

CONCEPCIÓN RECUENCO TORTOSA

DE LA NINFA A LA BRUJA
Estudio sobre el imaginario de Paul Élie-Ranson

Trabajo de Fin de Grado

Tutorizado por Dr. Jorge A. Carbonell Pallarès y
Dra. Anna I. Serra Masdeu

GRADO DE HISTORIA DEL ARTE



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Septiembre 2019, Tarragona

Agradecimientos

A mis tutores del grado, por ser mis guías en este viaje.

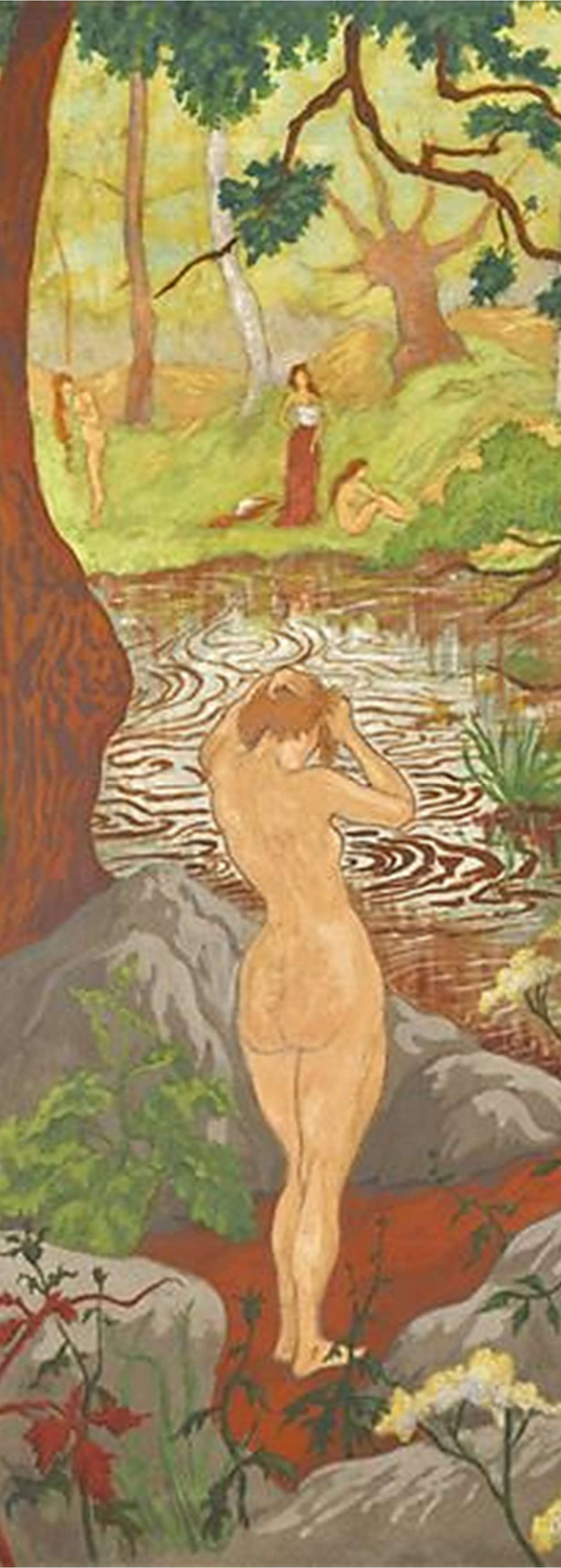
A mis padres, por los ánimos y el apoyo constantes.

A mi abuelo Jesús, por legarme el amor por el arte.

A mis compañeras, hemos llegado juntas a la meta.

“En vuestra palma, mi verbo y mi pensamiento”¹.

¹ « *En ta paume mon verbe et ma pensée* » (Sic.) ; saludo y despedida común para todos los Nabis en sus correspondencias. [LE BIHAN, R. (1990), p. 83].



CONCEPCIÓN RECUENCO
TORTOSA

DE LA NINFA A LA BRUJA
Estudio sobre el imaginario de
Paul Élie-Ranson

Trabajo de Fin de Grado

Tutorizado por:

Dr. Jorge A. Carbonell Pallarès

Dra. Anna I. Serra Masdeu

GRADO DE HISTORIA DEL ARTE



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Septiembre 2019, Tarragona



“Purificate, ¡oh! nabí serenísimo, consagra en tu ombligo el rubí sagrado y el alma blanca, que fluya el espíritu. No contamines tu cuerpo material con el contacto impuro de una muchacha de entre las filisteas.”

Fragmento de una carta de Paul Ranson a Maurice Denis (1892)²



² « *Purifie toi ô sérénissime Nabi, enchâsse en ton ombilic le rubis sacrée et l'âme blanche, l'esprit flavescent, ne souille point ton corps matériel au contact impur d'une fille d'entre les Pelistchim.* » (Sic.) ; en MUSÉE MAURICE DENIS (2009), “Ranson pluriel. Diabolique, ésotérique, symboliste”, p. 17. En ocasiones, los Nabis utilizaban términos del hebreo sin traducir, como es el caso de *Pelistchim* para referirse a los filisteos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
1.1. Sobre el artista y su contexto artístico	7
1.2. Sobre el ocultismo y la figura femenina en el escenario decimonónico francés	11
2. CONTEXTO ARTÍSTICO Y SOCIAL	
2.1. Hijos de la Revolución	15
2.2. El legado de un “salvaje”	18
2.3. La “Decadenciamanía”	20
2.4. Una herramienta de evocación mágica	23
2.5. <i>Les Nabis</i>	27
3. PAUL ÉLIE-RANSON (1861-1909)	33
4. <i>LE NABI ESOTERIQUE</i>	
4.1. Mención a otras temáticas en la obra	39
4.2. De la “ninfa” a la “bruja”	41
4.3. Referentes e influencias	45
4.4. Selección y comentarios de algunas obras	49
5. CONCLUSIONES	68
APÉNDICE	
Fuentes de información	70
Reproducción de obras	74

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un estudio acerca de un pintor muy poco conocido a nivel mundial (por no decir “olvidado”), pero que tuvo un papel esencial en su época y, junto con sus compañeros, en la evolución del arte a finales del siglo XIX. El protagonista se llama Paul Élie-Ranson y fue uno de los miembros principales del grupo nabí.

Todo comenzó con la enciclopedia *Testimonio visual del arte*, promovida por el Instituto de Arte de Chicago. Me llamó mucho la atención un cuadro titulado *Christ et Bouddha* [ap. fig. 1] de dicho artista y del que nunca había oído hablar. En esta obra, Ranson, combina a Cristo crucificado con una imagen de Buda, un loto hindú y una inscripción árabe, confirmando así su interés por la teosofía. Se adivina, además, un modo narrativo similar al que Gauguin expone en *Le Christ jaune* (1889). La imagen era pequeña y pasaba desapercibida, pero ¿cómo no sentir curiosidad hacia dicha ensalada de religiones? Las ganas de saber más sobre la obra de Ranson desembocaron, finalmente, en este trabajo. Sin embargo, al descubrir la diversidad de temas que trata y aun estar todos enfocados desde un punto de vista simbolista, decidí centrarme en las obras que tratasen sobre el ocultismo y la brujería. Las escenas, siempre protagonizadas por mujeres, muestran las diversas caras del sexo femenino que enmarcaron el contexto social en el siglo XIX. De la amante a la esposa, la madre, incluso la madrastra o, tal y como las vería Ranson, de la “ninfa” a la “bruja”; reflejando a menudo un carácter erótico. Asociada siempre a las formas vegetales, la mujer también está muy presente en sus pinturas decorativas de *Art Nouveau*.

Se retrocede, pues, al París decimonónico, repasando brevemente el contexto artístico-social y los antecedentes que dieron lugar al pensamiento y creatividad del pintor. Una vez acabado el viaje con los Nabis, se focaliza en la figura de Ranson exponiendo su biografía. A ello le sigue el pilar central del estudio: la presentación de su obra esotérica y el acceso a su mente mediante dicha producción. En este apartado se muestra un esquema cronológico que clasifica por periodos algunos de sus cuadros principales, seguido de una selección y comentarios de estos para hacer el recorrido más visual. En el apéndice se expone, también, una serie de obras de arte que, siguiendo su orden, podrían relatar ellas mismas el contenido del presente trabajo.

El objetivo que se ha querido cumplir, a nivel general, es aprender mucho más sobre el periodo simbolista dentro del marco francés, el cual ha sido tratado superficialmente en el aula. Otro propósito era dar a conocer el movimiento nabí y a Paul Ranson, en particular. Tanto el grupo como el artista son notables en Francia. Sin embargo, a nosotros nos puede sonar los nombres de Denis o Vuillard y el concepto genérico del colectivo nabí, pero nada referido a Ranson concretamente.

