezcla inquietante y sabrosa de esplendor bárbaro, de liturgia católica, de ensueños hindúes, de estampería gótica y de simbolismo oscuro y sutil.»

La venta de sus obras, organizada el 22 de febrero de 1891, tuvo notable éxito. A pesar de la vigilancia de sus amigos, Gauguin, lejos de París, fue olvidado poco a poco. Algunos artistas jóvenes, como Denis, Bonnard y los Nabis, guardaron la lección estética de Gauguin. Charles Morice además intentó, pero sin éxito, lanzar en 1901 una suscripción para ofrecer al Museo del Luxemburgo *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?* (actualmente en el Museum of Fine Arts de Boston), vasta composición, llena de intenciones simbólicas, donde Gauguin consigue, con técnica totalmente distinta, el mismo efecto evocador y decorativo que Puvis de Chavannes.

Gauguin murió miserable y solitario el 8 de mayo de 1903 en la choza que él, como verdadero primitivo, había construido y esculpido con sus manos.

La exposición retrospectiva, organizada en el Salón del Otoño de 1906, hizo que en los ojos de la generación siguiente apareciera la originalidad de su genio.

Eugène GRASSET

Lausana, 1845 - París, 1917.

Excepto los viajes a Marsella en 1866 y a Egipto en 1867, vive en Lausana, donde estudia la arquitectura, hasta octubre de 1871, en que se establece en París. Conoce a Viollet-le-Duc y se interesa por las artes aplicadas, especialmente por la vidriera (proyecto para la catedral de Orleans, 1893). En 1891 se naturaliza francés. Expone acuarelas en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes y también

en la Exposición Universal de 1900. Sus temas tratan la evocación de los sentimientos. En el primer Salón de la Rosa + Cruz de 1892 presenta una obra con el título oriental *Ahoura-Mazda* (n.º 64). Su papel es particularmente importante en el campo del cartel y de la renovación del libro ilustrado. Se inspira en la Edad Media y en el arte oriental, y en sus grabados se nota la influencia japonesa. En 1899 crea un alfabeto nuevo, fundido por Peignot, muy característico para el modernismo (Art Nouveau). En la misma época publica *La planta y sus aplicaciones ornamentales* (1898-1899), y un poco más tarde: *Método de composición ornamental*. Por estas obras es conocido como uno de los teóricos del arte decorativo.

«La Plume» le dedica dos números especiales en 1894 y en 1901.

Jeanne JACQUEMIN

Participó regularmente en Le Barc de Bouteville de 1891 a 1896 en las exposiciones de los pintores impresionistas y simbolistas. También expuso en el Salón de «La Plume» en 1900. Sus obras, con temas a menudo mórbidos, simbolizando el dolor de la vida y la angustia del sufrimiento, fueron distinguidos por los críticos.

Georges LACOMBE

Versalles, 1868 - Alençon, 1916.

Nacido en el seno de una familia culta, recibe las primeras lecciones de pintura de su madre y de los amigos de sus padres, Georges Bertrand, Roll, Humbert y Gervex. A partir de 1888 y hasta 1897, pasa todos los veranos en Camaret (Finistère), pequeña colonia de artistas y escritores. Conoce a Sérusier en 1892 y entonces entra en el grupo de los Nabis, exponiendo con ellos desde 1893. Pinta temas bretones y marinas muy sorprendentes. Hacia los años 1893-1894 empieza a tallar la madera en obras cuya policromía y tosca técnica recuerdan a Gauguin y cuyos temas ponen de relieve el simbolismo, hasta un pensamiento más esotérico, desde 1894 a 1896; el tema es el eterno ciclo de la vida y de la muerte.

Después de contraer matrimonio en 1897, se establece en Normandía en el bosque de Ecouves, ins-

pirándose a menudo para sus pinturas en el monte bajo de aquella región.

En 1905-07 esculpe tres bajorrelieves, *Mujeres condenadas*, inspirados en un poema de Baudelaire.

Antonio de LA GANDARA

París, 1862-1917.

Descendiente de una aristocrática familia española establecida en Francia bajo el Segundo Imperio, vivió en París, donde fue alumno de Gérôme, de 1876 a 1881. Expuso primero en el Salón de los Artistas Franceses, luego a partir de 1892 obtuvo grandes éxitos, tanto en el Salón de la Sociedad Nacional como en Durand-Ruel.

Pintor y dibujante virtuoso, llegó a ser uno de los retratistas mundanos en boga que, igual que Whistler, con quien se le comparó a veces, aislando el modelo sobre un fondo neutral, proporciona a sus obras un carácter penetrante y misterioso, especialmente apreciado por Jean Lorrain o Albert Samain. «La Plume» le dedicó un número especial, el 15 de abril de 1901.

Antoine de LA ROCHEFOUCAULD

París, 1862-1960 ?

El conde Antoine de La Rochefoucauld fue en 1890 uno de los fundadores de la Orden de la *Rose + Croix esthétique*, cuyo gran maestro era Sâr Péladan. El conde financió el primer Salón de la Rosa + Cruz en Durand Ruel en 1892, que constituyó un éxito. El expuso allí, lo mismo que Filiger y Émile Bernard, pero al año siguiente se apartó de la organización y se retiró con sus amigos. El los ayudaba financieramente y patrocinó igualmente a Jules Bois y su revista esotérica y ocultista «Le Coeur illustré», que jugó un papel importante en las definiciones del simbolismo. Sus teorías no eran extrañas a Sérusier o a Ranson particularmente.

Antoine de La Rochefoucauld exponía asimismo, desde 1892, en el Salón de los Independientes. Aparece aún entre los coleccionistas de las obras de Redon que permitieron organizar la exposición retrospectiva de este artista en el Salón del Otoño. Parece que luego se retiró completamente de los medios artísticos y literarios. Robert Pincus-Witten sugiere que ha terminado su vida en una institución religiosa, hacia 1960.

Ernest LAURENT

París, 1859 - Bièvres (Sena y Oise), 1929.

Alumno en la Escuela de Bellas Artes de Lehmann, expone en el Salón desde 1883. Obtiene una bolsa de viaje en 1885 y visita Italia. De regreso a París, prepara el Premio de Roma, que obtiene en 1889. Si había trabajado ya bajo la influencia de los impresionistas y en relación con sus amigos Aman-Jean y Seurat en una técnica próxima al neoimpresionismo, en la Villa Médicis es influido por Hébert (que Péladan, por otra parte, admiraba) y su arte llega a ser más esfumado, más vaporoso. De la técnica neoimpresionista adoptada, hace un medio para sugerir los misterios de la vida interior. Por eso sus retratos, a partir de 1896, son de un encanto y de una calidad que Eugène Carrière apreciaba. Expone en marzo de 1911 en Durand Ruel, luego con Aman-Jean, Le Sidaner y Henry Martin en Georges Petit, en 1920. En 1919 es elegido miembro del Instituto y entonces es nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes. Paul Jamot dijo de él: «Tuvo el hermoso privilegio de hacernos soñar evocando ante nosotros el secreto de las almas.»

Henri LE SIDANER

Port-Louis (Isla Mauricio), 1862 - Versailles, 1939.

Sus padres, de origen bretón, regresaron a Francia en 1872 y se establecieron en Dunkerque. En 1880, Henri Le Sidaner está en la Escuela de Bellas Artes de París, taller de Cabanel, de quien en seguida se separa seducido por el arte de Manet y de Monet. En 1882 se instala en Etaplés (Pas de Calais) y trabaja en solitario durante cinco años en este paisaje nostálgico. Expone en el Salón desde 1887, luego en la Sociedad Nacional a partir de 1894. Su estilo cambia en 1896 con la *Ronda al Claro de Luna*, y sus obras tienen desde entonces una inspiración más literaria. De esta época data su amistad con Ernest Laurent y Henri Martin. En 1898 visita Brujas, ciudad cantada por Rodenbach y seductora para todos los artistas y escritores simbolistas. En 1900 está de nuevo en Francia, en Beauvais, luego en Gerberoy (Oise).

Su técnica, marcada por la influencia de Monet y de los impresionistas, es, sin embargo, muy intelectual. Tal como en su tiempo había aconsejado Lecoq de Boisbaudran a sus alumnos (Puvis de Chavannes y Rodin entre otros), Le Sidaner trabaja de memoria, observa, luego transpone. Sus cuadros

corresponden a una visión muy pensada y armonizada de la naturaleza, siendo buen ejemplo de la fusión de las artes preconizada por Wagner. Después del período puramente simbolista de 1896 a 1900, Le Sidaner representa con harta frecuencia los jardines o las ciudades vacías, evocando con gran encanto el misterio cotidiano.

Henri-Leopold LÉVY

Nancy, 1840 - París, 1904.

Fue alumno de Picot y de Cabanel, y amigo de Fromentin. Enpezó en el Salón de 1865, pero alcanzó el verdadero éxito en el Salón de 1872, donde presentó *Herodías* (boceto en el Museo de Nancy). Este éxito lo confirmó al año siguiente con *Jesús en la tumba* (Museo de Reims) y en el Salón de 1874 con *Sarpedón arrebatado por el Sueño y la Muerte* (Prefectura de Chambéry). René Ménard subrayó ya, en 1876, en su *L'Art en Alsace Lorraine*, el espíritu completamente moderno de sus composiciones románticas, cuyos temas y efectos evocan la obra de Gustave Moreau. Lévy permaneció siempre fiel a los argumentos gratos a los poetas parnasianos.

Lucien LÉVY-DHURMER

Argel, 1865 - París, 1953.

Desde 1879 sigue los cursos nocturnos de dibujo en la Escuela Comunal Superior de Dibujo y Escultura de París (rue Breguet) y recibe algunos consejos del pintor Alexandre Collin. Para ganarse la vida trabaja como litógrafo y ornamentador. De 1887 a 1895 es director artístico de la fábrica, de gres con reflejos metálicos, de Clément Massier, en Golfe-Juan. Con su trabajo compagina la pintura y desde un viaje a Italia en 1895 se da cuenta de sus afinidades con el arte clásico. Con su exposición de 1896 en Georges Petit se revela al público. En esta época realiza algunos retratos y una serie de composiciones —figuras de busto delante de paisajes— sobre temas míticos (*Circe*, *Helena*) o religiosos (*Eva*), donde se descubren sus originales calidades de colorista, sobre todo en sus pasteles. Expone en el Salón de los Artistas Franceses, luego, a partir de 1906, en la Sociedad Nacional.

Desde entonces trata temas inspirados en leyendas y en las obras musicales de Beethoven, Debussy y

Fauré. De sus viajes por el Mediterráneo trae sorprendentes paisajes (*Las murallas de Marrakech*, Museo de Brest). Su formación de ornamentador le permite ejecutar decoraciones de interior, por ejemplo, entre 1910 y 1912, el comedor de M. Rateau (actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York), cuyos paneles pintados representan glicinas en una luminosa atmósfera post-impresionista.

Durante el resto de toda su vida va a ser el retratista solicitado por la buena sociedad. Una retrospectiva de su obra tuvo lugar en París en 1952, en el Museo de Artes Decorativas.

Aristide MAILLOL

Banyuls-sur-Mer, 1861 - Perpiñán, 1944.

Después de los estudios en el colegio de Perpiñán, Maillol viene a París a los veinte años y se une a dos artistas procedentes del Sur: Achille Laugé y Bourdelle. Admira a Puvis de Chavannes, pero, según su propia confesión, sólo después de salir de la Escuela de Bellas Artes, donde ha sido alumno de Gérôme y de Cabanel, que es cuando Gauguin y Maurice Denis empiezan a abrirle los ojos.

Pintor primero, se dedica al arte decorativo bajo la influencia del grupo de los Nabis, que conoce en 1893 gracias a Ripol Ronai, y pronto funda un taller de tapicería en Banyuls.

Hacia finales del siglo, cuando ya tenía casi cuarenta años, se consagra a la escultura. Su primera exposición individual de tapicerías y estatuillas tuvo lugar en Abroise Vollard en 1902. Luego expuso en el Salón del Otoño desde 1904.

Pinky MARCIUS-SIMONS

Nueva York, 1867 - Bayreuth, 1909.

Autodidacta, recibió influencias de Gérôme y Detaille y admiró la técnica de Turner, que algunas veces utiliza en gruesos empastes. Expone en París de 1891 a 1894 en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes y participa en varios Salones de la Rosa + Cruz, concretamente en 1893, 1894, 1895 y 1897. Péladan, en 1895 (p. 38), ve en él «al portaestandarte de la Rosa + Cruz en América» y se alegra de «sus calidades de extraordinario esplendor

unidas a su concepción verdaderamente idealista» del arte.

A pesar de sus viajes, parece que conserva su taller del boulevard Pereire en París y que aún tiene algunos aficionados en esta ciudad después de 1900. Los libritos de los Salones hasta 1897 nos informan sobre los títulos de sus obras idealistas y místicas: *La edad de la Fe*, *Resplandor de la Cruz* y *Flor de Francia*. Su interés por los temas wagnerianos parece un poco más tardío.

Henri MARTIN

Toulouse, 1860 - París, 1943.

Gran Premio de la Escuela de Bellas Artes de Toulouse, es enviado como becario a la Escuela de Bellas Artes de París, donde trabaja en el taller de Jean-Paul Laurens. Lee mucha poesía y no se interesa por los argumentos de historia, favorecida en los medios académicos. Además, como rechaza el realismo, intenta **ilustrar** las visiones de los escritores admirados, a Dante (*Paolo de Malatesta y Francesca di Rimini en el infierno*, 1883, Museo de Carcassonne), a Alfred de Musset (*Nuit de mai*, 1882; *Nuit d'octobre*, 1888) o a Baudelaire (*Fleur du Mal*, 1890; *Chacun sa chimère*, 1891, Museo de Burdeos).

En 1889, cambia de estilo, bajo la influencia de los neoimpresionistas, adoptando las pinteladas yuxtapuestas y los colores claros. Su técnica es ahora parecida a la de Ernest Laurent o a la del italiano Segantini. En esta época frecuenta los medios literarios y artísticos simbolistas. Expone, en 1892, en el Primer Salón de la Rosa + Cruz. Sigue creando vastas composiciones como también pequeños cuadros. Puvis de Chavannes le considera heredero suyo en el campo de la decoración. Su arte es a menudo más soleado, pero posee el mismo espíritu simplificador y puebla sus espesuras con las mismas figuras aladas llevando lirás. En 1895 realiza una decoración para el Hotel de la Ville de París; en 1898, *Serenidad* (Museo del Luxemburgo, luego Museo de Nantes). Con *Belleza* (Museo de los Agustinos, Toulouse) expuesta en 1900, se anuncia una nueva evolución: continuando sus grandes decoraciones, especialmente para el Capitolio de Toulouse (*Los segadores*, 1903, etc.), se aleja de los temas literarios y se orienta hacia el paisaje, pintando con predilección la región de la Bastide-du-Vert (Lot).

Charles MAURIN

Le Puy en Velay, 1856 - Grasse, 1914.

Siendo galardonado en el Concurso Crozatier de 1875 en Puy, Charles Maurin obtuvo una beca para hacer sus estudios artísticos en París. Alumno de Lefèvre, Boulanger y Jullian, fue admitido en la Escuela de Bellas Artes dos años más tarde. Expuso en el Salón de los Artistas Franceses de 1882 a 1890, en el Salón de los Independientes a partir de 1887 y en el Salón de la Rosa + Cruz en 1892, 1895 y 1897. Varias exposiciones individuales tuvieron lugar en las galerías parisienses, en Boussod et Valadon (con Toulouse Lautrec), en 1893; en Vollard, en 1895; en Sagot, en 1901, así como en provincias, en Saint-Étienne y en Puy, en 1904.

Practicó todas las técnicas: pintura, pastel, proyectos de tejidos, dibujo y grabado. En 1891 decoró el vestíbulo del Teatro de Puy e ilustró con numerosas xilografías la «Revue Blanche», especialmente en 1895. Cambió a menudo de estilo, pasando de un arte sólidamente clásico (desnudos y retratos) a las innovaciones técnicas de los sintetistas, particularmente al empleo de tintes uniformes, preocupándose asimismo de la correspondencia entre la música y los colores. Admiró el dibujo de Ingres.

Los últimos años de su vida los pasó enfermo en Bretaña y Provenza. Una exposición retrospectiva tuvo lugar en la Galería Bernhneim Jeune de París en 1921.

Edgard MAXENCE

Nantes, 1871 - La Bernerie-en-Retz (Loire Atlantique), 1954.

Alumno de Gustave Moreau y de Élie Delaunay, expuso regularmente en el Salón de los Artistas Franceses desde 1894, y de 1895 a 1897 en los Salones de la Rosa + Cruz. En 1924 fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes. Retratista, paisajista, pintor de naturalezas muertas, es sobre todo célebre por sus cuadros simbolistas, que representan leyendas y escenas religiosas: *La leyenda bretona* (1906, venta Hotel Drouot, París, 22-II-71, sala 10), *Serenidad* (1912, Museo de Poitiers), el *Libro de Paz* (1913, Museo de Burdeos) atestiguan esta predilección suya por una estética inspirada en el prerrafaelismo.

René MÉNARD

París, 1861 - París, 1930.

Su padre era historiador de arte, y su tío, el célebre «filósofo pagano» Louis Ménard, autor del famoso libro *Polythéisme Hellénique*, publicado en 1863. Muy joven, Ménard admiraba a Millet y a Rousseau, que sus padres encontraban durante las vacaciones en Barbizon. Recibió las lecciones de Baudry y de Bouguereau y en 1880 ingresó en la Academia Jullian.

Sus primeras obras están inspiradas en la Biblia o en la leyenda antigua, pero pronto, excepto algunos temas mitológicos, por ejemplo el *Juicio de Paris* —del que se conocen las versiones existentes en los museos de Karlsruhe (1898) y de Pittsburgh (1907)—, manifiesta su preferencia por los argumentos menos anecdóticos y de orden más general, lírico o pastoral, lo cual comprueban la *Primavera* (1893, Museo de Gante), *Partida del rebaño* (1900, París, Museo de Arte Moderno). Obsesionado, desde hacía tiempo, por los recuerdos clásicos, empezó hacia 1897 sus peregrinaciones estéticas. Visitó Sicilia, Grecia, Palestina, Italia, y los parajes de estos paisajes serían el origen de una serie de composiciones clásicas, entre ellas las decoraciones de la Sorbona (1906) y de la Facultad de Derecho (1909) de París.

Ciertos críticos contemporáneos escribieron que Ménard quería restituir el ideal del antiguo paisaje histórico, pero desde 1909 Fourcaud señaló, con razón, que su arte era el fin del arte de Puvis de Chavannes y que era verdaderamente moderno. Ahora sabemos que él prefiguró el arte de los años treinta.

El Conde Robert de MONTESQUIOU-FEZENSAC

París, 1855 - Menton, 1921.

Poeta apasionado de sensaciones raras, sirvió de modelo a J. K. Huysmans para ciertos rasgos del esteta decadente, des Esseintes, en su novela *A Rebours* (1884), luego a Marcel Proust para el barón de Charlus en *A la recherche du temps perdu*.

Estaba muy relacionado con los medios artísticos y son numerosos los pintores que dejaron su retrato: Whistler, La Gandara, Boldini y Albert Besnard.

Como crítico de arte, se distingue por sus escritos sobre Gustave Moreau y Rodolphe Bresdin.

Gustave MOREAU

París, 1826 - París, 1898.

Hijo de un arquitecto del Ayuntamiento de París, Gustave Moreau pasó tres años, de 1846 a 1849, en el taller de Picot de la Escuela de Bellas Artes. Admiraba sobre todo a Delacroix y a Chassériau, cuyo taller frecuentó desde 1850 hasta su muerte en 1856. Visitó Italia de 1857 a 1859, trayendo numerosas copias del Quattrocento y del Renacimiento, así como unos paisajes exquisitos. Exponía en el Salón después de 1852, pero no se hizo célebre hasta 1864 con *Edipo y la Esfinge* (Metropolitan Museum de Nueva York) que muestra su predilección por los argumentos sacados de los grandes ciclos mitológicos y de la historia sagrada. Sus héroes son inmovilizados, según el principio de la bella inercia, que él completa con el de la riqueza necesaria.

Después de 1869, año en que la crítica recibe glacialmente sus dos composiciones *Prometeo y Europa*, se aleja por unos años de las exposiciones públicas y reaparece en 1876 con varias pinturas y acuarelas, entre las cuales son más célebres las de su madurez: *Salomé bailando delante de Herodes* (Colección Huntington, Hartford, Nueva York) y *La Aparición* (acuarela, Museo del Louvre, Gabinete de Dibujos), que J. K. Huysmans colocó entre las colecciones de su héroe des Esseintes.

Expone por última vez en el Salón de 1880: *Galatea y Helena*, pero reaparece aún en Goupil en 1886 con una exposición de sus acuarelas que ilustran las *Fábulas* de La Fontaine y otros temas. Vive aislado en su casa de la calle de La Rochefoucauld y sigue trabajando en obras empezadas ya hace muchos años: *Los Pretendientes*, por ejemplo, o en nuevas composiciones de tamaño cada vez más amplio y alargado, como son *Júpiter y Semele* (firmado y fechado en 1895) o *Liras muertas*, apenas esbozadas antes de su muerte.

Moreau estudia a menudo por separado la composición previa —minuciosamente documentada— y el color —en las acuarelas «tachistes» tan asombrosamente modernas—. Su enseñanza en la Escuela de Bellas Artes, desde 1892 hasta su muerte, fue ejemplar, como lo atestiguan los recuerdos de Georges Rouault, su alumno preferido (Cfr. ROUAULT: *Sur l'art et la vie*, París, 1971) o las cartas del joven pintor belga Evenopoel. Trató de desarrollar las calidades innatas de sus alumnos, entre los cuales se encontraban Matisse, Marquet, Manguin, René Piot, transmitiéndoles un saber abierto a todas las

innovaciones. Moreau constituye un jalón esencial entre Delacroix y los fauvistas.

Su obra, admirada hace tiempo por los escritores parnasianos que a menudo se inspiraron en ella, debió de seducir también a la generación simbolista y a Proust. Olvidada después, fue de nuevo descubierta por André Breton y los surrealistas.

Alphonse OSBERT

París, 1857 - París, 1939.

Alumno de Lehmann, de Cormon y de Bonnat en la Escuela de Bellas Artes, primero fue influido por el arte español y pintó al estilo de Ribera. Luego, siendo amigo de Puvis de Chavannes, de Séon y de Seurat, aclaró su paleta, escogió matices suaves de azul, violeta y naranja y sólo se interesa por temas idealistas, transformando los rincones de la naturaleza en una serie de visiones, pobladas de desnudas figuras femeninas, o, sobre todo, vestidas de blanco o llevando la lira. Se notan las estrechas relaciones con la literatura, la del poeta Stuart Merrill o de su amigo y defensor Henri Degron.

Expone en los Salones de los Independientes y de la Sociedad Nacional, y fue uno de los fieles participantes de los Salones de la Rosa + Cruz. Está clasificado entre los «pintores del alma».

Armand POINT

Argel, 1861 - París, 1932.

Alumno de Herst y de Cormon, empieza su carrera presentando en el Salón, desde 1882, fantasías árabes (Museos de Louhans y de Coutances). A partir de 1890, expone en la Sociedad Nacional de Bellas Artes cuadros que a pesar de sus títulos idealistas —*La alegría de las cosas* (1890, Museo de Arras) o *El sueño que pasa* (1892, Museo de Reims)— son tratados con una técnica aún medio académica, medio impresionista.

Después de conseguir una bolsa de viaje, en 1893, se marcha a Italia al año siguiente y cambia totalmente su estilo. «Este viaje le descubrió la vanidad del arte moderno y la inutilidad de su propio esfuerzo...», escribió el poeta Stuart Merrill con motivo de su exposición individual de 1899 en la Galería Georges Petit.

Sus obras, «admirables de idealidad» —que podían verse también en los Salones de la Rosa + Cruz, a los que permaneció fiel de 1892 a 1896—, están desde entonces tratadas al estilo de los maestros del Renacimiento italiano. Efectúa muchas investigaciones técnicas, practica el temple al huevo o el fresco y hacia 1895 abre el taller de Hauteclair en Marlotte, en el bosque de Fontainebleau, donde se producen esmaltes, cerámicas, bordados, etc. Point aparece desde entonces como continuador de Gustave Moreau y de los prerafaelitas.

El cartel que ejecutó para el Quinto Salón de la Rosa + Cruz en 1896, es un manifiesto contra Zola, manifestando aún su repulsa por el naturalismo.

René PIOT

París, 1866 - París, 1934.

En 1890 frecuenta la Academia Jullian y es alumno de Pierre Andrieu (que muere en 1892), discípulo de Delacroix, que le confía el «Journal de Delacroix», cuya publicación le asegura junto con Paul Flat. A finales de 1891 entra en el taller de Gustave Moreau y expone por primera vez en el Salón de 1894. Luego viaja hasta 1904, principalmente a Argel y a Italia, donde llegó a ser uno de los expertos en la técnica del fresco. En 1904 se une al grupo del Salón del Otoño y expone *Idolos*, donde se mezclan las influencias de Gustave Moreau y de Baudelaire.

Sus tres frescos de 1908 para una capilla funeraria tienen un programa simbolista, igual que la decoración para el salón de la casa de André Gide en Auteuil (*El perfume de las ninfas*, 1908-1910).

Por encargo de Jacques Rouché crea decoraciones y figurines para el «Théâtre des Arts» en 1913, luego para la Opera de París de 1919 a 1925 (por ejemplo, para *La Péri* de Paul Dukas, *Salomé* de Florent Schmidt). En 1930 aparece su obra *Les palettes de Delacroix*.

Pierre PUVIS DE CHAVANNES

Lyon, 1824 - París, 1898.

Puvis nació en Lyon, ciudad con tradición en el arte idealista y dotada con la más importante escuela provincial de pintura en Francia en el siglo XIX.

Hijo de un ingeniero de minas, parecía destinado a seguir la profesión de su padre, pero por causa de una enfermedad fue enviado a Italia en 1847 para su convalecencia. Regresó a Francia en 1848, pero ya había decidido ser pintor. Recibió alguna enseñanza de Henri Scheffer y, durante un breve período, de Delacroix y Couture, pero la mayor impresión que recibió Puvis provino de su encuentro con Chassériau. Después de ver los murales para el Tribunal de Cuentas en París, a poco de su terminación en 1848 (fueron destruidos en 1870) decidió dedicarse a la pintura mural.

Puvis expuso por primera vez en el Salón de 1850, pero, a lo largo de aquel decenio, su obra fue frecuentemente rechazada. A pesar de ello, su vida se desarrolla sin accidentes: trasladó su estudio a la plaza Pigalle, y en él permaneció hasta 1897; conoció, en el estudio de Chassériau, a la princesa Cantacuzène, que se convirtió en su musa inspiradora. Finalmente se casaron en 1897, el año anterior a la muerte de Puvis.

Consiguió su primer éxito en el Salón de 1861, en el que ganó una segunda medalla por sus grandes cuadros titulados *Bellum* y *Concordia*, comprados ambos por el Estado para el Museo de Amiens. Siguió a éstos varios cuadros aún mayores, *Le Travail* y *Le Repos*, en el Salón de 1863; *Ave Picardia Nutrix* en 1865, todos los cuales siguieron el camino de Amiens para acabar decorando la gran escalera del Museo. En 1869, Puvis expuso dos grandes cuadros, pintados para el Museo de Marsella, y a éstos siguieron otros diseños decorativos aún más ambiciosos, destinados al edificio del Ayuntamiento de Poitiers, sobre el tema de Carlos Martell y Santa Radegunda (1872-75), y para el Panteón, sobre la niñez de Santa Genoveva (1874-78).

A pesar de estos encargos, Puvis era una figura discutida y, en ocasiones, paradójica. Era atacado por los críticos favorables al realismo y, sin embargo, tuvo la valentía de dimitir como miembro del jurado cuando, por razones políticas, se rechazó la obra de Courbet en 1872. Se le acusaba de pintar ideas y, sin embargo, no era un pintor intelectual. Dijo en una ocasión a un crítico: «En toda mi obra, que quede bien claro, no ha existido un deliberado propósito de seguir el simbolismo. He tratado siempre de decir lo más posible en el menor número posible de palabras.» (Citado en Michel y Laran, 1912, p. 20.)

Con todo, en el decenio de 1880, Puvis se vio convertido en una figura heroica para la joven generación de pintores y escritores simbolistas. Continuó

pintando grandes cuadros decorativos (no son murales en el sentido estricto, sino pinturas sobre lienzo colgadas de los muros) para el Palacio de las Artes en Lyon (1883-86), para la Sorbona (1887), para el Museo de Rouen (1890-91), para el Ayuntamiento de París (1891-94), para la Biblioteca pública de Boston (1894-96) y una segunda serie para el Panteón (1896-98). Muchas de estas obras fueron expuestas en los Salones antes de colgarse en su lugar de destino. Al mismo tiempo, Puvis comenzó a pintar y exponer cuadros de caballete, y en ellos fue cañaz de crear imágenes plásticas que sus contemporáneos no olvidaron nunca. La figura de *La Esperanza* (n.º 208) o *El pobre pescador* (n.º 220) causaron una impresión indeleble en Gauguin y en Serat. Siguió a éstos, con regularidad, otros cuadros pequeños, durante los decenios de 1870 y 1880. Puvis comenzó también a realizar reducciones de algunas de sus obras de gran tamaño, para que la composición no se perdiese. Precisamente a estos cuadros, a los que no puede aplicarse el término peyorativo de réplicas, debemos la posibilidad de dar en esta exposición idea del alcance de la obra de Puvis.

En la última década de su vida, Puvis, que había tenido que soportar siempre un torrente de críticas contra su obra, se encontró de pronto con que todos los artistas le reverenciaban, y en 1895 se celebró un gran banquete en honor suyo. Había alcanzado ya la presidencia de la Société Nationale des Beaux-Arts, que regentaba el Salón del Campo de Marte, y hasta 1903 fue el mayor rival del Salón des Artistes Français oficial. Su muerte, en 1898, fue motivo de un gran duelo.

Paul-Élie RANSON

Limoges, 1862 - París, 1909.

En 1888 se matriculó en la Academia Jullian y pronto en su casa organizó las reuniones de los Nabis.

Su obra es muy diversa y demuestra la extraordinaria actividad creadora de un artista que se interesó por la ilustración («La Revue Blanche»), la tapicería, la cerámica, lo mismo que por la pintura decorativa o de caballete. Su imaginación, su conocimiento de la cultura oriental (*El Cristo y el Buda*, colección particular) y del esoterismo le hicieron abordar —recuerda Maurice Denis en un artículo publicado en «Occident», en 1909— las regiones de lo fantasmagórico, de lo satánico y de la brujería.

Su arte, a la vez lírico, refinado, pintoresco y sencillito, parece haber desconcertado a sus contemporáneos.

En 1908 fundó la Academia Ranson —cuya dirección fue asegurada después de su muerte por su mujer—, donde enseñaron sus amigos Bonnard, Denis, Maillol, Sérusier, Vallton y Van Rysselberghe.

Odilon REDON

Burdeos, 1840 - París, 1916.

Su padre había explorado los bosques de la Luisiana. En Nueva Orleans se casó con una criolla de origen francés antes de volver a establecerse en Burdeos. El joven Odilon fue educado por un tío suyo en la propiedad familiar de Peyrelabade, en el límite de Médoc y de las Landas. Toda su vida tuvo buenos recuerdos de aquella región, a donde volvía cada año y cuyos habitantes, árboles huecos, el árido paisaje son el origen de alguna de sus visiones. A los quince años recibe en Burdeos lecciones del acuarelista Stanislas Gorin. Un poco más tarde, su paso por el taller libre de Gerôme en la Escuela de Bellas Artes es una experiencia malograda. En Burdeos conoció a dos personalidades que van a tener una influencia decisiva en su vida: al botánico André Clavaud, que trató de descubrir en el microscopio los límites del mundo perceptible y que además descubre a Redon la literatura contemporánea (Baudelaire, Flaubert). La otra persona era el grabador Rodolphe Bresdin, cuyo taller frecuenta entre 1863 y 1865, que le enseñó el oficio de grabador haciéndole descubrir el universo agitado de sus propias aguafuertes. Se inicia en el dibujo al carbón hacia 1865, que corresponde a sus búsquedas de claroscuro, y se adapta, con sus negros profundos, a la representación de lo invisible. En su informe sobre el Salón de 1868 en la Gironda, afirma ya su hostilidad al realismo.

Después de 1870 reside en París y a menudo vuelve a Peyrelabade. Viaja por Bretaña, por Holanda, estudia los árboles de Barbizon en 1875, y hasta 1880 ejecuta más de cien dibujos al carbón. En una aventura espiritual, que se puede comparar con la de Mallarmé, explora las profundidades del alma humana y en soledad crea todo un universo de monstruos. En 1879 publica su primer álbum de litografías *Dans le rêve* (En el sueño), técnica que modifica para obtener los negros profundos en los dibujos al carbón, que la parece un buen medio para difundir su obra. En 1880 se casa con Camille

Falte. Gracias a la fiel amistad de Émile Hennequin (muerto en 1888), de J. K. Huysmans y de Mallarmé, Redon poco a poco llega a ser conocido. Su primera exposición de dibujos al carbón tiene lugar en 1881. Con motivo de la segunda, en 1882, Hennequin escribió en el «Gaulois»: «El llegó sólo a restituir, por ciertos símbolos, por sutiles síntesis, nuestras más profundas ideas modernas sobre la corrupción ... y lo bello.» Huysmans asimismo habla de su obra, pero ofrece una interpretación exagerada y un poco falsa. En 1884, Redon preside la nueva Sociedad de los Independientes. En la época entre la muerte de su primer hijo (1883) y el nacimiento de Arí, en 1889, se dedica únicamente a la litografía.

Redon es amigo de los escritores simbolistas, no sólo de Mallarmé, sino también de Gide, Valéry y Francis Jammes, y aparece como el pintor simbolista por excelencia, artista que supo crear el lenguaje plástico de sus sueños. Admiraba a Puvis y a Moreau, y él mismo fue venerado por los Nabis. En 1879 obtuvo gran éxito con su exposición en Vollard y ahora es cuando en realidad llega a ser célebre. En esta época, que tal vez coincide con la venta de su finca familiar en Peyrelabade, abandona lo negro y se dedica al color, que explora en pasteles de una extraordinaria intensidad. Al lado de retratos, de ramos de flores, de temas religiosos, en sus pasteles y pinturas persisten todavía temas simbolistas: *Buda* (1906, Louvre), la serie de los *Carros de Apolo* (1905-10). En los últimos años de su vida emplea también la acuarela.

Ary RENAN

París, 1858 - París, 1900

Ary Renan era nieto del pintor Henry Scheffer, sobrino-nieto del pintor Ary Scheffer e hijo del escritor Ernest Renan. El mismo fue pintor, crítico de arte y poeta.

Alumno de Delaunay y de Puvis de Chavannes, frecuentaba hacia 1880 las reuniones de artistas del café la Nouvelle Athènes. Debutó en el Salón de 1880 con un retrato de muchacha «al estilo de los primitivos» (A. MICHEL, mayo de 1880, p. 25). Luego se unió a Gustave Moreau, que ejerció una gran influencia sobre su arte. En 1886 dedicó un estudio a este maestro en la «Gazette des Beaux-Arts», de la que fue colaborador fiel. Viajó varias veces por el Mediterráneo, visitó también al Próximo Oriente (paisajes y escenas en el Salón desde 1885) y Argel

(paisajes en el Salón de la Sociedad Nacional de 1891). A partir de 1882 aparecen sus temas poéticos y místicos, muy parecidos a los de Gustave Moreau, sobre todo en el Salón de 1893: *Safo y Llantos de Orfeo* (Museo de Munich). Desde 1892 se multiplican los temas bretones (*San Brandan*, 1893, Colección Tinayre), y el mar, la playa y las rocas llegan a ser los elementos de las composiciones simbólicas sobre los temas del destino y de la muerte. La misma inspiración se encuentra en sus poemas con acentos baudelairianos, reunidos en 1901 en la colección póstuma *Rêves d'artiste*. Su estudio sobre Gustave Moreau, publicado en 1899 en la «Gazette des Beaux-Arts», es esencial para el conocimiento de este pintor.

Félicien ROPS

Namur (Bélgica), 1833 - Essonnes, 1898

Frecuentó primero el taller libre de Saint-Luc en Bruselas, donde entabló amistad con Artan, Dubois y Charles de Groux. En 1856 fundó la revista satírica «Uylenspiegel», que dejó de publicarse en 1861. Durante unos años vivió alternativamente en Bélgica y en París; luego fijó su residencia en esta ciudad en 1874. Continuó pintando, sobre todo los paisajes de Flandes (a donde volvía de vacaciones); comenzó a interesarse por el grabado e ilustró libros eróticos, de moda en aquella época, de Baudelaire, Péladan y Barbey d'Aurevilly.

Su desprecio de las convenciones (y también de las conveniencias), curiosamente no fue obstáculo para que no conociera un gran éxito en su tiempo. Ya en 1865, «La Petite Revue» publicó estos versos de Baudelaire: «... *Combien j'aime / Ce tant bizarre Monsieur Rops / Qui n'est pas un grand prix de Rome / Mais dont le talent est haut comme une pyramide de Cheops.*» (Como quiero / a este tan raro Monsieur Rops / que no es un gran premio de Roma / pero cuyo talento es alto como una pirámide de Keops.) Otros muchos escritores o críticos admiran su obra: los Goncourt, Huysmans, Arsène Alexandre, Octave Uzanne y, finalmente, Péladan, quien le daba el mismo rango que a Puvis de Chavannes y a Moreau.

Georges ROUAULT

París, 1871 - París, 1958

En 1890 ingresa en la Escuela de Bellas Artes, donde sigue las enseñanzas de Élie Delaunay; luego, desde 1892, las de Gustave Moreau. La influencia

de este pintor, de quien era el alumno preferido, aparece en seguida muy evidente, de lo que dan testimonio las obras presentadas entre 1895 y 1901 en el Salón de los Artistas Franceses. Están inspiradas en la Sagrada Escritura —como *El Niño Jesús entre los doctores* (Salón de 1895, Museo de Colmar), *Cristo muerto llorado por las santas mujeres* (Salón de 1896, Museo de Grenoble), *Salomé* (1900)— o en la mitología: *Orfeo* (1899), *Orfeo y Euridice* (1901). Expone trece pinturas y dibujos en el Sexto Salón de la Rosa + Cruz (1897), especialmente las grandes composiciones *Visión nocturna* y *Visión diurna* (las dos en el Museo de Avallon).