Un tercer motivo que me ha llevado a escoger a este artista es su atracción por el mundo oculto. Sus obras, con brujas sorprendidas a medio ritual y faunos perdidos en bosques, muestran el interés por aquello mágico, espiritual y secreto que ambos compartimos.

Comienza el viaje al Imaginario de Paul Élie-Ranson.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sobre el artista y su contexto artístico

A Paul Ranson no se le conoce como “el nabí olvidado” sin ningún motivo, su nombre ha permanecido en la sombra hasta hace dos décadas. No ha sido tarea fácil disponer de fuentes de información, al menos en España, donde tratasen la figura del artista de manera concreta y profunda. No obstante, adquirí desde Francia dos libros que sí cumplían este requisito y que me han servido de sustento para realizar gran parte de este trabajo:

- ✓ MUSÉE MAURICE DENIS (1997). *Paul Élie Ranson (1861-1909). Du Symbolisme à l'Art Nouveau*. París: Somogy Editions d'Art.
- ✓ MUSÉE MAURICE DENIS (2009). *Paul Ranson, fantasmès & sortilèges*. París: Somogy Editions d'Art.

Ambos en francés, estos catálogos presentan dos exposiciones cumplidas en dicha institución. El Museo Maurice Denis, anteriormente el hogar del pintor que le da nombre, se encuentra en la colina de Saint-Germain-en-Laye. Abierto al público en 1980, fue creado cuatro años antes por el departamento de Yvelines gracias a una donación de más de 1.500 obras por parte de la familia Denis, una colección que a lo largo de las décadas se ha ido enriqueciendo. Con este fondo considerable y oriundo, el museo está consagrado al pintor Maurice Denis, a las corrientes postimpresionistas, a los simbolistas y a los grupos de Pont-Aven y los Nabis. Por tal riqueza patrimonial, esta institución fue galardonada con el sello de *Musée de France* en 2002³.

La exposición de 1997 fue la primera monografía dedicada a este artista, uno de los más singulares de su época, hasta entonces nunca revelada al público. Constituyó un homenaje por parte de sus descendientes, además de todo un redescubrimiento a su extraño y fascinante mundo. Se recopilaron más de cien obras entre las del muestrario del museo y los préstamos de coleccionistas y otras instituciones públicas, tanto francesas como extranjeras. Los nombres de Agnès Delannoy, Brigitte Ranson Bitker (nieta de Paul Ranson), Claire Frèches-Thory y Gilles Genty resuenan entre los responsables de la exposición, comisariada por los dos primeros⁴.

³ <http://www.musee-mauricedenis.fr/le-musee/> [Consultado en 11/02/19].

⁴ MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 7.

Por su parte, la muestra de 2009, fue una primera presentación temática del trabajo del artista. Gira entorno la figura central de la mujer desde un punto de vista personal e íntimo, en una atmósfera inquietante y misteriosa propia de una influencia teosófica y ocultista. En este caso se reunieron más de ciento veinte obras, entre pinturas, litografías y tapices, gracias a los muchos prestamistas, instituciones públicas y coleccionistas, incluida la familia del artista. En el equipo encontramos al bisnieto Marc Oliver Ranson-Bitker y Maire El Caïdi como comisarios, Frédéric Bigo y Gilles Genty, entre otros⁵.

El nombre de Claire Frèches-Thory, especialista en arte francés del siglo XIX, ha aparecido sucesivamente entre la bibliografía que se ha ido utilizando. No he podido disponer, sin embargo, de su libro *Nabis 1888-1900: Pierre Bonnard, Maurice Denis...*⁶, el cual sin duda hubiese sido una fuente de estudio muy valiosa.

A pesar de todo, dicho libro tampoco me fue tan imprescindible. Por lo que respecta a la información necesaria sobre los Nabis, pude hacer uso de los siguientes títulos en la biblioteca del Museu d'Art Modern de Tarragona:

- ✓ JANSON, H.W. (1991). “El simbolismo: los Nabis”, en *Historia general del arte. Tomo 4, el Mundo Moderno*, (pp. 1079 – 1087). Madrid: Alianza.
- ✓ REWALD, JOHN (1982). *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*. Madrid: Alianza.
- ✓ SORIA, MARTINE (Dir.) (2003). *Post-Impresionismo. Escuela de Pont-Aven – Nabis (1886 – 1914)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- ✓ VÁZQUEZ DE PARGA, ANA (Dir.), *Simbolismo en Europa. Néstor en las hespérides*, (pp. 17 – 44). Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Otros títulos anotados en la bibliografía, ya fueran los prestados del CRAI como los que he ido obteniendo para casa a lo largo de la carrera, me han servido para acabar de completar la contextualización del trabajo. *Historia de la pintura francesa* de Francastel, *La historia del arte* de Gombrich y *Arte moderno: del impresionismo a la actualidad*

⁵ MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 8.

⁶ FRÈCHES-THORY, CLAIRE (1993). *Nabis 1888-1900 : Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Élie Ranson, József Ripplé-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Munich/Paris : Prestel (Éditions de la Réunion des musées nationaux).

(1870 – 2000) de la editorial TASCHEN, han sido de gran ayuda para poder sintetizar y seleccionar la información necesaria de entre toda la recopilada, que no era poca.

Aunque la intención de este trabajo no sea estudiar la fortuna crítica del Paul Ranson, quisiera dedicar unas líneas a esta idea asimilada de Vicenç Furió. Al estudiar la reputación de un artista, tanto en vida como póstuma, advertimos ciertas oscilaciones o “vaivenes”. A lo largo de varias generaciones, se puede pasar de ser considerado como un artista eminente a ahogarse en críticas o, incluso, ser ignorado y viceversa. No hará falta decir que el primer ejemplo que nos viene en mente es Van Gogh, ¿cierto?

Tal y como Furió expone, “los valores artísticos son variables y relativos, pero no arbitrarios” y la reputación, tanto de artistas como de obras o movimientos artísticos, se forma por apreciaciones condicionadas por distintos mecanismos sociales. Es por eso que concluye asegurando que el conocimiento histórico es una herramienta sumamente importante para el pensamiento objetivo y no creer, por el contrario, en la existencia de “valores absolutos e inmutables”⁷.

No dispongo (ni era el objetivo) de suficiente información como para realizar una investigación como esta con Ranson, ni explicar los motivos de su apodo, “el nabí olvidado”. No obstante, es necesario tener en cuenta su silencio una vez fallecido, a pesar de ser uno de los iniciadores del movimiento nabí y de especializarse en tan diversas técnicas artísticas y en el novedoso teatro de marionetas. Ciertamente es que, recordando de nuevo a Furió, tampoco debemos confundir “notoriedad” con “posteridad”⁸.

Así como los nombres de Maurice Denis, Sérusier o Bonnard irían destacando hasta nuestros días, el trabajo de Paul Ranson se mimetizaría con el contexto artístico simbolista y nabí. De tal manera que, después de su muerte, sus obras fueron visibles al público en cantidad de exposiciones colectivas de distintos puntos del mundo y en cuyos títulos figurarían los términos “Simbolismo”, “la escuela de Pont-Aven”, “pintura francesa del siglo XIX” o se otorgaría el protagonismo a alguno de sus colegas y la figura de Ranson quedaría como la de un contemporáneo más. No será hasta finales de los sesenta, cuando el pintor empiece a aparecerse en solitario con la muestra de *Paul Ranson, prima mostra*

⁷ FURIÓ, V. (2003), “Predominio de las oscilaciones y sucesión de los estilos”, p. 231.

⁸ *Ibid.*, p. 218.

retrospectiva de Galleria del Levante, o en 1980 cuando la *Galerie Le Paul* le dedicase en exclusiva una exposición con su mismo nombre⁹.

A pesar de esa sombra que pesaba sobre Ranson, existió un intento de redescubrirle a lo largo del siglo XX por parte de sus contemporáneos, en un principio, y de sus parientes, en generaciones futuras. Maurice Denis publicó en 1909 *L'œuvre de Paul Ranson* en *L'Occident*, (núm. 88), donde describe el trabajo de su amigo y discierne tres aspectos. El primero, esencialmente decorativo, proveniente de las ideas de Gauguin y Sérusier que le conducen a los diseños de tapices. El segundo, su expresión del gusto por la fantasía y el hermetismo. El último, los paisajes, bosques y flores que Denis compara con un espacio medieval y las ilustraciones de los hermanos Grimm¹⁰. Brigitte Ranson Bitker también publicaría sobre su abuelo en 1993, titulado a su escrito *Paul Élie Ranson, le nabi plus japonard que le nabi japonard*, uno de los alias con el que sería reconocido en su época, antes de ser “el olvidado”¹¹.

Como dato interesante: la *Réunion des Musées Nationaux* y la Institución Pública de los museos Orsay y Orangerie organizan una exposición dedicada a los Nabis en el *Musée du Luxembourg* de París, comisariada por Isabelle Cahn, curadora general del Museo de Orsay, y Guy Cogeval, director del *Centro de Estudios Nabis y Simbolismo. Les Nabis et le décor* estará abierto al público desde el 12 de marzo hasta el 30 de junio de 2019 y presenta una colección de obras de Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Sérusier, Vallotton y, por supuesto, Paul Ranson¹².

⁹ MUSÉE MAURICE DENIS (1997), “Expositions ayant présenté des œuvres de Paul élie Ranson de 1908 à nos jours”, p. 212.

¹⁰ BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 4.

¹¹ El apodo de *le nabi japonard* (“el nabí japonés”) se le adjudicó a Bonnard por su influencia de las estampas japonesas en su obra.

¹² <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/hors-les-murs.html> [Consultado en 12/03/19].

Sobre el ocultismo y la figura femenina en el escenario decimonónico francés

Primero, ¿por qué digo “ocultismo” y no “esoterismo”?

Sencillamente porque es a lo que Paul Ranson se dedicaba a pintar, al Ocultismo y a la Teosofía. Este fue el camino que escogió una vez se dispersaron los Nabis, cerca del 1900. Pero la verdadera intención es señalar lo fácil que es confundir ambos términos, que, si bien hoy es habitual calificarlos incluso como sinónimos, originariamente cada uno tenía su campo de conocimiento.

Tal y como define Jean-Paul Corsetti en *Historia del esoterismo y de las ciencias ocultas*: “el *ocultismo* podría ser reconocido como un conjunto de prácticas que deberían distinguirse del *esoterismo* propiamente dicho, el cual sería por lo tanto el conjunto teórico que haría posible las mencionadas prácticas.”¹³

Repasemos, brevemente, la historia de estos dos términos que expone dicho autor:

La palabra “esotérico” se remonta a Aristóteles, a quien se le atribuye la creación del vocablo como antónimo de “exotérico” en su *Política* (348 a.C.). Aun así, en la práctica, la escuela pitagórica ya distinguía este “doble saber”: el esotérico (interno), para los discípulos más sectarios, y el exotérico (externo), de conocimientos más generales dirigidos al público; a su vez, esta distinción de enseñanzas se influyó de las escuelas de saber del antiguo Egipto¹⁴. Más adelante, el *Strômates* de Clemente de Alejandría (208 d.C.) continúa con la idea de “enseñanza reservada” de ciertos conocimientos secretos, el pensamiento tradicional y el saber de las leyes superiores del universo, insistiendo en ese secretismo e introspección que debía ser mantenido por parte del alumno. De esta forma llegamos al siglo XIX, cuando el término “esoterismo” aparece en los medios masónicos y demás comunidades sectarias. E-J Marconis de Nègre continúa diferenciando ambas disciplinas en *Sanctuaire de Memphis ou Hermès. Développements complets des mystères maçonniques* (1849): “el esoterismo constituye el pensamiento, el exoterismo, el poder. El exoterismo se aprende, se enseña y se da; el esoterismo no se aprende, no se enseña ni se da, viene desde lo Alto”. Con este convencimiento, dichas comunidades tomarán de ejemplo los mitos antiguos para manifestar su procedencia filosófica y mística. Se forja, pues, cierta relación entre lo divino, la naturaleza y el hombre. Es entonces cuando, a esta

¹³ CORSETTI, J. P. (1993), “De las palabras a la idea”, p. 7.

¹⁴ TRESOLDI, R. (2003), p. 8.

afirmación, se le opone la práctica de lo que conocemos como “ocultismo” en un principio. Mientras que el adjetivo “oculto” (*occultus*, “escondido”) se remonta al siglo XII, la expresión “ciencias ocultas”¹⁵ aparece en el siglo XVII; cuya época de caza de brujas, Contrarreforma e Inquisición se hace responsable de la mala fama atribuida al término. Con este pasado, la definición de “ocultismo”, vocablo creado por Eliphas Lévi (c. 1845), se mete en el mismo saco que la superstición, la herejía o el satanismo, incluso¹⁶.

Entonces, ¿por qué otro de los alias de Paul Ranson era “el nabí esotérico”?

Se debe reconocer que, en ciertos períodos como el que abarco en el estudio, ambas ramas eran anexas. Para entender esto, he vuelto a apoyarme en Corsetti.

En el siglo XIX, la utilización de las palabras “esoterismo” y “ocultismo” ha mantenido la confusión en cuanto al ámbito que procuraban definir. Siguiendo de nuevo las palabras del autor: “esto tampoco significa la ausencia de prácticas en el esoterismo, ni de pensamiento en el ocultismo”; refiriéndose a que la distinción de los términos no siempre es tan simple. Eliphas Lévi contribuyó a esta asociación con su *Dogme et rituel de haute magie* (1856), obra que pasará a ser un clásico y emulada por otros círculos y autores afines a esta temática como Papus, a quien Ranson coleccionaría en su biblioteca. Corsetti confirma, además, que esto mismo también sucede en algunos diccionarios franceses como el *Dictionnaire encyclopédique Quillet* (1962), el cual define el ocultismo como “la doctrina de aquellos que aseguran continuar las tradiciones esotéricas de la antigüedad”¹⁷.

Ahora, definamos ambos términos según la RAE, para ver con qué concepto nos hemos quedado en la cotidianidad:

- *Ocultismo*: 1. “Conjunto de conocimientos y prácticas mágicas y misteriosas, con las que se pretende penetrar y dominar los secretos de la naturaleza.” 2. “Dedicación a las ciencias ocultas.”
- *Esoterismo*: “Cualidad de esotérico.”

¹⁵ En lo que respecta a las “mancias” (prácticas teúrgicas): la magia y todo lo que se contraponga a la religión.

¹⁶ CORSETTI, J.P. (1993), *óp. cit.*, pp. 7-11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

- *Esotérico*: 1. (adj.) “Oculto, reservado.” 2. “Dícese de lo que es impenetrable o de difícil acceso para la mente.” 3. “Dícese de la doctrina que los filósofos de la antigüedad no comunicaban sino a corto número de sus discípulos.” 4. “Dícese de cualquier doctrina que se transmite oralmente a los iniciados.”

En este caso, vemos como las definiciones son algo ambiguas: la palabra “ocultismo” sigue refiriéndose a las prácticas rituales; a “esotérico” se le atribuye el conocimiento secreto. Sin embargo, mientras que a la primera se le suma el estudio de la parte teórica, a la segunda se la define como sinónimo de “oculto”. Dicho esto, y respondiendo a la pregunta anterior, trato ambos términos como semejantes puesto que, en el periodo que nos incumbe, la palabra “esotérico” puede pasar como un adjetivo ajustable al mundo del Ocultismo.

Dejando aparte las etimologías, durante el siglo XIX la mirada atrás hacia el medievo comportó una revaloración y recuperación de escritos e ideologías de este ámbito. Con la *Enciclopedia del Esoterismo* de Roberto Tresoldi¹⁸, he podido acceder a un surtido de fuentes y autores de cualquier época. Dividida en cuatro partes, la enciclopedia dedica una sección para la biografía y los escritos de algunos de los personajes más importantes en el mundo esotérico, mientras que otra sección recoge y estudia obras imprescindibles de esta tradición. Entre estos: Aleister Crowley, Mme. Blavatsky, Jakob Boehme, Eliphas Lévi o Papus; junto con los tratados y escritos correspondientes.

Sin embargo, viendo toda la amalgama de información, textos, teorías, creencias y mitos que existen sobre el tema del Ocultismo (y con ello me refiero también al esoterismo), podría salir más de un estudio completo a parte. Debía concretar y exponer únicamente lo que a Paul Ranson le concerniera, por lo que hago uso, no sólo de los dos catálogos del Museo Maurice Denis, sino de varios escritos de autores que formaron parte de la biblioteca del artista¹⁹. Entre las fuentes de información utilizadas, nombro algunos escritos de Jules Bois, pero es el libro de *Les Grands Initiés* (1889) de Schuré el que trato

¹⁸ Tresoldi es licenciado en Literatura por la Universidad Católica de Milán y estudió las civilizaciones antiguas y modernas del Próximo y Lejano Oriente en Milán y Turín. Otros títulos suyos de divulgación del pensamiento tradicional, esotérico y filosófico son: *Terapias Vibracionales*, *El mundo mágico del antiguo Egipto*, *La Qabbalah* o *Bioenergeutica*.

¹⁹ Cuyos nombres indica el crítico Patrick Waldberg en *Paul Ranson, prima mostra retrospectiva* (1968).

con atención para exponer las interpretaciones de la obra Ranson, así como alguna otra publicación encontrada en “Gallica”, la biblioteca digital de la *Bibliothèque nationale de France*.