Por lo demás, hay que destacar que unos años después de la muerte de Gustave Moreau él llegaría a ser, en 1903, conservador del Museo creado con el taller que aquél había legado al Estado.

A partir de 1901, el arte de Rouault concierne menos a nuestro propósito, conservando, no obstante, en el colorido puntos comunes con las acuarelas de su maestro. Hasta 1914, el artista toma como tema a las ramerías, payasos y caballistas, a los jueces y acusados; luego se consagró al arte religioso. Paralelamente se interesa por el grabado y ejecuta *Guerra y Miseria* (1917-1929), que apareció en 1948 bajo el título *Miserere*.

Ker-Xavier ROUSSEL

Lorry-les-Metz, 1867 -

L'Étang-la-Ville (Seine et Oise), 1944

Fue alumno de Maillant, de Robert Fleury y de Bouguereau antes de estudiar en la Academia Jullian y de formar parte del grupo de los Nabis, exponiendo con ellos en el Barc de Boutteville.

En 1893 se casó con la hermana de Vuillard.

Ejecuta litografías para la «Revue Blanche» y pinta decoraciones (las *Edades de la vida*, para una Alcaidía ?) en el estilo depurado e ideal de sus amigos, al mismo tiempo que escenas de vida campestre que recuerdan el arte de Puvis de Chavannes.

A partir de 1900 representa con preferencia escenas mitológicas y bucólicas que sin duda demuestran diversas influencias, particularmente la de Cézanne o Cross, al que conoció en el Sur en 1906, que le revelan como gran decorador (Comédie des Champs Élysées, Théâtre du Palais de Chaillot, en París) de un panteísmo radiante.

Carlos SCHWABE

Altona (Holstein), 1866 -
Davon (Seine et Marne), 1926

Naturalizado ginebrino en 1888, hizo sus estudios artísticos en Ginebra, donde fue alumno de J. Mithey en la Escuela de Artes Industriales.

Pronto se instaló en París y expuso en los Salones de la Sociedad Nacional de Bellas Artes a partir de 1891, luego en los Salones de la Rosa + Cruz, dibujando el cartel para el Primer Salón en 1892, en Durand-Ruel. Obtuvo la Medalla de Oro en la Exposición Universal de París en 1900.

Al adquirir primero fama por sus papeles pintados, decorados de flores estilizadas, utilizó este estilo decorativo para las ilustraciones del *Evangelio de la infancia de Nuestro Señor Jesucristo según San Pedro* (l'Évangile de l'Enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ selon Saint Pierre), traducido por Catulle Mendès. Las ilustraciones fueron expuestas en 1892 en el Primer Salón de la Rosa + Cruz (París, Colección Flamand-Charbonnier) y publicadas en 1900. Otras muchas ilustraciones —entre 1891 y 1908— para *Rêve* de Zola, *Immortalité* de Haraucourt, *Flores del Mal* de Baudelaire, las obras de Maurice Materlinck y de Albert Samain son de un simbolismo complicado, lleno de invenciones originales y conmovedoras, ya que el artista ve en todas las formas una vida real y una significación emblemática.

Lo mismo puede decirse de sus composiciones de mayor tamaño —pinturas, dibujos y acuarelas— que ilustran los grandes temas de la vida del alma, que hacía lentamente, pero de las cuales tenía una idea fija desde el primer instante.

Su dibujo, de una gran pureza y extraordinaria minuciosidad, fue a veces comparado con el de los artistas del Renacimiento, Durero, Mantegna o Botticelli, y tampoco se dejó de descubrir en su obra, lo mismo que en la de Armand Point, la influencia de los prerrafaelitas.

Charles Auguste SELLIER

Nancy, 1830 - Nancy, 1882

Alumno de Léon Cogniet, obtuvo en 1857 el Gran Premio de Roma con la *Resurrección de Lázaro* (París, Escuela de Bellas Artes), y el Premio Moreau,

el mismo año, con *El Hijo Pródigo*. Pero sus envíos de pensionista en la Villa Médicis, *Leandro muerto*, *La Magdalena penitente* y *El Levita de Efraim* (los tres en el Museo de Nancy), debieron de conocer una acogida poco favorable. Estas obras, por su extraña atmósfera —que ya anuncia el arte de Gustave Moreau—, por sus efectos artificiales de la luz, sólo podían sorprender a sus contemporáneos. Más tarde abandonó los temas místicos o fantásticos y pintó con preferencia retratos o escenas de la vida familiar. Fue director de la Escuela de Dibujo de Nancy y conservador del Museo de esta ciudad.

Alexandre SÉON

Chazalles-sur-Lyon (Loire), 1855 - París, 1917

A la edad de quince años fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Lyon. Continuó sus estudios en el taller de Lehmann en París. Expuso en el Salón dibujos desde 1879; luego, en 1881, dos pinturas, la *Caza* y la *Pesca*. Poco después llegó a ser alumno de Puvis de Chavannes, con quien colaboró más de diez años, particularmente en el Panteón. A los veintinueve años obtuvo el Primer Premio en el Concurso para la decoración del salón de actos de la Alcaldía de Courbevoie, en los Alrededores de París. Esta fue la única gran decoración que hizo, a pesar de otros intentos sin éxito. En la misma época fue nombrado profesor de Dibujo en las Escuelas de la ciudad de París. Siguió exponiendo en el Salón de los Artistas Franceses; luego, en la Sociedad Nacional de 1890 a 1896, y otra vez en el Salón de los Artistas Franceses a partir de 1897.

Junto con el conde de La Rochefoucault y Péladan, fue uno de los fundadores del Salón de la Rosa + Cruz, donde exponía regularmente, excepto en 1894.

Amigo de Osbert y Seurat, se preocupó por definir una teoría del simbolismo de los colores. Alphonse Termain —a quien conoció en los miércoles de «L'Ermitage», revista de Henri Mazel, hacia 1890-91— fue ardiente defensor de esta teoría. Séon hizo cubiertas e ilustraciones para los libros de Péladan, Henri Mazel y Edmond Haracourt. Le preocupaban mucho las cuestiones sociales y el problema de cómo hacer amar lo bello. Llevó una vida sencilla, repartiendo sus vacaciones de verano entre Chazelles-sur-Lyon y la isla de Bréhat, de donde traía numerosos pequeños paisajes del mar y de acantilados.

Séon pinta temas de un simbolismo humano y eterno, permaneciendo siempre cerca de Puvis de Chavannes. Su técnica es siempre de una gran sobriedad. Su dibujo puro y severo proporciona un carácter muy decorativo a sus obras. Emplea tonos apacibles, pálidos y tiernos y sabe encontrar armonías hábiles entre grises y violetas.

Paul SÉRUSIER

París, 1864 - Morlaix, 1927

Fue alumno de la Academia Jullian y al mismo tiempo «massier» de una de sus sucursales, el taller Doucet, que en aquel entonces frecuentaban Maurice Denis, Bonnard, Ranson e Ibels. En el verano de 1888 se marcha a Pont-Aven, donde encuentra a Gauguin, cuyas concepciones estéticas le seducen.

Maurice Denis contó cómo Sérusier, después de su vuelta, entusiasmó a sus amigos mostrándoles la pintura de un «paisaje sintéticamente formulado» que apodaron *Talismán* y que fue ejecutado según los consejos de Gauguin. El movimiento Nabi se organizó en aquella época y comprendía, entre otros discípulos de la Academia Jullian, a «nuevos» miembros, como Vuillard, Roussel, Ripol-Ronai. Sérusier vuelve a Pont-Aven, luego viajó varias veces a Italia a partir de 1893 (1897, 1903, 1907), a la Europa Central, donde encontró a uno de sus primeros alumnos, Jan Verkade (1868-1946),

que se hizo benedictino y fue miembro de la Escuela de Arte Religioso de Beuron. Entonces, bajo la influencia del arte sagrado —la obra *L'ABC de la peinture*, que publicó en 1921, está inspirada en la estética del P. Didier. Sus obras, cuya iconografía está siempre relacionada con Bretaña, se transforman formalmente y vuelven a ser cada vez más esquemáticas.

Élisabeth SONREL

Tours, 1874 - Sceaux, 1953

Hija del pintor de Tours Stéphane Sonrel, fue en París alumna de Jules Lefebvre. Aunque fuese apreciada en su tiempo —el *Sueño de la Virgen* (1895) fue presentado en la Exposición Universal de 1900 en París—, la obra de esta artista es poco conocida.

Ella expuso en el Salón de los Artistas Franceses, desde 1893 a 1941, retratos, estudios pintorescos de Bretaña y, sobre todo en sus comienzos, acuarelas (frecuentemente de gran tamaño) místicas y fantásticas, donde aparecen ideales figuras femeninas que, juzgando por las reproducciones de los catálogos del Salón, demuestran evidentes analogías con el arte prerrafaelita. En cuanto a sus ilustraciones, el marco de un diploma *Pax et Labor* (1892, Museo de Tours) o la cubierta de la *Touraine artistique* (1913-1914), por ejemplo, descubren la misma preocupación por una estética refinada.

RELACION DE LAS EXPOSICIONES CITADAS EN ABREVIATURAS JUNTO CON LOS DATOS REFERENTES A CADA OBRA

Se indican por años y, dentro de cada año, por orden alfabético de las ciudades.

No se indican las manifestaciones anuales:

El Salón de los Artistas Franceses (llamado también des Champs Élysées [de los Campos Elíseos], por motivo de su localización, hasta 1897).

El Salón de los Independientes, fundado en 1884.

El Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes (llamado también Salon du Champ-de-Mars [Salón del Campo de Marte], fundado en 1890).

Los seis Salones de la Rosa + Cruz celebrados en París de 1892 a 1897.

El Salón del Otoño, fundado en 1903.

1883. París, Escuela de Bellas Artes, *Obras de C. A. Sellier* (diciembre).
1886. París, Galería Goupil, *Acuarelas de Gustave Moreau*.
1887. Nueva York, Galería Durand Ruel, *Exposición de los impresionistas* (mayo-junio).
París, Galería Durand Ruel, *Cuadros, pasteles, dibujos de M. Puvis de Chavannes* (noviembre-diciembre).
1893. Chicago, Exposición Universal de Chicago, Sección francesa, Bellas Artes.
1894. París, Galería de los artistas modernos, *Georges de Feure, 39 acuarelas, pinturas, pasteles* (marzo).
París, Galería Durand Ruel, *Odilon Redon* (marzo-abril).
Toulouse, Exposición de pintura en los Salones de «La Dépêche de Toulouse» (mayo).
1896. París, Teatro de la Bodinière, *Los pintores del alma, l'Art et la Vie* (febrero-marzo).
1899. París, Galería Durand Ruel, *Puvis de Chavannes*.
París, Museo de Luxemburgo, *Litografías originales de Henri Fantin-Latour* (junio).
París, Galería Vollard, *Marie-Charles Dulas, 1865-1898*.

1900. Ginebra, *Exposición preliminar de los artistas suizos para la Exposición Universal de 1900 en París*.
París, Hall de la Société d'Édition artistique, 50 chaussée d'Antin, *Lévy Dhurmer*.
París, Exposición Universal de 1900, *Exposición decenal de Bellas Artes de 1889 a 1900*.
1901. París, Galería Georges Petit, *Obras de Alexandre Séon* (junio).
1904. Bruselas, *Exposición de los pintores impresionistas de la Estética Libre*.
1906. París, Escuela de Bellas Artes, *Fantin Latour*.
París, Galería Georges Petit, *Gustave Moreau*.
1907. París, Escuela de Bellas Artes, *La obra de Eugène Carrière* (mayo-junio).
1909. París, Galería Druet, *Paul Sérusier*.
1910. Bruselas, Exposición Internacional y Universal.
1913. Nueva York-Chicago-Boston, *International Exhibition of Modern Art*. (Exposición de Arte Moderno.)
1915. San Francisco, *Panama Pacific International Exhibition*.
1920. París, Galería Barbazanges, *Retrospectiva de obras de Odilon Redon*.
1921. Bruselas, Galería Georges Giroux, *Odilon Redon*.
1923. París, Galería Druet, *Obras de Odilon Redon*.
Praga, *El arte francés de los siglos XIX y XX*.
1924. París, Galería Balzac, *Retrospectiva de las obras de Georges Lacombe*.
- 1924-25. San Francisco, California Palace of the Legion of Honour (Palacio California de la Legión de Honor), *Inaugural Exhibition of French Art*. (Exposición Inaugural de Arte Francés.)
1926. París, Galería Georges Petit, *Gustave Moreau y algunos de sus alumnos y discípulos*.
París, Museo de Artes Decorativas, *Odilon Redon. Exposición retrospectiva de su obra*.
1927. París, Galería Georges Petit, *Carlos Schwabe* (abril).

- 1927-28. Bruselas, Galería de los artistas franceses, 35 passage Colonial, *Obras del maestro francés Lucien Lévy Dhurmer*.
1928. París, Museo de Luxemburgo, *Gauguin, escultor y grabador* (enero-febrero).
1932. Londres, Royal Academy, *French Art 1200-1900* (Academia Real, Arte francés 1200-1900).
1933. París, Museo de Artes Decorativas, *Le décor de la vie*.
1934. París, «Beaux-Arts» y «La Gazette des Beaux-Arts», 140 rue du Faubourg. Saint Honoré, *Las etapas del arte contemporáneo. II: Gauguin y sus amigos. Escuela de Pont-Aven y Academia Jullian* (febrero-marzo).
París, Petit Palais, *Odilon Redon*.
1936. Grenoble, Museo-Biblioteca, *Centenario de Henri Fantin-Latour* (agosto-octubre).
París, Biblioteca Nacional, *Cincuentenario del simbolismo*.
París, Orangerie, *La acuarela de 1400 a 1900*.
1937. Lyon, Museo de Bellas Artes, *Puvis de Chavannes y la pintura lyonesa del siglo XIX*.
1938. París, Orangerie, *Tesoros del Museo de Reims*.
1944. París, Galería Maratier, *K. X. Roussel*.
1945. París, Museo del Louvre, *Museos Nacionales, Nuevas adquisiciones*, 2 de septiembre de 1939 - 2 de septiembre de 1945.
- 1945-46. Francia, Museos Nacionales, *Exposición de pintura contemporánea. Maurice Denis, sus maestros, sus amigos, sus alumnos*.
1946. Baden-Baden, Kunsthaus, *La pintura francesa desde el impresionismo hasta nuestros días*.
París, Pavillon de Marsan, *Los Goncourt y sus tiempos*.
1947. Berna-La Chaux de Fonds-Ginebra-Basilea, *Algunas obras de los coleccionistas de la ciudad de París*.
Francia, Museos Nacionales, *Orígenes del arte contemporáneo. La pintura francesa de Manet a Bonnard*.
París, Galería Charpentier, *Retrospectiva K. X. Roussel*.
Zürich, Kunsthaus, *Petit Palais, Museo de la Ciudad de París*.
1948. Reims, Museo de Bellas Artes, *De Delacroix a Gauguin*.



1949. París, Orangerie, *Gauguin, Exposición del centenario*.
- 1949-50. París, Orangerie, *Eugène Carrière y el simbolismo*.
1950. París, Galería Charpentier, *Alrededor de 1900*.
1951. Lille, Museo de Bellas Artes, *Exposición de los incrementos de las colecciones 1944-1951*.
París, Museo de Artes Decorativas, *Jubileo de la Escuela de Artes Decorativas*.
París, Museo Nacional de Arte Moderno, *El Fauvismo*.
París, Petit Palais, *Un siglo del arte francés: 1850-1950*.
- 1951-52. París, Museo Nacional de Arte Moderno, *Exposición de los Amigos del Museo de Arte Moderno* (sin catálogo).
1952. París, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, *Salón de dibujo y de acuarela*.
París, Galería Georges Dausset, *Homenaje a Gustave Moreau*.
París, Museo de Artes Decorativas, *Lévy Dhurmer*.
París, Museo Galliera, *«Dibujos» y pequeños cuadros de Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898*.
Yugoslavia, *Arte francés contemporáneo* (enero-agosto).
Zürich, *Le modern Style*.
- 1952-53. Rotterdam, Museo Boymans, *Fransemeesters nit het Petit Palais* (Maestros franceses del Petit Palais).
1953. Bruselas, Museo de Bellas Artes, *La mujer en el arte francés*.
Nancy, Museo de Bellas Artes, *Maillol, pinturas, dibujos*.
París, Petit Palais, *Un siglo del arte francés: 1850-1950*.
1955. Londres, Galería Wildenstein, *Marcel Proust y su tiempo*.
París, Museo Nacional de Arte Moderno, *Bonnard, Vuillard y los Nabis, 1888-1903*.
Roma-Florenca, *Obras maestras del siglo XIX francés*.
- 1956-57. París, Orangerie, *Odilon Redon*.
Bruselas, Palacio de Bellas Artes, *El movimiento simbolista*.
La Haya, Gemeentmuseum (Museo Municipal), *Odilon Redon*.
París, Biblioteca Nacional, *Gustave Geffroy y el arte moderno*.
1958. Berna, Kunsthalle, *Odilon Redon*.
Lyon, Museo Gadagne, *De la Revolución a nuestros días*.
1959. Londres, The Matthiesen Gallery, *Odilon Redon* (mayo-junio).
Nueva York, Museo de Arte Moderno, *Art Nouveau*.

1960. París, Museo de Artes Decorativas, *Antagonismos*.
París, Galería Charpentier, *Cien obras maestras de Gauguin*.
- 1960-61. París, Museo Nacional de Arte Moderno, *Orígenes del siglo XX. Las artes en Europa de 1884 a 1914*.
1961. París, Museo Nacional de Arte Moderno, *Homenaje a Aristide Maillol*.
París, Museo del Louvre, *Gustave Moreau*.
Toulouse, Museo de los Agustinos, *Achille Laugé y sus amigos Bourdelle y Maillol*.
Vichy, *De Ingres a Renoir. La vida artística bajo el Segundo Imperio*.
- 1961-62. Hamburgo-Amsterdam-Francfort-Stuttgart-Munich-Dortmund, *Aristide Maillol*.
Nueva York-Chicago, *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*.
Tokio-Kyoto, *Arte francés 1840-1940*.
1962. Le Touquet, Casa Consistorial, *Los pintores de la Costa de ópalo* (julio-agosto).
Marsella, Museo Cantini, *Gustave Moreau y sus alumnos*.
Venecia, Bienal, *Homenaje a Redon*.
1963. Albi, Museo Toulouse Lautrec, *Maurice Denis*.
París, Biblioteca Nacional, *Rodolphe Bresdin 1822-1885*.
París, Galería «Les Beaux-Arts», Wildenstein, *Maurice Denis*.
Pont-Aven, Casa Consistorial, *Paul Gauguin y el grupo de Pont-Aven*.
- 1963-64. Mannheim, Städtische Kunsthalle (Sala de Arte Municipal), *Los Nabis y sus amigos*.
Nancy, Museo de Bellas Artes, *Homenaje a Roger Marx*.
1964. Estrasburgo, Castillo de los Rohan, *Eugène Carrière* (junio-septiembre).
Londres, Galería Wildenstein, *K. X. Roussel*.
Londres, Galería Wildenstein, *Maurice Denis* (abril-mayo).
Munich, Haus der Kunst (Casa de Arte), *Secesión. Arte europeo a caballo de los siglos XIX y XX*.
- 1964-65. París, Museo de Artes Decorativas, *Cien años, cien obras maestras*.
Tokio, Museo Nacional de Arte Occidental, *Gustave Moreau*.
1965. Brema, Kunsthalle (Sala de Arte), *Ker-Xavier Roussel*.
Charleroi-Luxemburgo, *Maestros lyoneses del siglo XIX*.
París, Biblioteca Nacional, *Marcel Proust*.
- 1965-66. Munich-París-Amsterdam, *Los más bellos grabados del mundo occidental 1410-1914*.