Por otra parte, hacemos énfasis en la figura femenina. De igual modo que hago con el contenido del Ocultismo, primero se presenta una visión contextualizada para entender el papel de la mujer. Para ello, Erika Bornay y Pilar Pedraza han sido de referencia principal. *Las hijas de Lilith*, de Bornay, trata la iconografía de la *femme fatale* tanto en arte como en literatura, resultado de la misoginia y sexofobia comprendidas entre los siglos XIX y XX. Pedraza por su parte, con *Brujas, sapos y aquelarres*, focaliza más en el arquetipo de la Bruja y sus distintas encarnaciones a lo largo de la historia: la bruja vieja, la brujería de salón (erótica) y la brujería moderna, como la Wicca, por ejemplo.

En lo que al significado iconográfico respecta, han sido de gran ayuda los libros *Magia y símbolo en el arte egipcio*, de Richard H. Wilkinson, y *La biblia de los signos y de los símbolos*, de Madonna Gauding²⁰. Este último ha sido un referente esencial, pues recoge una amplia colección de símbolos de todo tipo (atribuidos a animales, plantas, minerales, números...) y procedentes de cualquier cultura.

²⁰ La especialidad de Gauding son los temas afines a “mente, cuerpo y alma”. Su serie de “biblias” son un *bestseller* mundial, entre sus títulos se encuentra *La biblia de la meditación* o *La biblia de los mandalas*.

CONTEXTO ARTÍSTICO Y SOCIAL

El ámbito artístico que nos atañe configura un proceso de gran complejidad, posibilidades y “un punto de no retorno” cara a la modernidad. Por lo tanto, cabe tratar primero y brevemente esta franja temporal donde empieza a construirse el nuevo arte impresionista y el conglomerado de tendencias surgidas en la etapa posterior que bien podría considerarse como transitoria: el Postimpresionismo²¹.

El término “postimpresionista” lo acuñó Roger Fry (conservador, crítico de arte y artista londinense) en 1910, para una exposición que estaba montando en las *Grafton Galleries* de Londres. Se encontró con el problema de querer agrupar a los cuatro artistas que personifican los pilares en los que se asentaría el arte del siglo XX: Van Gogh, Gauguin, Seurat y Cézanne. Con estilos artísticos cada vez más definidos y diferentes a lo largo de sus carreras, el único denominador común que tenían fueron sus orígenes impresionistas. ¿Solución para Fry? Añadir en esta muestra a Manet, inspirador de toda esta búsqueda de una nueva pintura, y un prefijo a la palabra “impresionista”; bautizando pues a dicha exposición como *Manet y los postimpresionistas*²².

Hijos de la Revolución

Uno de los cambios que resultaron con la “Gran Revolución”²³ fue la ruptura con la tradición y los convencionalismos. Sumándose la Revolución Industrial, la producción manual pasó a ser mecánica y el trabajo en los talleres pasó a las fábricas.

A nivel europeo, una de las consecuencias más importantes fue la consolidación del movimiento obrero. De su denuncia contra la miseria y precariedad de su empleo, resultaron estructuras sindicales y partidos políticos de ideología socialista, cuya fuerza creciente amenazaba la quietud de la clase burguesa²⁴. Por otro lado, apareció la necesidad de expandir las grandes ciudades de Europa y, con ello, París se convirtió en la principal capital artística del continente del siglo XIX, al igual que fueron Florencia y Roma en su

²¹ GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S. (1999), “Postimpresionismo”, pp. 17-19.

²² GOMPertz, W. (2017), “4. Posimpresionismo: ramificaciones, 1880-1906”, pp. 75-77.

²³ Tal y como se refieren tanto Francastel como Gombrich a la Revolución Francesa (1789-1799).

²⁴ BORNAY, E. (2018), p. 15.

tiempo²⁵. Podríamos definir dos mundos en esta misma ciudad: París como gran centro cultural de occidente, en constante progreso científico y tecnológico; y el París de las calles, la vida bohemia, lejos de los cánones establecidos.

Por lo que respecta al mundo del arte, esta ruptura abrió un campo ilimitado de ese quehacer y amenazó la posición sólida que aseguraba la creencia del “feliz tiempo pasado”, a la que se ceñían los artistas. Suscitó un debate entre los que defendían el Arte (con mayúscula) y el simple ejercicio artístico en cualquier campo, además de un recelo mutuo entre artistas y público, cuyos gustos difícilmente pudieron coincidir en adelante. En conclusión y citando a Gombrich, “lo que empeoró las cosas fue que la revolución industrial y la decadencia del oficio, la aparición de una nueva clase media sin tradición, y la producción de obras a bajo precio que se enmascaraban con el nombre de Arte, acabaron por desbaratar el gusto del público.”²⁶

Esta es la historia de un grupo de artistas que se atrevieron a opinar y abrir nuevos horizontes frente los convencionalismos existentes y las normas de la Academia. Pasando de largo la sublevación de Delacroix con el Romanticismo, primero, y Coubert con el Realismo, segundo; la tercera oleada artística revolucionaria la protagonizaría Manet y sus compañeros. Para ellos, la forma de representar la naturaleza según la concepción tradicional era errónea, puesto que se limitaba a enseñar a los alumnos a trabajar en el estudio. Estos “rebeldes” descubrieron que al pintar al modelo u objeto a *plein air* desaparece ese juego del claroscuro artificial provocado por la luz a través de una ventana²⁷.

Con *Le déjeuner sur l'herbe* [ap. fig. 2] expuesta en el Salón de los Rechazados en 1863, Manet (1832-1883) demostró su originalidad cromática con el contraste directo entre las superficies oscuras (la vestimenta de los hombres) y las claras (la desnudez de la mujer) sin pasar por ese académico claroscuro. Técnica y visión de un hombre “falto de gusto” para la crítica, pero inspirador para los jóvenes artistas que estarían por venir, como Sisley, Renoir, Pissarro o Monet (1840-1926)²⁸.

²⁵ GOMBRICH, E.H. (2011), “25. Revolución permanente. El siglo XIX”, pp. 380-407.

²⁶ *Ibid.*, p. 382.

²⁷ *Ibid.*, p. 393.

²⁸ FRANCASTEL, P. (1970), “Impresionismo”, p. 307.

Este último fue quien definitivamente sacó a sus colegas del estudio y animó a trabajar delante del natural, un nuevo método que exigió un cambio radical en lo que al procedimiento técnico se refiere. La naturaleza, que se alza en constante cambio, obligaba a los artistas a producir en pinceladas rápidas directamente en la tela, sin bocetos ni preocupación por la mezcla de colores. Fue esa sensación de falta de acabado lo que indignaba a los críticos, quienes les bautizaron despectivamente como “impresionistas”, [ap. fig. 4]. Así manifestaba su opinión un crítico en la primera exposición de los Impresionistas, en 1876: “*Cogen un pedazo de tela, color y pinceles, lo embadurnan con unas cuantas manchas de pintura puestas al azar y lo firman con su nombre. Resulta una desilusión de la misma índole que si los locos del manicomio recogieran piedras de los márgenes del camino y se creyeran que habían encontrado diamantes.*”²⁹

El objetivo de la pintura impresionista era transmitir la experiencia visual del artista, pero fue necesario dejar pasar un tiempo para que, al fin, calara, en el público. No obstante, el triunfo del Impresionismo se reforzó con la aparición de la fotografía, que libraba a la pintura de la tarea de imitar la realidad; y la estampa japonesa, técnica conocida gracias a las relaciones comerciales entre Europa y Asia abiertas en este mismo siglo. La estampa japonesa fue una fuente de inspiración para estos rebeldes, que la reconocieron como “una tradición no corrompida por reglas académicas ni rutinas”³⁰. En resumen, el Impresionismo abrió una nueva visión espacial abierta y dinámica frente a la numérica, estática y escenográfica de la tradición renacentista.

A pesar de la gran acogida de esta nueva pintura a finales de siglo, el sentimiento de insatisfacción de los artistas continuaba creciendo. Llegamos pues a Paul Cézanne (1839-1906), quien previno un problema de falta de orden en el método del nuevo movimiento. Así, buscó una conciliación entre el quehacer impresionista con el equilibrio y la serenidad que le transferían personalmente las obras clasicistas, concretamente Poussin³¹. Es decir, este conflicto surge de querer captar la forma e integrarla en la escena, pero sin romper con esa consonancia de luz, color y línea que predicaban los impresionistas. Sus estudios de bodegones, retratos y composiciones en interiores hacen buena muestra de

²⁹ GOMBRICH, E.H. (2011), *óp. cit.*, p. 399.

³⁰ *Ibid.*, pp. 402-405.