1966. Londres, The Arts Council, Tate Gallery, *Rouault*.
París, Salón de los Independientes, *Retrospectiva 1895-1901* (sin número).
- 1966-67. Munich, Galería del Levante, *Pont Aven y los Nabis*.
1967. Angers, Museo de Bellas Artes, *Maurice Denis y los Nabis*.
Düsseldorf, Galería Dr. Rainer Horstmann, *Escuela de Pont-Aven, Pintores alrededor de Gauguin*.
París, Galería Petridès, *Retrospectiva Henri Martin* (sin catálogo-octubre).
Ostende, Kursaal, *Europa 1900*.
Ostende, Museo de Bellas Artes, *Europa 1900. Pinturas, dibujos, esculturas, joyas*.
Zürich, Kunsthau (Casa de Arte), *Arte Nuevo en Suiza a principios de nuestro siglo*.
- 1967-68. París, Orangerie, *Veinte años de adquisiciones en el Museo del Louvre 1947-1967*.
1968. Atlanta, The Hight Museum of Art, *The Taste of Paris* (El gusto de París).
Francfort, Kunstverein (Sociedad de Bellas Artes), *Odilon Redon*.
La Bernerie en Retz, Sindicato de Iniciativas, *Edgar Maxence, miembro del Instituto* (agosto).
Londres, Piccadilly Gallerie, *Los Salones de la Rosa + Cruz 1892-1897*.
Munich, Haus der Kunst (Casa de Bellas Artes), *Edouard Vuillard-Xavier Roussel*.
París, Orangerie, *Edouard Vuillard-K. X. Roussel*.
París, Museo Delacroix, *Delacroix, René Piot (1886-1934) y el color*.
Tokio, Gran almacén Seibu de Shibuya, *Arte Nuevo* (noviembre).
- 1968-70. Allentown-Atlanta-Akron-San Francisco-Minneapolis, *Eugène Carrière 1849-1906, Seer of the Real* (visionario de la realidad).
1969. Ginebra, Galería Krugier & Cia., 5 grand Rue, *Los Nabis* (noviembre).
Londres, Galería Wildenstein, *Pictures from Bristol* (pinturas de Bristol, junio-julio).
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art, Minnesota, *The past rediscovered French painting 1800-1900* (La pintura francesa de 1800-1900 redescubierta).
París, Galería Pacitti, *Georges Lacombe 1868-1916, Nabi escultor* (marzo).
Saint Amand, Castillo de Culan, *El arte fantástico y el surrealismo* (junio-septiembre).
Toronto, Art Gallery of Ontario, *Lo sagrado y lo profano en el arte simbolista*.
Turín, Galería Civica d'Arte Moderna, *Lo sagrado y lo profano en el arte de los simbolistas*.
1970. Harvard University, The Houghton Library, *The turn of a century 1885-1910 Art Nouveau-Jugendstil Books*.
Londres, Piccadilly Gallery, *Simbolistas*.
Nueva York, Spencer A. Samuels & Cia. Ltd., *Simbolistas*.
París, Museo de Artes Decorativas, *Recuerdos de Aman Jean*.

- 1970-71. París, Museo Galiéra, *Estetas y magos. Simbolistas de las colecciones parisienses.*
1971. Brema, Kunsthalle (Sala de Bellas Artes), *Maurice Denis.*
 Bendor, Fundación P. Ricard, *El arte y la vida en la «Belle époque».*
 Bucarest-Craïova-Iassi, *Pinturas célebres de los museos parisienses.*
 Budapest, Szepmuveszeti Muzeum, *Obras maestras de los museos parisienses.*
 Chartres, Museo, *Proust y los Salones.*
 París, Biblioteca Nacional, *Paul Valéry. Exposición del centenario.*
 París, Grand Palais, *De Pont-Aven a los Nabis. Retrospectiva 1888-1903.* Sociedad de los Artistas Independientes.
 París, Museo Jacquemart André, *Marcel Proust y su tiempo.*
 Perpiñán, Museo Rigaud, *Homenaje a los artistas rosellonenses desaparecidos.*
 Sèvres, Museo Nacional de la Cerámica, *El arte de alfarería de Rodin a Dufy.*
- 1971-72. Brest, Museo Municipal, *El tiempo de Gauguin.*
 Nagoya-Kamakura-Osaka-Fukuaka, *Exposición de las obras maestras del Museo de Bellas Artes de Burdeos.*
 Zürich, Kunsthau (Casa de Bellas Artes), *Maurice Denis.*
1972. Copenhague, Museo Real, *Maurice Denis.*
 Londres, Hayward Gallery-Liverpool, Walker Art Gallery, *Pintores simbolistas franceses: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon y sus seguidores.*
 Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo.
 Barcelona, Museo de Arte Moderno.
El Simbolismo en la pintura francesa.

CRONOLOGIA DEL SIMBOLISMO

por GENEVIÉVE LACAMBRE

1856. 8 de octubre: Muere Chassériau.
1857. Baudelaire: *Les fleurs du Mal*.
1861. Exito de *Guerra y Paz*, de Puvis de Chavannes, en el Salón.
Estreno en París, que termina en escándalo, de *Tannhäuser* de Wagner.
1862. 22 de agosto: Nace Debussy.
1863. Mayo: Primer Salón de los Rechazados (*Salon des refusés*).
13 de agosto: Muere Delacroix.
1864. Mayo: Primer éxito de público de Gustavo Moreau, en el Salón, con *Edipo y la Esfinge*.
1866. Publicación del primer volumen del *Parnasse contemporain*.
Verlaine: *Poèmes saturniens*.
1867. 14 de enero: Muere Ingres.
31 de agosto: Muere Baudelaire.
Manet: *La ejecución de Maximiliano*.
1869. 8 de marzo: Muere Berlioz.
1870. Puvis de Chavannes expone, en el Salón, la *Decapitación de San Juan Bautista*.
- 1870-71. Guerra franco-prusiana. Caída del Segundo Imperio. Sitio de París. La Comuna.
Instauración de la Tercera República.
1873. Puvis de Chavannes expone, en el Salón, *El estío*.
Rimbaud: *Une saison en enfer*.
1874. Primera exposición de los pintores independientes (Impresionistas).
1876. Mallarmé: *L'après-midi d'un faune*.
Gustavo Moreau vuelve a exponer en el Salón con *Salomé* y *La aparición*.
1879. Carrière expone su primera *Maternidad*, en el Salón.
Puvis de Chavannes expone *El hijo pródigo* y *Muchachos al borde del mar*, en el Salón.
Redon publica su primer volumen de litografías *En sueños*.
1880. Último Salón en que participa Gustavo Moreau; expone *Galatea* y *Helena*.
Cazin expone *Hagar* y *Tobías*.

1881. Verlaine: *Sagesse*.
Primera exposición de dibujos de Redon en «La Vie Moderne»; pasan inadvertidos para la prensa.
Salon des Artistes Françaises (Salón oficial reformado), dirigido por un grupo de artistas; el pintor Bouguereau es uno de los vicepresidentes.
Puvis de Chavannes expone *El pobre pescador*.
1882. Debussy: *Fêtes galantes* (sobre poemas de Verlaine).
1883. Verlaine: *Les poètes maudits*, publicado en la revista «Lutèce».
13 de febrero: Muere Wagner, en Venecia.
1884. Creación de la Sociedad de Artistas Independientes; Redon es uno de los fundadores; primera exposición, en diciembre.
Fundación de «Los XX» en Bruselas.
Huysmans: *A. Rebours*.
Félix Fénéon inicia la publicación de «La Revue indépendante».
1885. Adoré Floupette: *Les déliquescentes*.
Edouard Dujardin funda «La Revue Wagnérienne».
Muere Víctor Hugo.
1886. Octava y última exposición de los Impresionistas.
Seurat expone *La grande jatte*.
Gustavo Moreau lleva a cabo el políptico *Vie de l'Humanité* (Museo Gustave Moreau).
Gauguin va por primera vez a Pont-Aven, en marzo.
Van Gogh llega a París y conoce a Émile Bernard.
18 de septiembre: Manifiesto literario del Simbolismo, de Jean Moréas, publicado en el suplemento literario de «Le Figaro».
Fundación de la revista «Le Symboliste», por Gustave Kahn, Jean Moréas y Paul Adam.
Zola: *L'Oeuvre*.
1887. Estreno en París de *Lohengrin* de Wagner.
Puvis de Chavannes trabaja en sus murales para el gran anfiteatro de la Sorbonne y expone en la Galería Durand-Ruel. El Estado compra *El pobre pescador* para el Museo del Luxemburgo.
Gauguin marcha a la Martinica.
Mallarmé: *Poésies*, publicadas en edición muy limitada.

1888. Gauguin pinta, en Pont-Aven, *La visión después del Sermón*.
Trabaja con Émile Bernard y formulan el «Sintetismo».
Sérusier conoce a Gauguin y realiza *El talismán*.
Formación del grupo de los Nabis (Sérusier, Denis, Roussel, Vuillard, Bonnard, Ranson).
Verlaine: *Les amours*.
Debussy publica *La demoiselle élue* (sobre la *Blessed Damozel* de Rossetti); visita Bayreuth para oír *Parsifal* y *Los Maestros Cantores*; Joséphin Péladan se traslada también a Bayreuth.
1889. Exposición Universal de París (construcción de la Torre Eiffel).
«Exposición de pintura del Grupo impresionista y sintetista» en el Café Volpini.
Huysmans: *Certains* (elogio de Puvis, Moreau, Redon, etc.).
Bergson: *Les donnés immédiates de la conscience*.
Schuré: *Les grands initiés*.
Moréas: *Les premières armes du symbolisme*.
Vanor: *L'art symboliste*.
5 octubre: Primer número de «La Plume».
Reuniones de los Nabis en el «Templo» (la casa de Ranson: 25 Boulevard Montparnasse).
A. Germain: *Du Symbolisme*.
1890. Puvis de Chavannes, Meissonier, Rodin y Carrière fundan la Société Nationale des Beaux-Arts, como Salón de carácter menos conservador.
Alfred Valette funda el «Mercure de France».
Paul Fort funda el Théâtre d'Art; su ayudante es Lugné-Poë.
29 de julio: Suicidio de Van Gogh en Auvers.
Gauguin, en Le Pouldu, con de Haan, Filiger, Seguin.
Agosto: Denis publica «Neo-Traditionnisme», en «Art et Critique».
1891. 3 de febrero: Banquete en honor de Jean Moréas, que en el mismo año rompe con el Simbolismo y funda la «Escuela Romana». (Publica en «Le Figaro» el manifiesto de esta nueva escuela; el 14 de septiembre.)
Mallarmé: Tertulia de los martes (asisten O. Wilde, Maeterlinck, Verhaeren, Claudel, Redon, Vuillard, Gauguin, etc.).
Marzo. Albert Aurier: «Le Symbolisme en peinture-Paul Gauguin».
23 de marzo: Banquete en honor de Gauguin, presidido por Mallarmé.
29 de marzo: Muere Seurat.
4 de abril: Gauguin parte para Tahití.

- Mayo: «Soirée» con el fin de reunir fondos para Gauguin y Verlaine, en el Théâtre d'Art.
- 23 de agosto: Sâr Péladan y Antoine de La Rochefoucauld fundan la «Ordre de la Rose + Croix esthétique»
- Octubre: Los hermanos Natanson fundan «La Revue Blanche».
- Diciembre: Primera exposición de Impresionistas y Simbolistas en Le Barc de Boutteville (Nabis, neoimpresionistas, etc.).
- Muere Rimbaud en Marsella.
- Debussy comienza una amistad con Erik Satie que durará toda la vida.
1892. 10 de marzo: Primer Salón de la Rosa + Cruz, en la Galería Durand-Ruel. (69 expositores). Erik.
- Satie compone música para la inauguración.
- André Gide: *Le traité du Narcisse. Théorie du Symbole*.
- Abril. A. Aurier: Importante artículo sobre los Simbolistas, en la «Revue encyclopédique», con ilustraciones de Gauguin, Bernard, Redon y los Nabis. Gustave Moreau, profesor en la Escuela de Bellas Artes.
- Muerte de Albert Aurier. Le reemplaza Camille Mauclair como crítico de arte en el «Mercure de France».
1893. Mallarmé: *Vers et Prose*.
- Albert Samain: *Au jardin de l'Infante*.
- André Gide: *Le voyage d'Urien*, ilustrado por Denis.
- Lugné-Poë funda el Teatro de l'Oeuvre; presenta *Pelléas et Melisande*, de Maeterlinck; Debussy comienza a trabajar en su ópera.
- Segundo Salón de la Rosa + Cruz, en la rotonda central del Palacio de Bellas Artes, Campo de Marzo (78 expositores).
- Antoine de La Rochefoucauld dimite de la Orden.
- Maillol se une a los Nabis.
- Ambroise Vollard abre su Galería en París, rue Lafitte.
- Gauguin vuelve de Tahití; expone en noviembre en la Galería Durand-Ruel.
- Mayo: Antoine de La Rochefoucauld y Jules Bois fundan «Le Coeur».
1894. Tercer Salón de la Rosa + Cruz (30 expositores), en el 5 de la rue de la Paix.
- Roche-grosse expone *El caballero de las flores* (inspirado por *Parsifal*) en el Salón de los Artistas Franceses.
- Exposición individual de Redon en la Galería Durand-Ruel.
- Primera audición del *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, inspirado en el poema de Mallarmé.
- Octubre: Rémy de Gourmont y Alfred Jarry fundan «L'Ymagier».

1895. 16 de enero: Banquete de 500 comensales en honor de Puvis de Chavannes (asisten, entre otros, los artistas Aman-Jean, Bourdelle, Cazin, Chabas, Fantin-Latour, Gauguin, E. Laurent, Manet, Ménard, R. de Montesquiou, Rops, Rodin, Ary Renan, Carlos Schwabe).
Cuarto Salón de la Rosa + Cruz (36 expositores), en el 5 de la rue de la Paix.
3 de julio: Gauguin deja Francia y parte por segunda vez para Tahití.
Bing abre su Galería «L'Art Nouveau», 22 rue de Provence.
«La Revue Blanche» (II, págs. 181-182) publica «Le jeu du petit symbolard», que se juega con fichas.
1896. 8 de enero: Muere Verlaine.
Quinto Salón de la Rosa + Cruz (31 expositores), en la Galerie des Artists Réunis, 28 avenida de la Opera.
Diciembre: Decimosegunda y última exposición de los Impresionistas y Simbolistas, en Le Barc de Boutteville.
A. Mellerio: *Le mouvement idéaliste en peinture*.
1897. Sexto y último Salón de la Rosa + Cruz (51 expositores, incluyendo a Rouault) en la Galería Georges Petit.
Los Nabis exponen por primera vez en la Galería Vollard.
15 de octubre: Gauguin publica *Noa-Noa* en «La Revue Blanche»; pinta en Tahití su obra *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?*. Intenta suicidarse.
1898. 18 de abril: Muere Gustave Moreau.
9 de septiembre: Muere Mallarmé.
24 de octubre: Muere Puvis de Chavannes.
Rodin expone su *Balzac*, en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.
Los Nabis dejan de reunirse en casa de Ranson, y lo hacen en casa de Roussel en L'Etang-la-Ville.
1899. Último volumen de litografías de Redon, *Las revelaciones del divino San Juan*, publicado por Vollard.
Exposición de Puvis de Chavannes en la Galería Durand-Ruel.
Exposición de artistas jóvenes en la Galería Durand-Ruel, en homenaje a Redon.
1900. Exposición Universal de París.
Disolución del grupo de los Nabis.
Maurice Denis expone el *Homenaje a Cézanne*.
Van Bever y Léautaud publican una antología de la poesía simbolista: *Poètes d'aujourd'hui* (1880-1900).

BIBLIOGRAFIA

- ABBATTE, F.: *L'ottocento in Europa. Simbolismo e Impressionismo*. Milán, 1966.
- ADAM, P.: *Les Salons de 1896. La peinture, les dessins, les objets d'art au Salon du Champ de Mars*, en «Gazette des Beaux-Arts», julio de 1896.
- *Les Salons de 1896. La peinture au Salon des Champs Elysées*, en «Gazette des Beaux-Arts», agosto de 1896.
- *Le symbolisme dans l'oeuvre d'Albert Besnard*, ibid., diciembre de 1911.
- ADHÉMAR, J.: *Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français après 1800*, t. IV. París, 1949.
- ADHÉMAR, J., y LETHÈVE, J.: *Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français après 1800*, t. V, París, 1953.
- ADHÉMAR, H.; SÉRULLAZ y BEAULIEU: *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes*. Lettre préface de G. Bazin. París, 1959.
- AJALBERT, J.: *Mémoires en vrac. Au temps du Symbolisme 1880-1890*. París.
- ALEXANDRE, A.: *La collection Rouart*, en «Les Arts», diciembre de 1912, n.º 132.
- ANDERSEN, W.: *Gauguin's Calvary of the Maiden*, en «The Art Quarterly», primavera de 1971.
- ANSIEAU, J.: *Georges Lacombe, peintre et sculpteur*. Mémoire de l'École du Louvre, 27 de marzo de 1969. (Mecanografiado.)
- ANTOINE, J.: *Critique d'Art. Exposition du Cercle Volney*, en «La Plume», 15 de febrero de 1891.
- ASTRE, A.: *Souvenirs d'art et de littérature. Gustave Geffroy, Louis Legrand, Georges de Feure, Achille Laugé*. París, 1930.
- AUBERT, L.: *L'oeuvre de René Ménard*, en «La Revue de Paris», 1 de julio de 1914.
- AURIER, A.: *Oeuvres posthumes*. París, 1893.
- BACOU, E.: *Odilon Redon*. Ginebra, 1956.
- *Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, trois nouveaux Redon*, en «La Revue du Louvre et des Musées de France», n.º 4-5. París, 1964.
- BADES, A.: *Découverte psychopathologique de Charles Filiger, peintre symboliste*, en «Confinia Psychiatrica», n.º 1. Basilea, 1971.
- BARILLI, R.: *Il Simbolismo nella pittura francese dell'ottocento*. Milán, 1967.
- *Il gruppo dei Nabi*, en «L'Arte moderna», vol. II. Milán, 1967.
- BARRE, A.: *Le Symbolisme*. París, 1912.
- BATTERSBY, M.: *Art Nouveau*. Feltham, 1969.
- BEAUNIER, A.: *Aman Jean*, en «Art et Décoration», primer semestre de 1902.