³¹ *Ibid.*, pp. 415-417.

este estudio³², [ap. fig. 5]. Sin embargo, tendríamos que esperar a otro Paul para acabar de resolver la investigación en la composición decorativa y el desarrollo de la pintura en un nuevo campo.

El legado de un “salvaje”

Junto con Cézanne y Van Gogh, Paul Gauguin (París, 1848 – Islas Marquesas, 1903) completa la tríada de los pintores incomprensidos que sacrificaron su vida a su ideal y fue escuchado por un número creciente de jóvenes artistas. A él se le debe la libertad a la que esta nueva generación tiene derecho para la creación de la forma y donde el “genio” (el don natural) es lo que verdaderamente le da valor al cuadro³³. Trabajando junto con Émile Bernard, elaboraron los conceptos de “cloisonismo”³⁴, sintetismo y simbolismo que acabarían influyendo más adelante en lo que se desarrollaría como *Art Nouveau*.

Gauguin decía así: *“La aspiración de querer reproducirlo todo sólo da origen a una pintura inferior: se pierde en los detalles y el resultado es el aburrimiento. La impresión, en cambio, que se desprende de la simple distribución de colores, luces y sombras es la música del cuadro.”*³⁵

Este “bárbaro” defiende la supremacía del color y su capacidad de cautivar al espectador antes de que este se percate en el contenido del cuadro, contrariando a la forma de enseñar en los ateliers, donde el color queda como algo secundario al dibujo. Equipara la armonía de los colores, “el acorde mágico” como bien dice, con la armonía musical.

¿Qué mejor explicación respecto a esta analogía puede haber que la del propio artista?: *“He observado que el juego de luces y sombras no presenta en modo alguno el equivalente de ninguna luz, y así se esfuma la riqueza de la armonía. ¿Cuál sería este equivalente? El color puro: a él hay que sacrificarlo todo. (...) hay que utilizarlo de*

³² FRANCASTEL, P. (1970), “Influencia y prolongación del impresionismo”, p. 333.

³³ *Ibid.*, p. 348.

³⁴ *Cloisonné*: Bernard ya había desarrollado con Louis Anquetin esta técnica, influida por la xilografía japonesa, donde las superficies de colores quedan delimitadas en contornos. [WIGGINS, C. (1994), “Movimientos posimpresionistas”, p. 62].

³⁵ Las palabras del artista reproducidas en este apartado están extraídas de GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S. (1999), “Paul Gauguin: Sobre el color”, pp. 30-32.

manera enigmática, cuando nos servimos de él: no para dibujar, sino por los efectos musicales que parten de él, de su naturaleza peculiar, de su fuerza interior.”³⁶

Respecto a esa insatisfacción creciente, como hemos visto antes con Cézanne, dentro del mismo movimiento impresionista, Gauguin testifica lo siguiente: *“Verdad es que los impresionistas estudiaron el color puro como valor decorativo, pero todavía conservaron una traba: las ataduras de la verosimilitud natural. Buscaron en el ojo, en lugar de bucear en el fondo misterioso del alma, y por eso cayeron en motivaciones científicas, (...) un dogma más (...). Por consiguiente, fue necesario luchar contra todas las escuelas, aun contra el impresionismo y el neoimpresionismo.”* Por esta afirmación, se le ha asociado con la tendencia artística simbolista, de la que se hablará más adelante³⁷.

Como niño y salvaje, se movía por la búsqueda de aquello que fuera puro, instintivo y primitivo, lo no corrompido: *“Los artistas han perdido todo su salvajismo, por lo que no poseen ya ningún instinto.”* En consecuencia, creció en él el deseo de evasión total y la carga de una vida errante que lo llevaría a mundos espirituales e inexplorados, renunciando a su condición burguesa³⁸.

Antes de sus idas y venidas a Tahití y de su estancia definitiva en las Islas Marquesas, será en Pont-Aven y en Pouldu, dos pueblecitos de Bretaña, donde inauguraría su nuevo concepto de la pintura. Recordemos que Bretaña era entonces una región aislada y de rígido catolicismo. Fue un lugar de inspiración para artistas de cualquier punto del mundo por sus paisajes melancólicos y serenos, la vida campesina y toscas iglesias e imaginería medievales. Todo un paraje pintoresco y virgen, en estado de pureza primitiva³⁹. Fue a partir de 1839 cuando la región bretona comenzó a ser conocida, gracias a la antología de “Cantos populares de Bretaña” del poeta Théodore Hersart de la Villemarqué, dentro de su obra *Barzaz Breiz*⁴⁰.

³⁶ GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S. (1999), *óp. cit.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 30.

³⁹ SORIA, M. (Dir.) (2003), p. 22.

⁴⁰ LE BIHAN, R. (1990), p. 79.

Con *La vision après le sermon* en 1888, obra nacida del movimiento conocido como *l'École de Pont-Aven*, Gauguin demuestra que el arte no ha de tener un contenido literario, sino que ha de transmitir sentimientos y pasiones mediante líneas y colores predeterminados. Se ignora el concepto de profundidad, pero, si bien cada una de las escenas dependen de diferente perspectiva, se demuestra una sorprendente capacidad de organización que, por ejemplo, en *Les Bretonnes* de Bernard no se consigue. El árbol, de color violeta oscuro, es un mecanismo que emplea para separar la escena real de la fantástica: las mujeres, simplificadas, rezando y reflexionando sobre el sermón que acaban de escuchar en la iglesia y la aparición del mismo tema del sermón, Jacob y el ángel. Sin embargo, ambas escenas se armonizan dentro de un mismo fondo de un rojo “irreal”, mostrándonos de esta manera una visión interior, una experiencia de ensueño místico, de las mujeres del cuadro. La elección del color por parte del artista responde a motivos simbólicos y decorativos, abandonando así el realismo⁴¹, [ap. fig. 6 y 7].

El crítico, poeta y artista francés Albert Aurier publicó en el *Mercure de France*, en 1891, estas palabras respecto a *La Vision* de Gauguin: “Ideísta, simbolista, sintético, subjetivo y decorativo”⁴². Recalcando, de esta forma, que la obra correspondía a las características de uno de los movimientos divergentes que surgieron por entonces, el Simbolismo. Por otra parte, también hizo de Gauguin una figura inspiradora y admirada por un grupo de artistas al que pertenecería el protagonista de este trabajo, *les Nabis*⁴³.

La “Decadenciamanía”⁴⁴

El Simbolismo presenta un panorama desdibujado. Más que un estilo homogéneo, podríamos hablar de una “actitud” que ya comenzó a desarrollarse a finales del siglo XVIII. Dicha actitud, o mentalidad, comportó un estado anímico de derrumbamiento,

⁴¹ WOLF, N. “Paul Gauguin”, dentro de WERNER HOLZWARH, H. (Dir.) (2016), p. 58.

⁴² FRANCASTEL, P. (1970), *óp. cit.*, p. 339.

⁴³ WOLF, N., *óp. cit.*, p. 58.

⁴⁴ Término de Norbert Wolf para definir la mentalidad/actitud propia del Simbolismo.

antiburgués y antinaturalista que aspiraba codiciosamente a un gusto refinado, lujoso y entrega total a los placeres. Entre estos, el consumo del opio⁴⁵.

Se originó como un movimiento literario, concretamente poético, influido por el Idealismo Alemán, mediante autores como Schelling, Hegel, Wagner, Nietzsche o Schopenhauer. Este último, con su tratado de cuatro libros *El mundo como voluntad y representación* (1819), experimentó cierto reconocimiento internacional a partir de 1860 y en 1886 en Francia. En el tercer libro⁴⁶ concilia dos teorías de dos grandes sabios, “la *idea* platónica vendría siendo la objetividad inmediata de la voluntad, que a su vez es la *cosa en sí* kantiana”. Así, la afirmación central del filósofo venía a ser esta: “*En relación con el hombre, con la persona pensante, el mundo y todo lo que se encuentra fuera de uno mismo solo existe en la idea que se hace de él. Solo conocemos fenómenos, solo enjuicamos por el parecer; cualquier verdad en sí misma se nos escapa. La esencia es inconcebible*”. Con esta idea concebida por Schopenhauer, se planteaba que el mundo visible era una simple apariencia y se buscaba nuevos valores basados en lo espiritual, en el mundo onírico, con obras que no se adhiriesen a la realidad, luchando así con la fiebre de la actividad industrial en constante “degradación, contaminación y aglomeración”⁴⁷. Este sentimiento de decadencia, que acompañaba al *fin de siècle*, también se expandió a otros puntos del mundo a manos de escritores como Oscar Wilde, William Butler, E. A. Poe, Walter Whitman, Rubén Darío o Antonio Machado⁴⁸.

En lo que a Francia respecta, los máximos exponentes de este movimiento fueron Víctor Hugo, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé, cuya teoría principal se refería al desvanecimiento de la realidad ante la idea, siendo “la lucha secreta del alma

⁴⁵ En el siglo XIX y parte del XX fue la droga de la lascivia, la languidez y el dandismo. Lo mismo recurrían a ello prostitutas, marineros y enfermos, como artistas y demás entusiastas. Grandes nombres como Baudelaire, Wilde o Cocteau, entre otros, experimentaron con la “deliciosa y decadente corrupción” del opio. [WOLF, N. “Simbolismo: de Gustave Moreau a Gustav Klimt”, dentro de WERNER HOLZWARHT, H. (Dir.) (2016), p. 81.]

⁴⁶ Título del tercer libro: *El mundo como representación, segunda consideración. La representación independientemente del principio de razón: la idea platónica: el objeto del arte.*

⁴⁷ WOLF, N. “Simbolismo: de Gustave Moreau a Gustav Klimt”, dentro de WERNER HOLZWARHT, H. (Dir.) (2016), pp. 81-82.

⁴⁸ PIERRE, J. (1990), p. 19.

la auténtica realidad”⁴⁹. Si el Simbolismo francés tuvo su biblia con la novela *A contrapelo* (1884) de J. K. Huysmans, ya que el “héroe” huye de la vida diaria y crea en su casa un mundo ilusorio, dos años después se publicaría en *Le Figaro* un artículo titulado *Un manifeste littéraire: le Symbolisme*, donde Jean Moréas definiera las reglas de esta nueva literatura: “*Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta.*”⁵⁰

El Simbolismo pronto sobrepasó las barreras lingüísticas y consiguió invadir los dominios de la expresión teatral, musical y plástica, justo en un momento en que el Impresionismo amenazaba con estancarse⁵¹. Al análisis impresionista se le opone la síntesis del Simbolismo. Ya no hay sentido de profundidad, sino el sentido decorativo de las superficies lisas. A la Impresión se le opone la Idea; y a la naturaleza, el sueño. Así diferencia Francastel ambos movimientos, al menos, por lo que se refiere a la teoría⁵².

Tanto el objetivo de uno como el del otro es situar la visión interior por encima de la mera observación del natural, sin embargo, los pintores simbolistas valoran más el subconsciente y defienden una pintura de contenido poético. Para ellos la verdadera realidad es el “Mundo de las Ideas”⁵³ y, para poder representarlo, hacen uso de los símbolos y codificaciones para la relación que podía existir entre línea-sentimiento y color-idea⁵⁴.

Pero, ¿qué diferencia hay entre símbolo y alegoría? Hagamos un paréntesis para explicar esto. El poeta Albert Mockel en *Propos de Littérature* (1894) los define así: “*La alegoría es la representación explícita o analítica de una idea abstracta o una convención. Por su*

⁴⁹ PIERRE, J. (1990), p. 20.

⁵⁰ http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifeste-du-symbolisme/html/3225a38a-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_ [Consultado el 17/03/19].

⁵¹ LE BIHAN, R. (1990), p. 79.

⁵² FRANCASTEL, P. (1970), *óp. cit.*, p. 341.

⁵³ Recordemos a Platón. Además, otra aparición contemporánea es la de Freud, quien concebía los sueños como un medio de expresión de la realidad. Este pensamiento también abriría camino a otra tendencia artística, el Surrealismo.

⁵⁴ PIERRE, J. (1990), pp. 27-30.

parte, el símbolo es la representación intrínseca o natural, una búsqueda intuitiva, de los elementos ideales dispersos en la forma”. En otras palabras, el símbolo es un signo visible de algo invisible. La única similitud entre estos términos es que ambos se basan en la analogía⁵⁵.

En definitiva, huyendo del materialismo, el cientifismo y el racionalismo propios de la Francia burguesa, esta pintura se valía de la búsqueda interior y la verdad universal basándose en el mundo de los sueños. Fueron tres nombres los primordiales en plasmar este pensamiento en la pintura: Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), quien combina el rigor compositivo y la claridad propios del clasicismo con colores planos y claros; Gustave Moreau (1826-1898), el que refleja una mirada personal a la belleza, al amor y a la muerte; y Odilón Redon (1840-1916), el simbolista más respetado que se esfuerza en representar las Ideas y definiéndole, así, como antecedente del Surrealismo⁵⁶, [ap. pp. 79 y 80].

Una herramienta de evocación mágica

Esta ansia de evadirse de lo material y centrarse en el sueño, en lo emotivo y en la experiencia intuitiva, hizo del Simbolismo un medio “para volver a hacer sensibles las fuerzas místicas” y demás creencias o tradiciones primigenias a lo largo de la existencia humana⁵⁷. Estas estarían referidas a la mitología occidental, que se constituía prácticamente en su totalidad por los mitos clásicos de Grecia y Roma. Durante el siglo XIX, en cambio, el sentido de “mitología” fue expandiéndose con un gran número de historias provenientes de todo el mundo, especialmente de Oriente. He aquí la pervivencia de la mitología, ya no solo clásica, y su investigación en la contemporaneidad. Es entonces cuando el arte necesitará de los símbolos para evocar mágicamente dichas fuerzas, sumergidas en la profundidad espiritual. Estos, además, se combinarían con una

⁵⁵ PIERRE, J. (1990), p. 31; mencionando la definición de Mockel.

⁵⁶ MARCHÁN FIZ, S. (1994), p. 43.

⁵⁷ WOLF, N., *óp. cit.*, p. 82.

gran dosis de teoría numerológica y cabalística, así como con la iconografía cristiana y una mirada romántica al medievo⁵⁸.

En este contexto, tenemos a autores como el antropólogo escocés sir James Frazer. En su obra *La rama dorada: magia y religión* (1890) realiza un estudio sobre las diversas conexiones entre las mitologías antiguas de todas las culturas universales. Para Frazer, como para la mayoría de los simbolistas, cabía entender los símbolos primitivos no sólo como arquetipos culturales, sino además como vía para llegar a un lenguaje y misticismo que la Europa moderna había perdido⁵⁹.

Por su parte, Carl Gustav Jung, figura central del primer psicoanálisis junto con Freud, se convirtió en un referente de los estudios de las religiones antiguas. Defendía las formas de pensamiento propios de la época anterior a la modernidad y consideraba la mitología clásica como portadora de una verdad mística sobre la existencia humana⁶⁰.

Por lo que al arte se refiere, tuvieron gran protagonismo los artistas románticos y su atracción por aquello sobrenatural y onírico. Son ejemplos: William Blake, Füssli, Goethe, Caspar David Friedrich, Delacroix o Goya, [ap. *fig. 13*]. Aun después del paréntesis del Realismo y del Impresionismo, la influencia del Romanticismo perduró y a mediados del siglo XIX creció el interés hacia el espiritualismo y las corrientes esotéricas. Cabe tener en cuenta que este fanatismo por el mundo místico y oculto no deja de ser una reacción contra el positivismo, originario de la Revolución Industrial. Es más, los avances en el terreno de la fotografía parecieron abrir, también, nuevos caminos a la exploración y representación de aquello que es invisible⁶¹.

Asimismo, se ha relacionado el arte con la experiencia esotérica por dos motivos; ya sea porque tanto el arte como el esoterismo son el fruto de la combinación de las técnicas aprendidas más el “genio” (el don innato, referido al arte), o “lo Alto”⁶² (referido al esoterismo); o bien porque la experiencia esotérica no puede ser descrita mejor que a

⁵⁸ TRESOLDI, R. (2003), pp. 7-10.

⁵⁹ WOLF, N., *óp. cit.*, p. 82.

⁶⁰ SCRIMIEMI MARTÍN, R. (2008), p. 87.

⁶¹ WOLF, N., *óp. cit.*, pp. 82-84.

⁶² Véase página 11 las palabras de E-J Marconis de Nègre.

través de símbolos, formas geométricas o colores⁶³. Este vínculo del arte con el esoterismo lo define Walter Benjamin con la afirmación “la producción artística comienza con imágenes que se hallan al servicio de la magia”, la cual continúa así: “(...) de estas imágenes es solo importante que existan, mas no que se las vea. El alce que el hombre de la Edad de Piedra reproduce en las paredes de su cueva es sin duda un instrumento mágico que solo casualmente va a exponer ante sus semejantes; lo que importa es que lo vean los espíritus.”⁶⁴

Es el momento del apogeo de las comunidades sectarias, originadas por la voluntad de buscar un nuevo tipo de religiosidad. Algunas de más renombre son la Sociedad Teosófica, la *Hermetic Order of the Golden Dawn* o la Rosa-Cruz Hermética y del Santo Grial. Con la excusa de enaltecer el arte convirtiéndolo en una religión sustitutiva, en el caso de los Rosacruces, se instauró una cultura estética basada en la alegoría, la mística y la magia, rechazando de esta manera cualquier elemento cotidiano. A lo largo de la última década del XIX, se pudieron contemplar obras de Delville, Hodler o Previati en los salones organizados por esta orden, con Sâr Josephim Péladan a la cabeza⁶⁵. Uno de sus credos principales era que “el arte es un misterio y el artista, su sumo sacerdote”, definiendo la obra como el resultado de una práctica ritual. Esta idea fascinó durante un tiempo a Gauguin, a Bernard y a los Nabis⁶⁶.