- BÉNÉDITE, L.: *La peinture décorative aux Salons*, en «Art et Décoration», primer semestre de 1898.
- *Puvis de Chavannes*, en «Art et Décoration», segundo semestre de 1898.
- *Les dessins de Puvis de Chavannes au Musée du Luxembourg*, en «Revue de l'Art Ancien et Moderne». Paris, 1900.
- *La Lyre et les Muses par Henri Martin*, en «Art et Décoration», primer semestre de 1900.
- *Jean-Charles Cazin*, en «Revue de l'Art Ancien et Moderne», 10 de julio de 1901.
- *Fantin-Latour. Étude critique. Catalogue des oeuvres conservées dans les musées. Liste des oeuvres exposées aux Salons. Fantin-Latour lithographe. Catalogue de l'oeuvre lithographié et gravé*. Paris, 1903.
- *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapport du Jury international. Introduction générale. Deuxième partie. Beaux-Arts*. Paris, 1904.
- *Fantin-Latour*, en «Art et Décoration», primer semestre de 1906.
- *L'oeuvre lithographique de Fantin-Latour*. Paris, 1907.
- *Le Musée du Luxembourg. Les peintures*. Paris, 1912.
- *L'Espérance de Puvis de Chavannes au Musée du Luxembourg*, en «Les Musées de France», n.º 1, 1913.
- *Le Musée du Luxembourg. Écoles étrangères. Musée annexe du Jeu de Paume*. Paris, 1924.
- *Le Musée du Luxembourg. Les peintures. École française*. Paris, 1924.
- BÉNÉDITE, Lux., s.d.; BÉNÉDITE, L.: *Catalogue sommaire des peintures et sculptures de l'École contemporaine exposées dans les galeries du Musée National du Luxembourg*. Paris, s.d.
- BENET, Rafael: *Simbolismo*. Ediciones Omega. Barcelona, 1953.
- BENGESCO, M.: *Mélanges sur l'Art français. Raffet, La Tour, Carpeaux, Gustave Moreau, Ranson*, etc. Paris, s.d.
- BERALDI, H.: *Les graveurs du XIX^e siècle*, t. IV. *Bresdin*. Paris, 1886.
- BERGER, K.: *Odilon Redon. Phantasie und Farbe*. Colonia, 1964.
- BERHAUT, M.: *Musée des Beaux-Arts de Rennes. Oeuvres récemment acquisés*, en «*La Revue du Louvre et des Musées de France*», n.º 4-5, 1968.
- BERNARD, Émile: *Lettres à Émile Bernard*. Bruselas, 1942.
- BERRYER, A. M.: *Eugène Carrière*. I^a partie: Eugène Carrière, sa vie, son oeuvre, son art, sa philosophie et son enseignement; 2.^a partie: Catalogue. Thèse de Doctorat. Université de Liège, 1936. (Sin publicar.)
- BERTHOLET (Dr.) E.: *La pensée et les secrets du Sâr Joséphin Péladan*. Lausana, 1955.
- BESNARD, A.: *Le Salon de 1897. Société Nationale des Beaux-Arts*, en «*Gazette des Beaux-Arts*», junio de 1897.
- BLANCHE, J. E.: *Les Arts plastiques*. Paris, 1931.

- BLÉMONT, E.: *Le Salon du Champ de Mars. La peinture de la vie moderne*, en «L'Artiste», julio de 1891.
- BONNEROT, J.: *La Sorbonne. Sa vie, son rôle, son oeuvre à travers les siècles*. París, 1927.
- BOOM, K. C.: *Introduction et catalogue Rodolphe Bresdin. Etsen in Lithografieën*. Amsterdam, 1955.
- BORDEAUX, H.: *Les Salons de Paris en 1894*. Gante, 1894.
- BOUCHOT, H.: *Les Salons de 1893*, en «Gazette des Beaux-Arts», junio de 1893.
- BOUYER, R.: *L'Art et la vie au Salon du Champ de Mars*, en «L'Artiste», junio de 1894.
- *Un peintre mélomane. Fantin-Latour*. París, 1895.
 - *L'Art et la Beauté aux Salons de 1898*, en «L'Artiste», 1898, I.
 - *L'estampe murale*, en «Art et Décoration», segundo semestre de 1898.
 - *Un Salonnier aux Salons de 1899*, en «L'Artiste», 1899.
 - *Le Don Hayem au Luxembourg*, en «Revue Populaire des Beaux-Arts», 18 de marzo de 1899.
 - *Le don Hayem au Musée du Luxembourg*, en «Gazette des Beaux-Arts», diciembre de 1900.
 - *La collection Isaac de Camondo au Musée du Louvre*, en «Revue de l'Art Ancien et Moderne», julio de 1914.
- BRETON, A.: *L'Art magique*. París, 1957.
- BRIÈRE, C.: *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries*. París, 1924.
- BRIGANTI, C.: *Pittura fantastica e visionaria dell'ottocento*. Milán, 1969.
- BRILLANT, M.: *Maurice Denis*. París, 1929.
- *Portrait de Maurice Denis*. París, 1945.
- BUISSON, J.: *Un revenant du siècle passé Rodolphe Bresdin*, en «L'Artiste», enero-febrero-marzo de 1901.
- BUSSIÈRE, E.: *La vie et l'oeuvre de Gaston Bussière, peintre, illustrateur, graveur*. París, 1932.
- CABANNE, P.: *Bresdin ou l'aventure inutile*, en «Jardin des Arts», n.º 108, noviembre de 1963.
- CACHIN, F.: *Gauguin*. París, 1968.
- *Le portrait de Fénéon par Signac: une source inédite*, en «Revue de l'Art», n.º 6, 1969.
- CAILLER, P.: *Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Maurice Denis*. Ginebra, 1968.
- CALMETTES, F.: *L'Exposition Universelle. Les tissus d'Art*, en «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», octubre de 1900.
- CARRIÈRE, J. R.: *De la vie d'Eugène Carrière*. Tolosa, 1966.

- CIOLKOWSKI, H. S.: *Émile Bernard*, en «L'Art et les Artistes», mayo de 1926.
- CIRY, M.: *L'oeuvre de Redon et sa signification vers 1905*, en «L'Information d'Histoire de l'Art», marzo-abril de 1970.
- CLADEL, J.: *Maillol, sa vie, son oeuvre et ses idées*. París, 1937.
- COGNIAT, R.: *Gauguin*. París, 1947.
- COPPIER, A. Ch.: *Les eaux-fortes de Bernard*. París, 1920.
- COULON, M.: *Une minute de l'heure symboliste. Albert Aurier, 1865-1892*. París, 1921.
- COURTHION, P.: *Georges Rouault*. París, 1962.
- CREPELLE, J. P.: *Les maîtres de la Belle Époque*. París, 1966.
- CUENOT, C.: *L'Évolution poétique de Paul Verlaine*, en «Le Ruban Rouge», n.º 10, septiembre de 1961.
- CHAM: *La Salon de 1865 photographié par Cham*. París, s.d. [1865].
- CHANTELOU: *Le tombeau de Gustave Moreau*, en «Le Monde», 12 de mayo de 1971.
- CHARPENTIER, Fr. Th.: *Musée des Arts Décoratifs de Nancy dit de «l'École de Nancy». Nouvelles acquisitions*, en «La Revue du Louvre et des Musées de France», n.º 6, 1968.
- CHARPENTIER, J.: *Le Symbolisme*. París, 1927.
- [CHARPENTIER, Th.] Th. C.: *Le Musée de «L'École de Nancy»*, s.d. [1970].
- CHASSÉ, Ch.: *Gauguin et Mallarmé*, en «L'Amour del l'Art», agosto de 1922.
- *Paul Sérusier*, en «L'Art et les Artistes», mayo de 1927.
- *Les Nabis et leur temps*. París, 1960.
- CHENNEVIÈRES, Ph. de: *Le Salon de 1880*, en «Gazette des Beaux-Arts», junio, julio de 1880.
- CHESNEAU, E.: *Les nations rivales dans l'art*. París, 1868.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.: *Dictionnaire des symboles*. París, 1969.
- DECLAIRIEUX, A.: *Puvis de Chavannes et ses oeuvres*. Préface de L. Rosenthal. Lyon, 1928.
- DEGRON, H.: *Osbert*, en «La Plume», 1 de marzo de 1896.
- DELSEMME, P.: *Un théoricien du symbolisme, Charles Morice*. París, 1958.
- DELTEIL, L.: *Le peintre graveur illustré, t. VIII, Eugène Carrière*. París, 1913.
- DEMORIANE, H.: *Faut-il racheter la peinture fin XIXº*, en «Connaissance des Arts», marzo de 1961.
- DENIS, M.: *Définition du Néo-Traditionnisme*, en «Art et Critique», 23-30 de agosto de 1890.
- *Théories*. París, 1912. (Reeditado en París, 1964.)
- *L'Époque du Symbolisme*, en «Gazette des Beaux-Arts», marzo de 1934.

- DENISE, L.: *La merveilleuse doxologie du lapidaire*. París, 1893.
- DESHAIRS, L., y LARAN, J.: *Gustave Moreau*. París, 1913.
- DESJARDINS, P.: *En mémoire de Jean-Charles Cazin*, en «Gazette des Beaux-Arts», septiembre de 1901.
- DESTRÉE, O. G.: *Les Préraphaélites. Notes sur l'art décoratif et la peinture en Angleterre*. Bruselas, 1894.
- DESTRÉES, J.: *Odilon Redon*. Bruselas, 1891.
- DESVALLIÈRES, G.: *L'oeuvre de Gustave Moreau*. París, s.d. [1913].
- DEZARROIS, A.: *Aman-Jean, graveur et litographe. Conversation*, en «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», enero de 1926.
- DIMIER, L.: *Histoire de la peinture française su XIX^o siècle (1793-1903)*. París, 1914.
- DOMERGUE, G.: *Antonio de la Gándara*, en «From Paris», diciembre de 1910.
- DORIVAL, B.: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, t. I. París, 1943.
- *Un an d'activité au Musée d'Art Moderne, en Musées de France*, diciembre de 1950.
- *Sources of the art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece*, en «The Burlington Magazine», abril de 1951.
- *Hodler et les maîtres français*, en «Art de France», I, 1961.
- DORRA, H.: *The First Eves in Gauguin's Eden*, en «Gazette des Beaux-Arts», 1953.
- DORRA, H., y REWALD, J.: *Seurat. L'oeuvre peint, biographie et catalogue raisonné*. París, 1951.
- DOVSKI, L. van: *Gauguin*. París, 1950.
- DUBRAY, J. P.: *Eugène Carrière. Essai critique*. Préface de J. Royère. París, 1931.
- [DULAC y LOUIS]: *Lettres de Marie-Charles Dulac*. Préface de R. Louis, O.P. París, 1905.
- DURAND-TAHIER, H.: *Le Salon de la Rose + Croix*, en «La Plume», 15 de marzo de 1892.
- EGGENBERGER, G.: *Jean-Charles Cazin*, en «Revue de Boulogne», enero-febrero de 1958.
- ÉON, H.: *Salon des Champs Elysées*, en «La Plume», 15 de mayo de 1897.
- FABRICE, D.: *Les peintres de la Bretagne*. París, 1898.
- FANTIN-LATOURE, Mme.: *Catalogue de l'oeuvre complet de Fantin-Latour (1849-1904)*. París, 1911.
- FAGUS, F.: *Petite Gazette d'Art. Marie-Charles Dulac*, en «La Revue Blanche».
- *Petite Gazette d'Art. Exposition Lévy Dhurmer*, en «La Revue Blanche», enero de 1900.
- *Gazette d'Art. Cazin*, en «La Revue Blanche», abril de 1901.
- FAURE, E.: *Eugène Carrière peintre et litographe*. París, 1908.
- FEGDAL, Ch.: *Odilon Redon*. París, 1929.

- FERNIOT, P.: *Catalogue de l'oeuvre d'Henri de Groux*, en «La Plume», número especial, abril de 1899.
- FEYDY, J.: *Autour du misérabilisme*, en «L'information d'Histoire de l'Art», n.º 1, noviembre-diciembre de 1955.
- FLAT, P.: *Musée Gustave Moreau. Catalogue sommaire*. París, 1902. Reeditado en 1904 y en 1926 (con ilustraciones).
- FOCILLON, H.: *La peinture. XIXº et XXº siècles du réalisme à nos jours*. París, 1928.
- FONTAINAS, A.: *Mes souvenirs du Symbolisme*. París, 1928.
- FORGES, M. Th. de: *Un nouveau tableau de Puvis de Chavannes au Musée du Louvre*, en «La Revue du Louvre et des Musées de France», n.º 4-5, 1970.
- FOUCART, J. P. (con la colaboración de Louise d'ARGENCOURT): *La genèse des peintures murales de Puvis de Chavannes au Musée d'Amiens*, en «Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie». (Por aparecer.)
- FOURCAUD, L. de: *René Ménard*, en «L'Art et les Artistes», abril de 1909.
- FOURÈS, A.: *Rodolphe Bresdin dit Chien Caillou*. Carcassonne, 1891.
- FRANTZ, H.: *Georges de Feire*, en «Le Figaro illustré», febrero de 1900.
- G., H.: *Les dessins de Puvis de Chavannes au Luxembourg*, en «La Chronique des Arts et de la Curiosité», 20 de enero de 1900.
- GAUGUIN: *Raconters de Rapin*. París, 1951.
- [GAUGUIN-FONTAINAS]: *Lettres de Gauguin à Fontainas*, en «L'Amour de l'Art».
- [GAUGUIN-SÉGALEN]: *Lettres de Paul Gauguin à Georges de Monfreid*, precedido d'un hommage par Victor Ségalen. París, 1930.
- GEFFROY, G.: *La vie artistique*, 8 series. París, 1892-1903.
- *L'oeuvre d'Eugène Carrière*. París, s.d. [1902].
 - *Carrière portraitiste*, en «L'Art et les Artistes», 1906.
 - *La peinture en France de 1850 à 1900*, en «Le Musée d'Art». Histoire générale de l'art au XIXº siècle, sous la direction de P. L. Moreau. París, s.d.
- [GEFFROY, LUX., s.d.]; GEFFROY, G.: *Les Musées d'Europe. Le Luxembourg, sculpture et peinture*. París, s.d.
- GELDER, D. van: *La plus belle estampe de Bresdin: Le bon Samaritain*, en «Jardin des Arts», enero de 1971.
- GERMAIN, A.: *Por le Beau. Essai de Kallistique*. París, 1893.
- *Le Désespoir de la Chimère*, en «La Plume», 1 de junio de 1892.
 - *Un peintre idéaliste-idéiste, Alexandre Séon*, en «L'Art et l'Idée», 20 de febrero de 1892.
 - *Critique d'Art sur un tableau refusé. Théorie du symbolisme des teintes*, en «La Plume», 15 de mayo de 1891.
 - *Le symbolisme des teintes*, en «Moniteur des Arts», 1 de abril de 1892.

- GOLDWATER, R.: *Puvis de Chavannes: some reasons for a reputation*, en «The Art Bulletin», marzo de 1946.
- GOUMONT, R. de: *L'Idéalisme*. París, 1893.
— *Promenades littéraires, t. IV, Souvenirs du Symbolisme*. París, 1904.
- GRONKOWSKI, C. (en colaboración de G. PASCAL y Fr. G. de la TOURETE): *Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Catalogue sommaire des collections municipales*. París, 1927.
- GSELL, P.: *L'Art, propos de Rodin*. París, 1911.
- GUÉRIN, M.: *L'oeuvre gravé de Gauguin*. París, 1927.
— *Guide illustré du Musée des Arts Décoratifs*. París, 1934.
- GUIFFREY, J.: *La Manufacture des Gobelins à l'exposition de 1900*, en «Encyclopédie du Siècle. L'exposition de Paris (1900)». París [1900], t. I.
- HALLER, G.: *La Salon. Dix ans de peinture*. París, 1902.
- HAUTECOEUR, L.: *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*. París, 1942.
- HAUTECOEUR, L., y LADOUÉ, P.: *Musée du Luxembourg. Catalogue des peintures et sculptures*. París, 1933.
- HEDIARD, G.: *Les maîtres de la Lithographie. Fantin Latour. Étude suivie du catalogue de son oeuvre*. París, 1892.
- HINZELIN, E.: *Artistes Contemporains. Charles Sellier (1830-1882)*, en «Gazette des Beaux-Arts», noviembre de 1911.
- HIRSCH, Ch. H.: *Notes sur l'Impressionisme et el symbolisme des peintres*, en «La Revue Blanche», febrero de 1892.
- HOFFMANN-EUGÈNE: *Le livre des peintres exposants*. París, 1930 (10.^a ed.).
- HOFSTÄTTER, H. H.: *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Colonia, 1963.
— *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Ibid., 1965.
— *Jugendstil Druckkunst*. Baden-Baden [1968].
- HOLTEN, R. von: *Oedipe et le Sphinx Gustave Moreaus genombrottverk*, en «Symbolister Tidskr. F. Konstvetensk», XXXII, Malmö, 1957.
— *L'art fantastique de Gustave Moreau*. París, 1960.
— *Gustave Moreau, Symbolist*, en «Natur och Kultur». Estocolmo, 1965.
- HOMER, W. I.: *Seurat and the science of Painting*. Cambridge, Mass., 1964.
- HOURTICQ, L.: *Histoire Générale de l'Art. France*. París, s.d.
- HUMBERT, A.: *Les Nabis et leur époque*. Ginebra, 1954.
- HURET, Th.: *Le Banquet des Symbolistes*, en «Echo de Paris», 4 de febrero de 1891.
- HUYSMANS, J. K.: *L'Art moderne*. París, 1883.
— *A Rebours*. París, 1884.
— *Croquis parisiens*. París, 1886.
— *Certains*. París, 1889.

- JAMOT, P.: *Artistes contemporains. Ernest Laurent*, en «Gazette des Beaux-Arts», marzo de 1911.
 — *La peinture au Musée du Louvre. École Française (XIX^o siècle - 3.^a partie)*. París, 1929.
 — *Maurice Denis*. París, 1945.
- JAWORSKA, W.: *Paul Gauguin et l'École de Pont Aven*. Nauchâtel, 1971.
- JEAN, R.: *Le Salon d'Automne*, en «Gazette des Beaux-Arts», noviembre de 1911.
 — *Puvis de Chavannes*. París, 1914.
- JULLIAN, Ph.: *Esthètes et magiciens. L'art fin de siècle*. París, 1969.
 — «*Les Rose + Crois*», en «Connaissance des Arts», agosto de 1969.
 — *Autour de trois peintres symbolistes d'étranges beautés*, en «Plaisir de France», enero de 1971.
 — *New life for the Décadents*, en «The Observer», 14 de noviembre de 1971.
- JULLIAN, Ph.: *Dreamers of Decadence*. Londres, 1971.
- JULLIEN, Ad.: *Richard Wagner*. París, 1886.
 — *Fantín Latour, sa vie et ses amitiés*. París, 1909.
- KAHN, G.: *Maurice Chabas*, en «L'Art et les Artistes», julio de 1923.
 — *Gauguin*, en «L'Art et les Artistes», noviembre de 1925.
 — *Fantín Latour*. París, 1926.
- KANE, W. M.: *Gauguin's Le Cheval Blanc: Sources and Syncretic Meaning*, en «The Burlington Magazine», julio de 1966.
- KLINGSOR, T.: *Antonio de la Gándara*, en «La Plume», 15 de abril de 1901.
- KOTZIN, M.: *Pré-Raphaelitism, Ruskinism and French Symbolism*, en «Art Journal», verano de 1966, XXV-4.
- LAFENESTRE, G.: *Salon de 1873*, en «Gazette des Beaux-Arts», junio de 1873.
 — *Les Salons de 1892. I: La peinture aux Champs Élysées*, en «Revue des Deux-Mondes», 1 de junio de 1892.
- LA LYRE, Ad.: *Le double Salon de 1898*. París, 1899.
- LAPAUZE, H.: *Catalogue sommaire des collections municipales*. París, 1904.
- LARAN, J.: *Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français après 1800*. París; t. I, 1930; t. II, 1937.
 — *Gustave Moreau*, s.d.
- LARAN, J., y ADHÉMAR, J.: *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes. Inventaire du fonds français après 1800*. París, t. II, 1942.
- LARROUMET, G.: *Notice historique sur la vie et les oeuvres de M. Gustave Moreau*. París, 1901.
- LECLERCQ, J.: *Petite exposition. Les dessins de Puvis de Chavannes*, en «Chronique des Arts et de la Curiosité», 27 de enero de 1900.

- LEGRAND, Fr. Cl.: *Le Symbolisme en Belgique*. Bruselas, 1971.
- LEHMANN, A. G.: *The Symbolist aesthetic in France*. Oxford, 1968.
- LEPRIEUR, P.: *Gustave Moreau et son oeuvre*. París, 1889.
- LEPRIEUR, P., y DEMONTS, L.: *Catalogue de la collection Isaac de Camondo (Peintures et dessins)*. París, s.d. [1914].
- LETHÈVE, J.: *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*. París, 1959.
- *Les Salons de la Rose + Croix*, en «Gazette des Beaux-Arts», diciembre de 1960.
 - *Le Sâr Péladan et les Salons de la Rose + Croix*, en «Jardin des Arts», junio de 1965.
 - *De 1870 à 1914. Des Impressionnistes aux Cubistes*. París, 1967.
- Lettres à Émile Bernard*. Bruselas, 1942, t. I.
- [Lettres à Redon]: *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren, à Odilon Redon*, présentées par Arī Redon, texte et notes par R. Bacou. París, 1960.
- LÉVI, E.: *Fables et symboles avec leur explication*. París, 1862.
- LOSSKY, B.: *Peintures et sculptures françaises au château d'Azay-le-Ferron*, en «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français». París, 1972.
- [Louvre, Catalogue des Peintures, 1972]: *Musée National du Louvre. Catalogue des peintures, t. I: École française*. París, 1972.
- LUTÈCE, L. de: *Promenade au Musée du Luxembourg*, en «Notes d'Art et d'Archéologie», enero de 1913.
- MADSEN, S. T.: *L'Art Nouveau*. París, 1967.
- MAIGNAN, A.: *Le Salon de 1897. Société des artistes français*, en «Gazette des Beaux-Arts», junio de 1897.
- MAILLARD, L.: *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, en «La Plume», 15 de julio de 1891.
- *Critique d'Art. Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, en «La Plume», 1 de julio de 1892.
- MAGNIN, J.: *La peinture au Musée de Dijon*. Besançon, 1929.
- *La peinture au Musée de Dijon*. Besançon, 1933.
- MALLE, Th.: *Compte rendu de l'exposition Alexandre Séon*, en «Le Progrès Andelysien», 9 de junio de 1901.
- MANDACH, C. de: *Lettres de Puvis de Chavannes, 1861-1876*. Coulommiers, 1910. (Extracto de la «Revue de Paris», de 15 de diciembre de 1910.)
- MANNONI, E.: *Meubles et ensembles style 1900*. París, 1968.
- MARGUILLIER, A.: *Charles Dulac*, en «Gazette des Beaux-Arts», abril de 1899.
- MARIE, A.: *La forêt symboliste. Esprits et visages*. París, 1936.
- MARQUETTY, V.: *Aman-Jean*, en «L'Art et les Artistes», junio de 1926.
- MARTIN-FERRIÈRES, J.: *Henri Martin 1860-1943*. Prólogo de E. Souriau. París, 1967.

- MARTIN-MÉRY, G.: *Bordeaux et ses trésors*, en «Vie des Arts». Montreal, 1962.
- MARX, R.: *Les Salons de 1895*, en «Gazette des Beaux-Arts», junio de 1895.
- MASSON, Ch.: *Musée National du Luxembourg. Catalogue des peintures, sculptures et miniatures*. París, 1927.
- MATHIEU, P. L.: *Gustave Moreau et la création du tableau*, en «L'Information d'Histoire de l'Art», marzo-abril de 1965.
- *Documents inédits sur la jeunesse de Gustave Moreau (1826-1860)*. Comunicación presentada en París el 6 de noviembre de 1971, debe ser publicada en el «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français».
- MAUCLAIR, C.: *L'art en silence*. París, 1901.
- *René Ménard*, en «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», 10 de enero de 1914.
- *Servitude et grandeur littéraires*. París, 1922.
- *Henri Le Sidaner*. París, 1928.
- *Puvis de Chavannes*. París, 1928.
- *Un siècle de peinture française 1820-1920*. París, 1930.
- *La religion de la musique*. París, s.d.
- MAUD, P. L. [M. Denis]: *Notes d'Art et d'Esthétique*, en «La Revue Blanche», junio de 1892.
- MAYOR, J.: *Eugène Grasset (1845-1917)*, en «Gazette des Beaux-Arts», julio-septiembre de 1918.
- MAZEL, H.: *Aux bons temps du Symbolisme*. París, 1943.
- MEIXMORON DE DOMBASLE, Ch. de: C. A. Sellier. Nancy, 1897.
- MELLERIO, A.: *Le mouvement idéaliste en peinture, frontispice de Odilon Redon*. París, 1896.
- *Société por l'étude de la gravure. Odilon Redon*. París, 1913.
- *Odilon Redon. Complete illustrative catalogue od litographs and etchings*. Nueva York, 1968. (Reimpresión.)
- *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*. París, 1923.
- MEUNIER, A.: «Géorgiques», en «La Plume», 1 de mayo de 1899.
- MICHAUD, G.: *Message poétique du Symbolisme*. París, 1947.
- MICHEL, A.: *Le Salon de 1880*, en «Le Parlement», mayo de 1880.
- *Notes sur l'art moderne (peinture)*. París, 1896.
- *Exposition de M. Puvis de Chavannes*, en «Gazette des Beaux-Arts», enero de 1888.
- *Ary Renan*, en «Gazette des Beaux-Arts», octubre de 1903.
- *Puvis de Chavannes*. París, 1912.
- *Peintures et pastels de René Ménard*. París, 1923.
- MICHEL, E.: *Les maîtres du paysage*. París, 1906.
- MICHELET, E.: *De l'ésoterisme dans l'art*. París, 1890.
- MILNER, J.: *Symbolists and decadents*. Londres-Nueva York, 1971.
- MIOMANDRE, Fr. de: *Un artiste moderne, Lóvy Dhurmer*, en «L'Art et les Artistes», 1911.

- MIREUR, H.: *Dictionnaire des ventes d'art*. París, 1911.
- MIRIMONDE, A. P. de: *Catalogue du Musée Paron Martin à Gray*, 1959.
- MOCKEL, A.: *Esthétique du Symbolisme*. Propos de littérature (1894). Stéphane Mallarmé en héros (1899). Textos diversos precedidos de un estudio sobre A. Mockel por M. OTTEN. Bruselas, 1962.
- MONTLOIN, P., y BAYARD, J. P.: *Les Rose + Croix*. París, 1971.
- MONTESQUIOU, R. de: *Préface au Catalogue de l'Exposition Gustave Moreau, Galerie Georges Petit*. París, 1906.
- *Altesses sérenissimes*. París, 1907.
- *L'inextricable graveur, Rodolphe Bresdin*. París, 1908.
- MONTIFAUD, M. de: *Salon de 1866. I: Peinture et dessin*, en «L'Artiste», 1866.
- MORHARDT, M.: *Carlos Schwabe*, en «Revue populaire des Beaux-Arts», 17 de septiembre de 1898.
- MORICE, Ch.: *Eugène Carrière*. París, 1906.
- MOUREY, G.: *The Salon of the Champs Elysées*, en «The Studio», julio de 1896.
- *A modern portrait painter: M. Aman-Jean*, en «The Studio», septiembre de 1896.
- *A Dream painter: M. L. Lévy Dhurmer*, en «The Studio», febrero de 1897.
- *Albert Besnard*. París, 1906.
- MUNHALL, Ed.: *Whistler's portrait of Robert de Montesquiou. The Documents*, en «Gazette des Beaux-Arts», mayo de 1968.
- [Musée de Dijon-Catalogue]: *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des peintures françaises*. (Établi par P. Quarré et M. Geiger.) Dijon, 1968.
- MUTHER, M.: *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, 3.^{er} vol. Munich, 1894.
- MYAGAWA, A.: *Redon-Rousseau*. Tokio, 1971.
- NATANSON, Th.: *Exposition Odilon Redon*, en «La Revue Blanche», mayo de 1894.
- *Exposition. Le Salon de la Rose + Croix. IV^o geste esthétique*, en «La Revue Blanche», primer semestre de 1895.
- NEGRI, R.: *Il sacro e il profano dell'arte dei simbolisti*, en «Arte Illustrata», mayo-junio de 1969.
- NEUMANN, J. B.: *Rodolphe Bresdin*, en «The Art Lover Library», vol. I, Nueva York, 1929.
- OCHSÉ, M.: *Odilon Redon (1840-1916)*, en «Le Jardin des Arts», noviembre de 1971.
- PALADILHE, J.: *Catalogue du Musée Gustave Moreau*. París, 1966.
- *Gustave Moreau*, seguido de *Gustave Moreau au regard changeant des générations* por J. PIERRE. París, 1971.

- PASCAL, J.: *Le Salon d'Automne en 1904*. Paris, 1904.
- PÉLADAN, J.: *L'art ochlocratique*. Paris, 1888.
- *Le Salon de Joséphin Péladan*, 10^e année. Paris, 1891.
- *Le Théâtre complet de Wagner, les XI opéras scène par scène avec notes biographiques et critiques*. Paris, 2.^a ed., 1894.
- [PÉLADAN, J.]: *Les 3 Salons de 1895. I: Quatrième Salon de la Rose + Croix*, en «Bulletin Mensuel de l'ordre de la Rose + Croix», mayo de 1895.
- PÉRATÉ, A.: *La peinture aux Salons de 1897, Paris et Londres*. Paris, 1897.
- *Maurice Denis*, en «L'Art et les Artistes», noviembre de 1923.
- PERRUCHOT, H.: *Gauguin, sa vie ardente et misérable*. Paris, 1948.
- «*J'ai connu Lautres, Cézanne, Monet...*», *une interview de Francis Jourdain*, en «L'Oeil», septiembre de 1956.
- PEVSNER, N.: *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. Penguin Books, Harmondsworth, 1960. (Edición revisada de *Pioneers of Modern Movement*, 1936.)
- PEYRET, L.: *Peintures du Musée de Saint-Étienne*, thèse de l'École du Louvre, 1946. (Mechanografiada.)
- PIERRE, J.: *Une clef de l'art moderne: le symbolisme*, en «L'Oeil», octubre de 1969.
- P. E. [Edmond PILON]: *Beaux-Arts. Peintres impressionistes et symbolistes*. (6.^a exposition chez Le Barc de Bouteville), en «La Plume», 15 de marzo de 1894.
- PINCUS-WITTEN, R.: *Ideal interlude: the first retrospective of the Salons de la Rose + Croix*, en «Artforum», Nueva York, septiembre de 1968.
- PONSONAILHE, Ch.: *L'Art à l'Exposition. La préface de la Décennale*, en «Encyclopédie du Siècle». L'exposition de Paris (1900), t. III, Paris [1900].
- PONTAURY, J.: *Poisson rare. Gaudries et Pasquais du pays Namurois*, en «La Plume», 15 de junio de 1896, número especial dedicado a Félicien Rops.
- POPOVITCH, O.: *Catalogue des peintures du Musée des Beaux-Arts de Rouen*. Paris, 1967.
- POTTIER, E.: *Les Salons de 1892*, en «Gazette des Beaux-Arts», junio de 1892.
- PROUST, M.: *Essais et articles*. [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau], en el volumen «Contre Sainte Beuve». Paris, ed. Pléiade, 1971.
- RAIS, J.: *La peinture française pendant le cours du siècle*, en «Encyclopédie du Siècle. L'Exposition de Paris (1900)». Paris [1900], t. I.
- *Henry Le Sidaner*, en «Art et Décoration», primer semestre de 1903.
- RAITT, A. W.: *Villiers de l'Isle Adam et el mouvement symboliste*. Paris, 1965.
- RAMIRO, E.: *Supplément au catalogue de E. Ramiro*, en «La Plume», 15 de junio de 1896.
- *Étude. Félicien Rops*. Paris, 1905.

- RAMBOSSON, Y.: *Critique d'Art. Exposition permanente des peintres impressionnistes et symbolistes chez De Boutteville, 47 rue Le Peletier*, en «La Plume», 1 de abril de 1892.
- *Critique d'Art. Deuxième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes chez Le Barc de Boutteville, 47 rue Le Peletier*, en «La Plume», 1 de agosto de 1892.
 - *Les Salons*, en «La Plume», 15 de julio de 1898.
 - *La promenade de Janus. III... Paul Gauguin*, en «La Plume», 1 de enero de 1899.
 - *La promenade de Janus. Critique d'Art. V.*, en «La Plume», 1 de mayo de 1899.
- REBOUX, P.: *L. Lévy Dhurmer*, en «Revue de tous les arts», febrero de 1926.
- REDON, O.: *Bresdin. Préface de la rétrospective Bresdin*. Catalogue du Salon d'Automne. París, 1908.
- *Autobiographie*. s.l. [Holanda], 1909.
 - *A soi-même, Journal 1867-1915*. París, 1922, reedición París, 1961.
- REMACLE, A.: *Critique d'Art. Eugène Carrière*, en «La Plume», 15 de octubre de 1891.
- RENAN, A.: *Gustave Moreau*, en «Gazette des Beaux-Arts», mayo, julio de 1886.
- *Gustave Moreau*, en «Gazette des Beaux-Arts», enero, marzo, abril, noviembre, diciembre de 1899.
- RETTÉ, Ad.: *Maurice Denis*, en «La Plume», 1 de septiembre de 1891.
- *Le symbolisme. Anecdotes et souvenirs*. París, 1903.
- REVERSEAU, J. P.: *Poètes parnassiens, peintres symbolistes. L'inspiration et les thèmes*. Mémoire de l'École du Louvre, 23 de mayo de 1971. (Mecanografiado.)
- REWALD, J.: *Maillol*. Londres, 1939.
- *Seurat*. París, 1948.
 - *Gauguin Drawings*. Nueva York-Londres, 1958.
 - *Le Post Impressionnisme de Van Gogh à Gauguin*. París, 1961.
- RHEIMS, M.: *L'objet 1900*. París, 1964.
- *L'art 1900*. París, 1965.
- RICHARD, N.: *A l'aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*. París, 1961.
- RIOTOR, L.: *Le Salon des Champs Élysées*, en «La Plume», 1 de junio de 1894.
- *L'Art et l'Idée. Essai sur Puvis de Chavannes*. París, aux bureaux de «L'Artiste», 1896.
- ROCHEBLAVE, S.: *Louis de Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914*. París, 1926.
- ROD, E.: *Les Salons de 1891 au Champ de Mars et aux Champs Élysées*, en «Gazette des Beaux-Arts», junio, julio de 1891.
- ROGER, Cl.; MARX, C.: *Odilon Redon*. París, 1924.
- *Bresdin l'étrange*, en «L'Oeil», mayo de 1955.
 - *La gravure originale au XIX^e siècle*. París, 1962.
- ROTONCHAMP, J. de: *Gauguin*. París, 1925.

- ROAULT, G.: *Lettre de Georges Roault à André Suarès «Gustave Moreau»*, en «L'Art et les Artistes», abril de 1926.
- *Souvenirs Intimes*. París, 1927.
- *Sur l'art et la vie, le métier de peindre*. París, 1971.
- ROUCHON, U.: *Charles Maurin*. Introduction par A. Alexandre. Le Puy en Velay, 1922.
- ROUJON, H.: *Gustave Moreau*. París, 1914.
- RUSSELL, J.: *Seurat*. París, 1967.
- SAINT-VICTOR, P. de: *Hommes et Dieux*. París, 4.^a ed., 1872.
- SALOMON, J.: *K. X. Roussel*. París, 1967.
- Introduction à l'*Oeuvre gravé de K. X. Roussel* par Alain. París, 1968.
- SAMAIN, A.: *Lettre d'Albert Samain à Antoine de la Gandara*, en «La Plume», 15 de abril de 1901.
- SANDSTRÖM, S.: *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*. Lund, 1955.
- SARRAUT, A.: *Le Salon au Champ de Mars*, en «L'Artiste», abril de 1895.
- SARTOR, Mme. M.: *Musée de Reims. Catalogue sommaire de la Collection Henry Vasnier*. Reims, 1913.
- SAUNIER, Ch.: *Critique d'Art. Salon des Indépendants*, en «La Plume», 15 de abril de 1893.
- *Beaux-Arts - Petits Salons*, en «Revue Encyclopédique Larousse», 8 de febrero de 1896.
- *Petite Gazette d'Art. Puvis de Chavannes*, en «La Revue Blanche», mayo-agosto de 1899, t. XIX.
- *Gazette d'Art. Alexandre Séon*, en «La Revue Blanche», mayo-agosto de 1901, t. XXV.
- SCHURÉ, Ed.: *Les grands initiés*. París, 1889.
- *L'Ange et la Sphinge*. París, 1897.
- *Précurseurs et Révoltés*. París, 1904.
- SCHURR, G.: *A la rencontre des petits maîtres: les symbolistes*, en «L'Estampille», marzo de 1971.
- SÉAILLES, G.: *Eugène Carrière. L'homme et l'artiste*. Compositions et croquis de E. Carrière gravé par Mathieu. París, 1901.
- *Eugène Carrière. Essai de biographie psychologique*, avec 8 phototypies hors texte. París, 1911. Reeditado en 1922.
- SEGARD, A.: *Peintres d'Aujourd'hui. Les Décorateurs*. París, 1914.
- [Selz, Constantine, 1959]; SELZ, P., y CONSTANTINE, M.: *Art Nouveau. Art and design at the turn of the Century*. The Museum of Modern Art. Nueva York, 1959.
- SELZ, J.: *Odilon Redon*. París, 1971.
- SERVIÈRES, G.: *Richard Wagner jugé en France*. París, 1886.
- SEZNEC, J.: *Flaubert and the Graphic Arts*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 1945.