Al igual que en el arte, las recreaciones de rituales eran claves para alcanzar el objetivo de estas comunidades sectarias: formar un cuerpo teórico y práctico de la magia. Con el ritual volvemos al origen en las prácticas místicas del mito clásico (como los de Eleusis, dionisiacos u órficos), así como otras religiones de la antigüedad que se quería

⁶³ TRESOLDI, R. (2003). “Arte”, p. 113.

⁶⁴ *Ibid.*; sobre Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

⁶⁵ TRESOLDI, R. (2003), *óp. cit.*, p. 118.

El título de “Sâr” era la denominación profesional y oscura de Gran Mago. Los miembros de la comunidad, la mayoría artistas, se señalaban como “magos” o “estetas” y practicaban la religión ortodoxa, [WOLF, N., *óp. cit.*, p. 84].

⁶⁶ WOLF, N., *óp. cit.*, p. 84.

rememorar⁶⁷. El conocimiento necesario para llevar a cabo estas prácticas se adquiere mediante la tradición hermética. Una corriente “mágica y religiosa, alquímica y filosófica”, basada en una serie de textos (en realidad, anónimos) atribuidos a Hermes Trismegisto⁶⁸, que transmitió la sabiduría metafísica y tradición clásica proveniente de Oriente. Dicha doctrina, normalmente, está restringida a personas que comienzan un proceso de iniciación para entrar en una comunidad de esta índole, [ap. *fig. 14*].

Además de las órdenes, podemos nombrar varias figuras relevantes de magos, teósofos o francmasones influyentes también en la cultura, arte y literatura, abriendo camino a dichas corrientes paganas y poniendo en solfa al clero y al cristianismo. Aleister Crowley, Madame Blavatsky, los mencionados Péladan, Papus y Lévy, K. J. Huysmans y feministas activas como Annie Besant o Margaret A. Murray, defensora de los derechos de la mujer y su sexualidad frente a la opresión religiosa moderna⁶⁹.

Dicho esto, me adentro en la figura femenina, protagonista de las imágenes misóginas de fin de siglo.

Las organizaciones feministas hicieron su aparición en la segunda mitad del XIX, haciendo de la presencia de la mujer, sobre todo la obrera, más visible en la sociedad. Los procesos de urbanización y la industrialización obligaron la incorporación de la mujer en las fábricas y esto, a su vez, comportó dos puntos de vista: por un lado, un avance en los derechos de éstas y desreglamentarlas así de los papeles tradicionales; por el otro, un desconfianza e inseguridad por parte del hombre ante la amenaza usurpadora del sexo “débil”. También se señala a un incremento en la presencia de las prostitutas en la sociedad, cuyo caso acentuó el miedo a las enfermedades venéreas, como la sífilis, y por no decir la tentación del vicio y el pecado, en una sociedad caracterizada por una doble moral. Cabe sumar, además, la influencia de teorías machistas de los ya nombrados Schopenhauer y Nietzsche, entre otros⁷⁰. Otto Weininger, por ejemplo, clasifica de una

⁶⁷ En este caso reconocemos el entusiasmo por el antiguo Egipto que caracterizaba el siglo XIX, resultante de los descubrimientos del egiptólogo francés J. F. Champollion. [CORSETTI, J.P. (1993), “Ascendencias y fuentes de la Antigüedad”, p. 15]

⁶⁸ Significa “Tres veces Grande”. Es un personaje mítico cuyo nombre está compuesto por el de distintas divinidades mitológicas (Hermes, Mercurio y Thot). [TRESOLDI, R. (2003). “Hermetismo”, p. 171]

⁶⁹ PEDRAZA, P. (2014), “Acceso principal”, p. 20.

⁷⁰ BORNAY, E. (2018), pp. 16-17 y “Prostitución y prostitutas”, p. 61.

manera áspera al sexo opuesto con la siguiente frase: “*la mujer sólo puede ser madre o puta*”⁷¹. Nos encontramos, pues, con el surgimiento de la *femme fatale* en la imaginaria tanto literaria como visual, en contraposición con la “mujer ideal”.

La “mujer ideal” está limitada a la visión que el hombre tiene de ella, “lo que él desearía que fuera”, y obedece a un esquema que sería el de madre y esposa, aceptando los roles que le han sido impuestos por la sociedad patriarcal. Mientras tanto, la otra visión que el hombre tiene de la feminidad, “lo que teme que pueda ser”, lo protagonizaría la “mujer fatal”, de una sexualidad incontrolada. Un notorio ejemplo de esta doble vertiente femenina sería la novela gótica *Drácula*, de Bram Stoker (1897).

El arte simbolista fue una de las corrientes principales en proyectar la imagen de la *femme fatale* en una hembra vampiresa u otros seres estrafalarios como esfinges, harpías, brujas; o bien, encarnarla en figuras tanto míticas, como literarias o históricas: Venus, Pandora, Salomé, Judit, Salambó, Cleopatra o Lucrecia de Borgia, entre otras⁷². Sea como fuere, dichas representaciones se caracterizaban por ser “muchachas jóvenes de ojos anhelantes, labios lascivamente abiertos y cabello ondulante”. Con el prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), la boca de sus imágenes femeninas, representada con labios gruesos y carnosos, simbolizaba el amor sexual. Asimismo, para la fantasía del hombre, la mujer que demuestra su sensualidad encarnaba el pecado, siendo este uno de los motivos iconográficos más recurrentes para los artistas de la época, como en el caso del alemán Franz von Stuck (1863-1928)⁷³, [ap. p. 82].

Les Nabis

Durante los veranos que Gauguin pasa en Bretaña (1888-1890), avanza en sus reflexiones pictóricas sobre la relación “casi mística” que hay entre forma y emoción y sobre el color puro al “que todo hay que sacrificar”. Esto lo demuestra entonces pintando *La belle Angèle* y *Le Christ jaune* [ap. fig. 18 y 19]. Insatisfecho continuamente y habiéndose

⁷¹ PIERRE, J. (1990), p. 22.

⁷² BORNAY, E. (2018).

⁷³ Franz von Stuck fue un artista multidisciplinar influyente para el Simbolismo y el *Art Nouveau*, destacado por sus obras mitológicas de carácter erótico. [WOLF, N., *óp. cit.*, pp. 88-89, 96].

refugiado en Bretaña huyendo de París y en Pouldu huyendo de Pont-Aven, sueña con lugares aún más lejanos para partir finalmente a Tahití en 1891. A pesar de su marcha, sus lecciones y experiencia permanecerían en Francia, esta vez, de la mano de Paul Sérusier (1836-1957). Este discípulo, una vez regresado a París, creó la obra de arte con la que transmitiría las innovaciones plásticas nacidas en la escuela de Pont-Aven⁷⁴.

El cuadro *Le Paysage au Bois d'Amour* [ap. fig. 20] fue un estudio al aire libre realizado en octubre del 1888, bajo las directrices de Gauguin: “¿Cómo ves aquellos árboles? Son amarillos. Bien, pues pon amarillo en tu cuadro. Y aquella sombra es bastante azul. Pues píntala completamente azul. ¿Aquellas hojas rojas? Utiliza el color granate”⁷⁵. Esta obra se convirtió en el icono de una verdadera revolución estética, un manifiesto de una pintura “pura, autónoma y abstracta” admirada por los colegas de la Academia Julian. De esta manera el *Paysage* se rebautizaría como “El Talismán”, pasando a ser el desencadenante del nacimiento de los Nabis⁷⁶. Observando la pintura identificamos varios elementos del paisaje, siendo cada uno de ellos una mancha de color, como el camino al borde del río definido por una fila de árboles, la casa al fondo o el molino reflejado en el agua. En definitiva, el dibujo mimético se sustituye por un maridaje de color.

El nombre “Nabi” lo propuso el Dr. Henri Cazalis, artista y poeta conocido bajo el seudónimo de Jean Labor y amigo de Sérusier⁷⁷. Con este término hebreo, que significa “profeta”, se definían como un grupo adelantado a su tiempo, con nuevas inquietudes y que abría nuevos caminos en el ámbito del arte. No hubo mejor apelativo que expresase la actitud de estos artistas hacia “los nuevos estilos de distorsión cromática como una especie de iluminación religiosa”⁷⁸. Mediante estas experiencias teofánicas, buscaban un arte de significado espiritual más profundo, llevando un sistema de vida con aspectos de misticismo oriental y con encuentros ritualistas realizados en el atelier de Ranson, [ap. fig. 21].