- SHEON, A.: *Eugène Carrière, USA exposition itinérante...*, en «Revue de l'Art», n.º 6, 1969.
- SIGNAC, P.: *Le sujet en peinture*, en «L'Encyclopédie Française», vol. XVI.
— *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. París, 1964.
- SILVESTRE, A.: *Poésie*, en «L'Artiste», 1 de marzo de 1867.
— *Le NU au Salon. 1891, Champs Élysées*. París, 1891.
- SORRÈZE, J.: *Artistes contemporains, L. Lévy Dhurmer*, en «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», 10 de abril de 1900.
- SOULIER, G.: *Lévy Dhurmer*, en «Art et Décoration», primer semestre de 1898.
— *Carlos Schwabe*, en «Art et Décoration», primer semestre de 1899.
- G. S. [G. Soulier]: *Armand Point et l'atelier de Haute-Claire*, en «Art et Décoration», primer semestre de 1900.
— *Oeuvres récentes de Carlos Schwabe*, en «Art et Décoration», primer semestre de 1901.
- STERLING, Ch., y ADHÉMAR, H.: *Musée National du Louvre. Peinture. École française. XIXº siècle*, 4 t. París, 1958, 1959, 1960, 1961.
- STUMP, J.: *Maillol in the 1890's*, en «The Register of the Museum of Art. University of Kansas», vol. IV, números 4-5 [1971].
- TAUSSERAT-RADEL, A.: *La peinture au Salon des Champs Élysées*, en «L'Artiste», mayo de 1892.
- THÉVENIN, L.: *L'esthétique de Gustave Moreau*. París, 1897.
— *La renaissance païenne. Étude sur Lévy Dhurmer*. París, 1898.
- THIÉBAULT-SISSON, Fr.: *Puvis de Chavannes raconté par lui-même*, en «Le Temps», 16 de enero de 1895.
— *Enquête sur l'Art moderne*, en «Le Figaro illustré», febrero de 1900.
- TOURNEUX, M.: *Le premier Salon du XXº Siècle*, en «Gazette des Beaux-Arts», junio de 1901.
- TOUSSAINT, H.: *Collection Henri Vasnier. Peintures et dessins. Musée de Reims. Mémoire de l'École du Louvre*, 1968. (Mecanografiado.)
- TRARIEUX, G.: *André Antoine à Camaret*, en «L'Art du Théâtre», octubre de 1902.
- UDINE, J. d': *Les Gustave Moreau du Musée du Luxembourg*, en «La Plume», 15 de febrero de 1899.
— *L'oeuvre de Fantin Latour*, en «La Plume», 15 de julio de 1899.
- UZANNE, O.: *On the drawings of M. Georges de Feure*, en «The Studio», XII, 1898.
- VACHON, M.: *Puvis de Chavannes*. París, 1895.
— *Un maître de ce temps, Puvis de Chavannes*. París, s.d. (1900).
- VANOR, G.: *L'Art symboliste*. París, 1889.

- VAUDOYER, J. L.: *Peintre graveur contemporain: Aman-Jean*, en «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», enero de 1926, t. XLIX.
- VELDE, H. van de: *Les expositions d'Art. I: A Bruxelles. La Peinture au 3^e Salon de la Libre Esthétique*, en «La Revue Blanche», primer semestre de 1896.
- VENTURI, L.: *Les archives de l'Impressionnisme*. París-Nueva York, 1932.
- VERGNET-RUIZ, J., y LACLOTTE, M.: *Petits et grands musées de France. La peinture française des primitifs à nos jours*. París, 1962.
- VIATTE, G.: *Nouvelles acquisitions des musées de Province depuis 1960*, en «La Revue du Louvre et des Musées de France», 1964, n.º 4-5.
- VOLLARD, A.: *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. París, 1937.
- VORST, M. van: *Modern French masters*. París, 1904.
- WALDBERG, P.: *Modern Style*, en «L'Oeil», noviembre de 1960.
- WEISBERG, G. P.: *Samuel Bing, Patron of Art Nouveau*, en «Connaisseur», 1969.
- WERNER, A.: *The graphic works of Odilon Redon, 209 Litograph, Etchings and Engraving*. Nueva York, 1969.
- WERTH, L.: *Puvis de Chavannes*, en «Portraits d'Hier», 1 de abril de 1909.
— *Alexandre Séon*, en «L'Art et la Vie», mayo de 1894.
- WILDENSTEIN, G.: *L'Idéologie et l'esthétique dans deux tableaux-clés de Gauguin*, en «Gazette des Beaux-Arts», enero-abril de 1956.
— *Paul Gauguin. I: Catalogue*. París, 1964.
- WILHELM, J.: *Deux esquisses inédites de Puvis de Chavannes*, en «Bulletin du Musée Carnavalet», abril de 1949.
- WOOLLEY, Gr.: *Richard Wagner et le Symbolisme français. Les rapports principaux entre le wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste*. Thèse pour le Doctorat de l'Université. París, 1931.
- WYZEWA, Th. de, y PERREAU, X.: *Les grands peintres de la France*. París, 1891.
- ZOLA, É.: *Salons*. París, 1959.
- ZERNER, H.: *La solitudine de Bresdin*, en «Art de France», III, 1963.

FICHA TECNICA

Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes: Luis González-Robles.

Selección y sistematización de obras: Geneviève Lacambre, Conservadora del Departamento de Pinturas del Museo del Louvre. Comisario de la Exposición.

Asesor Técnico de la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes: José María Iglesias.

Secretario General: Raúl Díez.

Colaboradores:

Biografías, recopilación de datos y descripciones: Francisco Javier Rocha, Joëlle Ansieau, Anne-Marie Berryer, Huguette Berès, Alan Bowness, Adeline Cacan, Anne Dayez, Elie-Charles Flamand, Michel Florisoone, Marie-Thérèse de Forges, Jacques Foucart, Jacques-Paul Foucart, Monique Geiger, Pierre Georgel, Michel Laclotte, Hélène Lassalle, Jean-Hubert Martin, Georges Martin du Nord, Pierre-Louis Mathieu, François Pérot, Marie-Christine Regnault, Jean-Pierre Reverseau, Jean Sez nec, Víctor L. Tapié y Hélène Toussaint.

Traducción de textos: Neda Luetich de Tijan, Licenciada en Filosofía y Letras, y María Eugenia Vergara, Licenciada en Filosofía y Letras.

Diseño del cartel, maqueta del catálogo y cuidado del mismo: Ramón Dorrego Ledo.

Impresión del cartel y catálogo: ARO Artes Gráficas, Madrid.

Fotografías del catálogo: Servicio de Documentación Fotográfica. Reunion des Musées Nationaux.

FOTOGRAFIAS

Hélène Adant, Musée des Arts Décoratifs, Paris.
Agraci (Arts Graphiques de la Cité), Paris.
Annan, Glasgow.
Photo R. Arsicaud et fils, Tours.
Huguette Berès, Paris.
Photographie Bulloz, Paris.
Photos Cauvin, Paris.
Photographie Roger Chuzeville, Paris.
Photographie A. Danvers, Bordeaux.
Cliché Bernard Delacroix.
Franch Dieleman, Paris.
Douai, Musée de la Chartreuse.
Jacques Dubourg, Paris.
Studio Photo P. Dumont et J. Babinot, Reims.
Photo-Ellebé, Rouen.
J. Evers, Angers.
Laboratoire et Studio Géronchal, Lille.
Photographie Giraudon, Paris.
Gray, Musée Baron Martin.
Photo Laurent Sully Jaulmes, Paris.
Le Puy, Musée Crozatier.
Mâcon, Cliché Ville de Mâcon.
Photo Studio Madec, Nantes.
Studio Serge Martin, Orléans.
Studio Photo J. J. Moreau, Tours.
Paris, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.
Paris, Bibliothèque Nationale.
Paris, Mobilier National.
Paris, Service de Documentation.
Photographique de la Réunion des Musées Nationaux.
Jean-Claude Perez, Musée d'Art et d'Industrie, Sain-Etienne.
Perpignan, Musée H. Rigaud.
Photopress, Grenoble.
Cliché R. Rémy, Musée des Beaux-Arts, Dijon.
Photo N. D. Roger-Viollet, Paris.
Rouen, Musée des Beaux-Arts.
Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg.
Photographie Industrielle Vincent, Toulouse.

PUBLICACIONES DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

«Bellas Artes 72» (Revista bimestral).

ARTE DE ESPAÑA:

- «Vázquez Díaz, vida y obra», por Angel Benito Jaén.
- «Juan Gris», por Daniel-Henry Kahnweiler.
- «La música en el Museo del Prado», por Federico Sopeña y Antonio Gallego.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS:

1. «Joaquín Rodrigo», por Federico Sopeña.
2. «Ortega Muñoz», por Antonio Manuel Campoy.
3. «José Lloréns», por Salvador Aldana.
4. «Argenta», por Antonio Fernández-Cid.
5. «Chillida», por Luis Figuerola-Ferretti.
6. «Luis de Pablo», por Tomás Marco.
7. «Victorio Macho», por Fernando Mon.
8. «Pablo Serrano», por Julián Gállego.
9. «Francisco Mateos», por Manuel García-Viñó.
10. «Guinovart», por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. «Villaseñor», por Fernando Ponce.
12. «Manuel Rivera», por Cirilo Popovici.
13. «Barjola», por Joaquín de la Puente.
14. «Julio González», por Vicente Aguilera Cerni.
15. «Pepi Sánchez», por Vintila Horia.
16. «Tharrats», por Carlos Areán.
17. «Oscar Domínguez», por Eduardo Westerdahl.
18. «Zabaleta», por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. «Failde», por Luis Trabazo.
20. «Miró», por José Corredor Matheos.
21. «Chirino», por Manuel Conde.
22. «Dalí», por Antonio Fernández Molina.
23. «Gaudí», por Juan Bergós Massó.

24. «Tapies», por Sebastián Gasch.
25. «Antonio Fernández Alba», por Santiago Amón.
26. «Benjamín Palencia», por Ramón Faraldo.
27. «Amadeo Gabino», por Antonio García-Tizón.
28. «Fernando Higuera», por José de Castro Arines.
29. «Miguel Fisac», por Daniel Fullaondo.
30. «Antoni Cumella», por Román Vallés.
31. «Millares», por Carlos Areán.
32. «Alvaro Delgado», por Raúl Chávarri.
33. «Carlos Maside», por Fernando Mon.

EN PREPARACION

- «Cristóbal Halfter», por Tomás Marco.
- «Eusebio Sempere», por Cirilo Popovici.
- «José M.º de Labra», por Raúl Chávarri.

CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA:

- «La nueva liturgia en las Iglesias tradicionales», por Francisco Iñiguez Almech.
- «Defensa del Patrimonio Artístico y Cultural de Europa» (Conferencia Internacional de Bruselas, noviembre 1969).
- «Problemas actuales de la Educación Musical en España» (Decena de Música en Toledo, 1969).
- «UNESCO» (Conferencia sobre Políticas Culturales. Venecia, agosto-septiembre 1970).
- «Conversaciones de Música de América y España» (I Festival de Música de América y España).
- «Problemas actuales de la Educación Musical en España» (La Música en la Universidad. Decena de Música en Sevilla, 1969).
- «Protección del Patrimonio Artístico Nacional».

CATALOGOS DE EXPOSICIONES

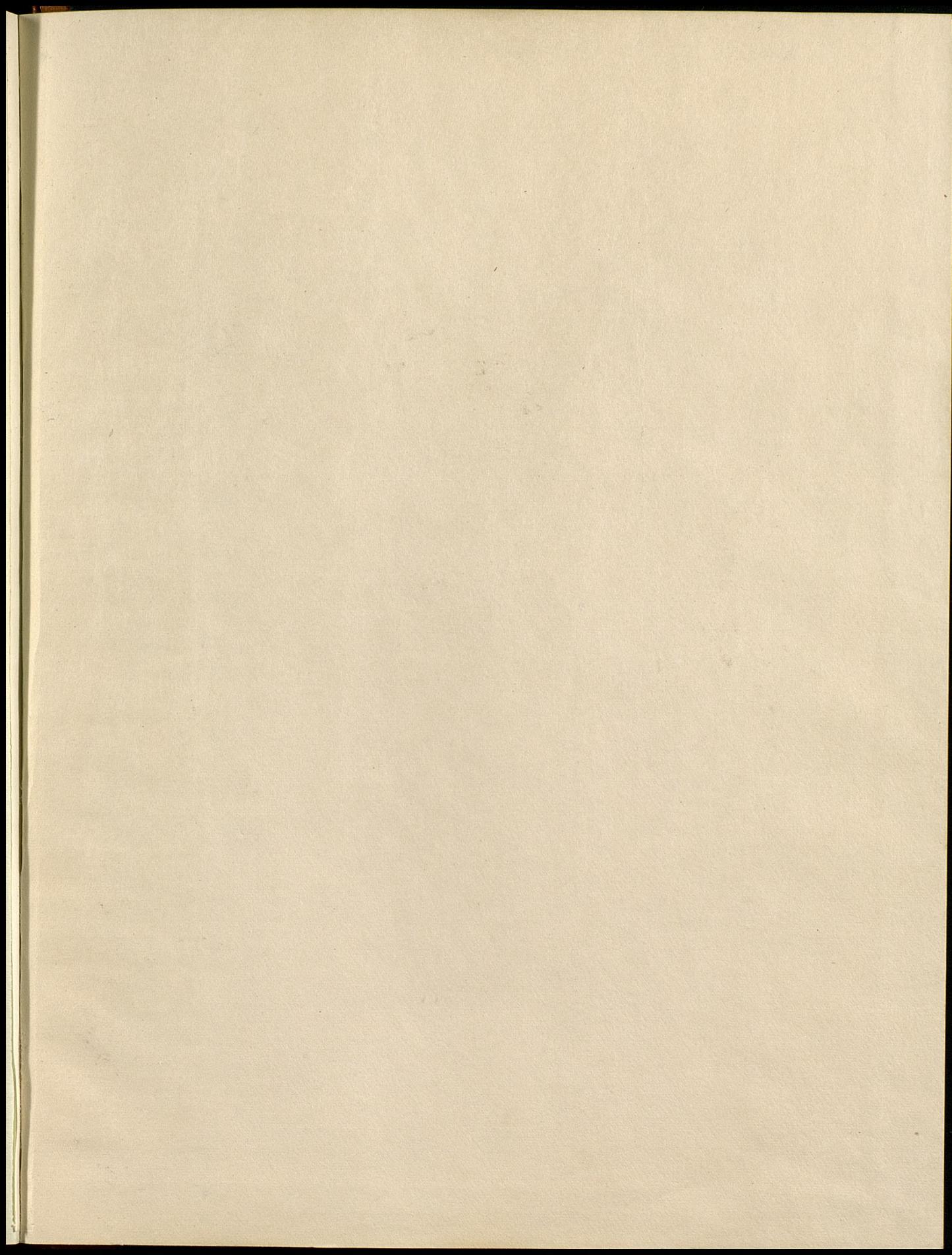
- Tapices franceses contemporáneos.** — Presentación: Jean Coural. Madrid, abril 1969. Barcelona, mayo 1969. Bilbao, junio 1969 (agotado).
- Joaquín Peinado.** — Presentación: Julián Gállego. Madrid, mayo 1969. 50 ptas.
- Marsha Gayle.** — Presentación: José María Alonso Gamó. Mayo-junio 1969. 50 ptas.
- Pintura flamenca.** — Estudios: Diego Angulo Iníguez, José Manuel González Valcárcel y M. Paul Eeckhout. Toledo, mayo-junio 1969. 100 ptas.
- Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo.** — Estudio: José Hernández Díaz. Mayo-junio 1969 (agotado).
- Concursos Nacionales de Bellas Artes.** — Madrid, mayo-junio 1969. 75 ptas.
- Primeras experiencias españolas de tendencia abstracta.** — Toledo, julio-agosto 1969. 50 ptas.
- El modernismo en España.** — Estudios: Juan Ainaud de Lasarte, Joaquín de la Puente, Alexandre Cirici Pellicer, Juan Bassegoda y Nonell. Madrid, octubre-diciembre 1969. Barcelona, abril-mayo 1970. 200 ptas.
- Donación Vázquez Díaz.** — Presentación: Luis González Robles. Madrid, 1969. 30 ptas.
- Donación Vitórica (Eugenio Lucas).** — Estudio: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 30 ptas.
- V Centenario del matrimonio de los Reyes Católicos.** — Estudios: María Elena Gómez Moreno, Joaquín de la Puente y Amando Represa. Valladolid, 1969. Madrid, 1970 (agotado).
- El retrato español.** — Introducción: José Camón Aznar. Bruselas, 1969-1970 (agotado).
- Arte gráfico alemán contemporáneo.** — Presentación: Joachim Büchner. Sevilla, Valencia, Barcelona, Madrid, 1969-1970. 50 ptas.
- Dibujos románticos españoles.** — Toledo, Diciembre 1969, febrero 1970. Las Palmas, diciembre 1970 (agotado).
- El retrato.** — Presentación: Luis González Robles. Ensayo: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 50 ptas.
- La naturaleza muerta.** — Presentación: Luis González Robles. Ensayo: José María Iglesias. Madrid, 1969. 50 ptas.
- El paisaje.** — Presentación: Luis González Robles. Ensayo: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969 (agotado).
- La figura.** — Presentación: Luis González Robles. Ensayo: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 50 ptas.
- I Exposición Internacional de Experiencias Artístico-Textiles.** — Presentación: Luis González Robles. Madrid, diciembre 1969. Barcelona, enero 1970. 50 ptas.
- Exposición mundial de fotografía.** — Presentación: Heinrich Böll y Karl Paweck. Sevilla, Valencia, Barcelona, Granada, Madrid, 1970 (agotado).
- Julio Antonio.** — Estudio: Rafael Santos Torroella. Tarragona, Barcelona, Sevilla, Valencia, Madrid, 1970-1971 (agotado).
- Ingeniería del siglo XX.** — Ensayo: Arthur Drexler. Bilbao, Santander, Oviedo, Madrid, Sevilla, Valencia, Barcelona, 1970. 25 ptas.
- Ortega Muñoz.** — Presentación: Florentino Pérez-Embido. Madrid, Barcelona, Sevilla, 1970. 125 ptas.
- III Exposición internacional del pequeño bronce.** — Textos: Luis González Robles, Quartiero Busato, Rafael F. Quintanilla, Raymond Cogniat, Marco Valsecchi, Fortunato Bellonzi, Sabine Marchano y Juan Ignacio Macua. Madrid, 1970. 100 ptas.
- Pintura italiana del siglo XVII.** — Estudio: Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, mayo-junio 1970. 900 ptas.
- Olivetti, investigación y diseños.** — Textos: Giovanni Giudici. Madrid, 1970 (agotado).
- Concurso de pintura joven (convocado por «Blanco y Negro»).** Madrid, 1970 (agotado).
- Alberto Sánchez (1895-1962).** — Textos: Picasso, Neruda, Alberti y Luis Lacasa. Madrid, Sevilla, 1970. 100 ptas.
- Pintura china contemporánea.** — Presentación: Marcela de Juan. Valencia, Sevilla, Madrid, 1970. 30 ptas.
- Bernardo Márquez (1899-1962).** — Presentación: Fernando de Azevedo. Madrid, mayo-junio 1970 (agotado).

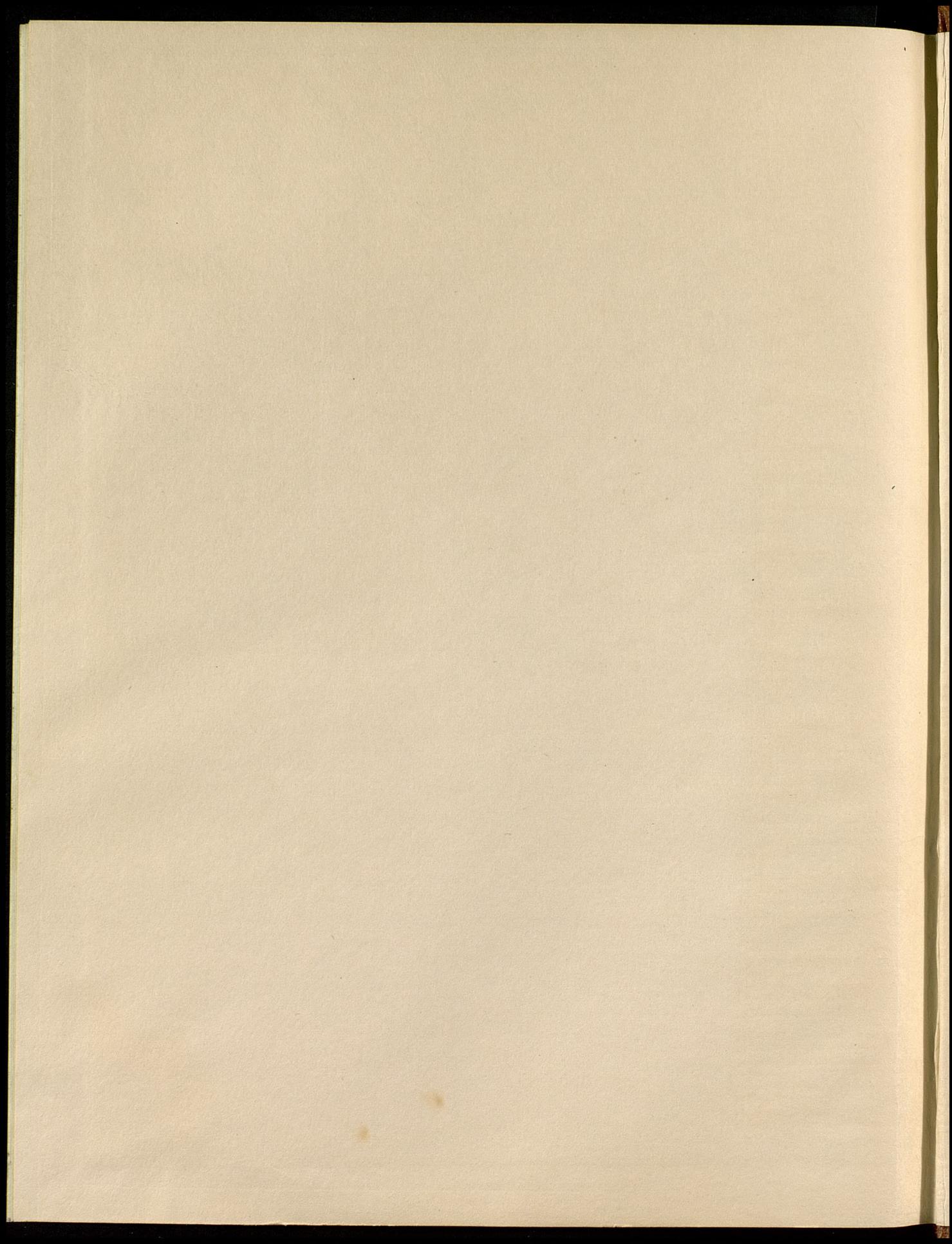
- Francisco de Zurbarán.**—Estudio: José Hernández Díaz. Las Palmas, mayo 1970. Tenerife, junio 1970 (agotado).
- Exposición de las últimas adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla.**—Presentación: Florentino Pérez-Embid. Sevilla, mayo-junio 1970. 100 ptas.
- Dibujos y grabados de Fortuny.**—Ensayo: Joaquín de la Puente. Toledo, abril-junio 1970 (agotado).
- Vicente Vela.**—Presentación: José Hierro. Madrid, junio 1970 (agotado).
- Luis Lasa.**—Presentación: Julio Trenas. Madrid, junio 1970. 30 ptas.
- Arte español.**—Presentación: Florentino Pérez-Embid. Estudios: Carlos Kanki y Joaquín de la Puente. Tokyo, Kyoto, 1970 (agotado).
- Santa Teresa y su tiempo.**—Estudios: José Camón Aznar, P. Efrén de la Madre de Dios, Antonio Jiménez Landi y Joaquín de la Puente. Avila, 1970. 100 ptas.
- Santa Teresa y su tiempo.**—Estudios: José Camón Aznar, P. Efrén de la Madre de Dios, Antonio Jiménez Landi y Joaquín de la Puente. Madrid, 1971. 200 ptas.
- Exposición Nacional de Arte Contemporáneo.**—Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla, Valencia, 1970. 100 ptas.
- Exposición antológica de artistas premiados por la Fundación Rodríguez Acosta (1957-1970).**—Presentación: Miguel Rodríguez-Acosta Carlström. Madrid, octubre 1970 (agotado).
- Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1829-1898).**—Estudio: Joaquín de la Puente. Toledo, 1971. 150 ptas.
- Urculo.**—Por Vicente Aguilera Cerni. Madrid, noviembre 1970 (agotado).
- Francisco Peinado.**—Por Venancio Sánchez Marín. Madrid, noviembre 1970 (agotado).
- Eugenio Lucas (1870-1970).**—Por Joaquín de la Puente. Alcalá de Henares, 1970. 50 ptas.
- XIX Salón de Grabado.**—Por L. Figuerola Ferretti. Madrid, noviembre 1970. 100 ptas.
- Maestros del arte moderno en Italia (1910-1935) (Colección Mattioli).**—Presentación: Luis González Robles. Estudio de Franco Russoli. Madrid, Barcelona, 1970 (agotado).
- Arte y cultura china.**—Madrid, noviembre-diciembre 1970 (agotado).
- Madrid por Delapiente.**—Por José Camón Aznar. Madrid, noviembre-diciembre 1970. 50 ptas.
- Isabel Pons.**—Por Carlos Areán. Madrid, diciembre 1970. 30 ptas.
- Eduardo Maldonado.**—Por C. G. Argan y Nello Ponente. Madrid, diciembre 1970. 30 ptas.
- Monumentos históricos de Alemania y su restauración.**—Textos de Luitpold Werz y Werner Bornheim. Madrid, diciembre 1970. 25 ptas.
- Constant Permeke (1886-1952).**—Estudio: W. Van den Bossche. 100 ptas.
- Alvaro Delgado.**—Por José Corredor-Matheos. Madrid, marzo 1971 (agotado).
- Agustín Celis.**—Por Santiago Amón. Madrid, marzo 1971 (agotado).
- Testimonio 70.**—Madrid, marzo 1971. 100 ptas.
- Alberto Durero (1471-1528).**—Textos de Mathias Winner y Hans Mielke. Madrid, marzo, 1971. 100 ptas.
- Los impresionistas franceses.**—Por Hélène Adhemar. Madrid, abril 1971. 200 ptas.
- José Dámaso.**—Por José Hernández Perera. Mayo 1971 (agotado).
- Ceferino Moreno.**—Por José María Moreno Galván. Mayo 1971 (agotado).
- Hilario Teixeira.**—Por Mario de Oliveira. Mayo 1971 (agotado).
- Dario Villalba.**—Por Venancio Sánchez Marín. Mayo 1971 (agotado).
- Enrique Salamanca.**—Por Vicente Aguilera Cerni. Junio 1971. 30 ptas.
- Joaquín Mir (1873-1940). Exposición antológica.**—Textos de José Luis de Sicart, Juan A. Maragall, José Amat, Santos Torroella, Teresà Basora Gruañas. Junio 1971 (agotado).
- Dibujos de Rosales.**—Texto: Francisco Javier Rocha. Julio-septiembre 1971. 50 ptas.
- Concursos Nacionales de Bellas Artes 1971.**—Madrid, junio 1971. 100 ptas.
- Pablo Gargallo (1881-1934). Exposición antológica.**—Textos de José Camón Aznar, Cecile Goldscheider, Jean Cassou y Rafael Santos Torroella. Octubre 1971. 150 ptas.

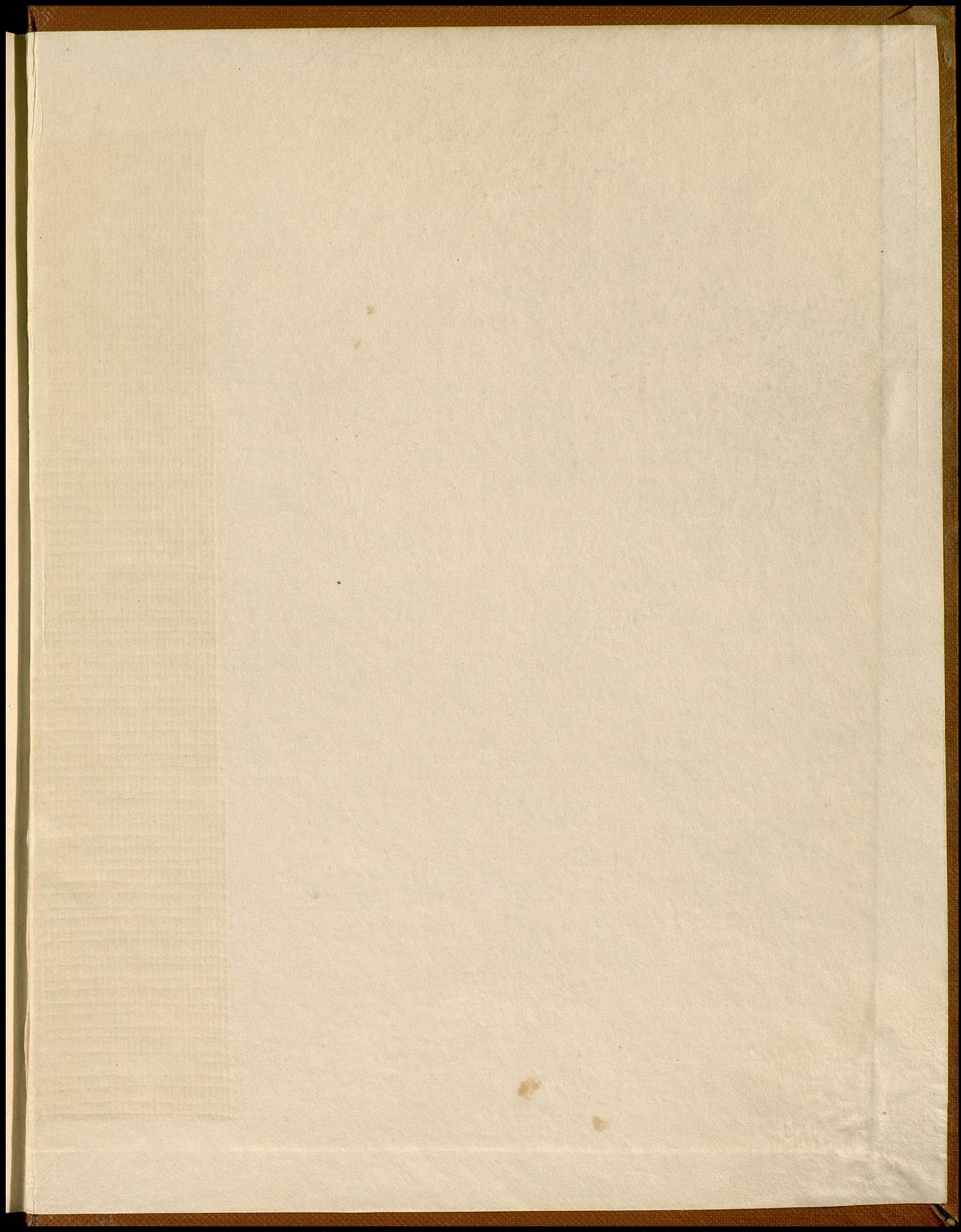
- Cincuenta años de pintura vasca (1885-1935). Exposición antológica.**—Por Manuel Llano Gorostiza. Octubre 1971. 200 ptas.
- Pancho Cossío (1898-1970). Exposición antológica.**—Un soneto de Gerardo Diego y un texto de José Hierro. Octubre 1971 (agotado).
- Carlos Lezcano (1870-1929). Exposición antológica.**—Textos del Marqués de Lozoya, Manuel Sánchez Camargo, Luis Moya, Fernando Chueca Goitia, Aurora Lezcano y numerosos juicios críticos. Octubre 1971 (agotado).
- Grabados japoneses en madera.**—Por Brasil Gray. Octubre 1971 (agotado).
- Xilografías de artistas de Europa.**—Por José María Iglesias. Octubre 1971. 50 ptas.
- Xilografías de artistas de América.**—Por José María Iglesias. Octubre 1971. 50 ptas.
- Xilografías de artistas de Oriente.**—Por José María Iglesias. Octubre 1971. 50 ptas.
- El diseño gráfico.**—Por José María Iglesias. Octubre 1971. 50 ptas.
- Acuarelas de grandes maestros (reproducciones).**—Por Ramón Faraldo. Octubre 1971. 50 ptas.
- Grabado español actual.**—Por Raúl Chávarri. Octubre 1971. 50 ptas.
- Pintura española actual. II.**—Por Raúl Chávarri. Octubre 1971. 50 ptas.
- Viola.**—Por Aldo Pellegrini y Fernando Quiñones. Diciembre 1971. Enero 1972 (agotado).
- La joya como diseño.**—Por Luis González Robles. Diciembre 1971. Enero 1972. 100 ptas.
- Vaquero Turcios.**—Texto del artista. Diciembre 1971. Enero 1972 (agotado).
- Elena Colmeiro.**—Textos de Giulio Zaulí. Diciembre 1971. Enero 1972. 50 ptas.
- Lloréns.**—Texto de Enrique Lafuente Ferrari. Enero-febrero 1972. 125 ptas.
- Vaquero Palacios. (Exposición antológica).**—Texto de Alberto Sartoris. Enero-febrero 1972 (agotado).
- Echaz.**—Texto de José R. Alfaro. Enero-febrero 1972. 50 ptas.
- Suárez.**—Numerosos juicios críticos. Enero-febrero 1972. 50 ptas.
- San José en el arte español.**—Por Florentino Pérez-Embid. Enero-abril 1972. 300 ptas.
- Canogar.**—Texto de Vicente Aguilera Cerni. Febrero-marzo 1972 (agotado).
- Arnáiz.**—Textos de José María Moreno Galván, José R. Alfaro, José de Castro Arines, Mariano García Landa. Febrero-marzo 1972. 50 ptas.
- Francisco Hernández.**—Texto de Antonio Segovia Lobbilo. 50 ptas.
- Grabados ingleses contemporáneos (1960-1970).**—Texto de Christopher Finch. Febrero-marzo 1972. 125 ptas.
- Paul Klee.**—Por W. Schmalenbach. 200 ptas.
- Gustavo Bacarisa.**—Por José Hernández Díaz. 125 ptas.
- Arte de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá.**—Por María Victoria Aramendía. 100 ptas.
- Arte Maya.**—Por Ibáñez Cerdá (agotado).
- Orfebrería prehispánica colombiana.**—Por José Tudela. 125 ptas.
- XX Salón del Grabado.** 100 ptas.
- Caligrafía japonesa actual.** 50 ptas.
- Exposición Internacional de Xilografía.** 100 ptas.
- Exposición Nacional de Arte Contemporáneo (Fases regionales).** 1972. 150 ptas.
- 25 aguafuertes de Solana.**—Por M. Sánchez Camargo. 100 ptas.
- Manuel G. Raba.**—Por Santiago Amón. 75 ptas.
- Senén Ubiña.**—Por Raúl Chávarri. 50 ptas.
- Francisco Castillo.**—Por José Hierro. 50 ptas.
- Waldo Balart.**—Por Manuel Conde y José María Iglesias. 50 ptas.
- El simbolismo en la pintura francesa.**—Por Rafael Benet, G. Lacambre, Ph. Jullian y J. Vergara. Madrid, octubre-noviembre; Barcelona, diciembre 1972.

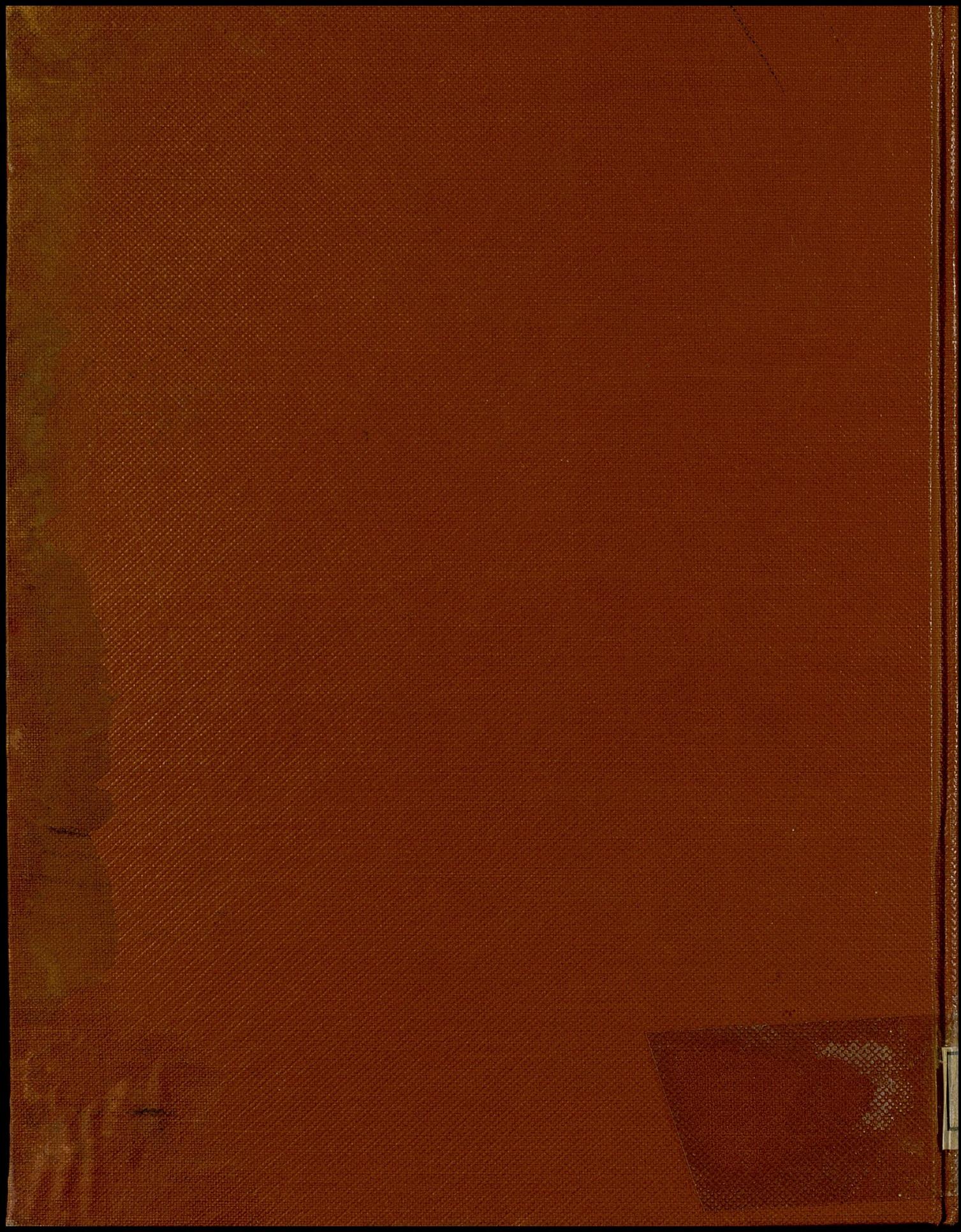
UNIVERSITY OF
MICHIGAN LIBRARY

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES
COMISARIA GENERAL DE EXPOSICIONES
EJEMPLAR GRATUITO









II
SIMBOLISMO
TEN CALIBANCIERA
FRANCESA

8736

LIBRARY