⁷⁴ LE BIHAN, R. (1990), p. 82.

⁷⁵ Estas palabras de Gauguin fueron reproducidas por Maurice Denis en un artículo referido a Sérusier y su cuadro, en *L'Occident* de 1903. [WIGGINS, C. (1994), “Gauguin y Pont-Aven”, p. 23.]

⁷⁶ LE BIHAN, R. (1990), p. 83.

⁷⁷ BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 3.

⁷⁸ OSBORNE, H. (Dir.) (1990), p. 593.

Además del trabajo simbolista y sintetista de Gauguin, se influyeron de los estampados japoneses que descubrieron en una exposición de *l'Ecole des Beaux-Arts* en 1890⁷⁹. Estas imágenes sirvieron de inspiración para desarrollar composiciones decorativas bidimensionales, con formas simplificadas y delineadas, una perspectiva sin profundidad y colores brillantes, [ap. *fig. 22*].

Aun compartiendo ciertas ideas como la simplicidad, la linealidad o la perspectiva plana, podríamos vislumbrar dos polos opuestos. Mientras que unos escogerían un camino al misticismo, la filosofía o al esoterismo y mensajeros de todo tipo de especulación religiosa (caso de Denis o Sérusier); otros se inclinarían más hacia el *Art Nouveau*, desarrollando nuevas formas de pintura en ornamentación arquitectónica, paneles decorativos, carteles, ilustraciones y escenografías para teatro (como Bonnard o Vuillard)⁸⁰. Curiosamente este no sería el caso de Paul Ranson, cuyas técnicas resultarán ser muy versátiles y de temáticas distintas, como veremos más adelante.

Como suele suceder siempre en toda agrupación, los Nabis se disgregaron comenzado el nuevo siglo y cada uno de ellos optó por tomar su propio camino, aunque sin romper amistades. Siguiendo en cierto modo el esquema de André Cariou en el catálogo *Post-Impresionismo. Escuela de Pont-Aven – Nabis (1886 – 1914)*, presentemos en pocas líneas a alguno de estos artistas que acompañaron a Ranson a lo largo de su carrera.

Ya hemos conocido a Paul Sérusier (1836-1957), discípulo de Gauguin y causante principal de la aparición de esta hermandad. A diferencia del resto, Sérusier prefirió continuar con los paisajes y escenas cotidianas de Bretaña, además de representar escenas alegóricas propias de la mitología celta. En suma, definió varias “leyes sagradas” sobre la pintura y el movimiento nabí en su manual *ABC de la peinture*, en 1924. Cito una:

“Por encima del estilo propio de un individuo, de una época o de una raza, existen formas de una cualidad superior que constituye un lenguaje común a cualquier inteligencia humana. Sin ningún rastro de lenguaje universal no existen obras de arte. El espíritu humano sólo puede alcanzarlo mediante la abstracción y la generalización. Siempre es igual a sí mismo, a través del tiempo y del espacio. Sus elementos son inherentes a nuestra

⁷⁹ FRANCASTEL, P. (1970), “Los Nabis”, p. 352.

⁸⁰ MARCHÁN FIZ, S. (1994), p. 44.

constitución, luego son innatos. Los encontramos en todas las obras de arte de todas las épocas y en todos los países, pero se manifiestan más claramente en los hombres sencillos que llamamos primitivos, e incluso entre los salvajes. Ahí es donde podemos descubrirlos y estudiarlos”⁸¹.

También hemos mencionado a Maurice Denis (1870-1943), hombre culto más conocido como el teórico del grupo. Su admiración por el Renacimiento italiano marcó a sus pinturas de tradición clásica y de temática religiosa, exaltando a la familia cristiana [ap. *fig. 23*]⁸². Redactó lo que se conocería como un manifiesto nabi, *Définition du néo-traditionnisme* (1890), donde se reveló uno de los mayores credos para el grupo: “Hay que tener presente que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores asociados según un orden determinado”⁸³.

En el otro polo destinado a las artes decorativas, destaca Edouard Vuillard (1868-1940). Inspirado en las estampas japonesas, este artista destaca por sus paneles decorativos de temática intimista [ap. *fig. 25*], así como telas y papeles pintados con colores mates y frescos, creados mediante combinaciones de distintas técnicas como la cola, el aceite, el *guache* o el pastel, entre otros. Pierre Bonnard (1867-1947), será conocido por ilustraciones en *La Revue Blanche*, decorados teatrales o litografías, ámbitos en los cuales mostrará su pasión por las artes aplicadas a la vez que su voz personal, [ap. *fig. 26*]. George Lacombe (1868-1916), quien estuvo muy unido a Ranson, se centró en la temática marina y trabajó la madera, siempre con el espíritu legado de Gauguin, [ap. *fig. 27*]⁸⁴.

Otros nombres (¡no menos importantes!) como Ker-Xavier Roussel, Félix Vallotton, Henri-Gabriel Ibels, René Piot, que se atrevió con el diseño de vestuario en el teatro de

⁸¹ GENTY, G. “El arte como búsqueda del ideal”, dentro de SORIA, M. (Dir.) (2003), p. 31. Como Genty, también le doy importancia a esta “ley” en concreto porque refleja perfectamente la lección aprendida por Sérusier en Pont-Aven, de la que se habla en todo momento. En el apéndice [*fig. 24*] he querido mostrar el texto original extraído de SÉRUSIER, P. (1921), pp. 12-13.

⁸² CARIOU, A. “Los Nabis”, dentro de SORIA, M. (Dir.) (2003), p. 51.

⁸³ Manifiesto publicado en la revista *Art et Critique* en 1890. [GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S. (1999), “Maurice Denis: Definición del neotradicionalismo (1890)”, p. 23.]

⁸⁴ CARIOU, A. *óp. cit.*, pp. 51-53.

ópera; József Rippl-Rónai y Mögens Ballin, quien se encargó de difundir el espíritu nabí por los países escandinavos; terminan de completar a los Nabis⁸⁵. Paul Ranson optó por desarrollar en su obra, tanto pinturas como grabados o tapices, un arte simbolista de cierto gusto arabesco y centrado en el ocultismo y la teosofía, éticas con las cuales pudo avivar su imaginación.

Conocido dentro de su fraternidad como “el nabí más japonés que el nabí japonés”, pasaría a ser finalmente, sin saber las razones, como “el nabí olvidado”. Otro de sus alias sería “el nabí esotérico” por su afinidad con dicho tema, demostrado en su trabajo. Esta cuestión de los sobrenombres me llevó a comprobar si, al igual que este pintor, cada nabí tenía el suyo propio. Efectivamente, cada uno fue rebautizado (y además por el mismo Ranson) con un alias que recalcase algún aspecto característico o la forma de trabajar del sujeto. Aquí queda el listado que he podido organizar según la página *web* del museo Maurice Denis⁸⁶:

- Mögens Ballin (1871-1914): *Le Nabi danois*, (el nabí danés).
- Pierre Bonnard (1867-1947): *Le Nabi japonard*, (el nabí japonés).
- Auguste Cazalis (1859-1930): *Le Nabi Ben Kallyre*, (el nabí de palabra vacilante).
- Maurice Denis (1870-1943): *Le Nabi aux belles icônes*, (el nabí con iconos hermosos) o *Le Nabi polichropgilarmonique*, (el nabí “policrofilarmónico”).
- Henri Gabriel Ibels (1867-1936): *Le Nabi journaliste*, (el nabí periodista).
- George Lacombe (1868-1916): *Le Nabi sculpteur*, (el nabí escultor).
- József Rippl-Rónai (1861-1927): *Le Nabi hongrois*, (el nabí húngaro).
- Paul Sérusier (1864-1927): *Le Nabi à la barbe rutilante*, (el nabí con barba brillante).
- Félix Vallotton (1865-1925): *Le Nabi étranger*, (el nabí extranjero).
- Jan Verdake (1868-1946): *Le Nabi obéliscal**, (el nabí “obelisco”).
- Edouard Vuillard (1868-1940): *Le Nabi zouave*, (el nabí zuavo).

⁸⁵ CARIOU, A. *óp. cit.*, pp. 51-53.

⁸⁶ <http://www.musee-mauricedenis.fr/les-collections/qui-sont-les-nabis/> [Consultado el 16/06/19]. Se menciona cada alias en el enlace del nabí correspondiente.

*El término correcto es *obélisque* (obelisco), pero lo adaptan como adjetivo (*obéliscal*) para describir el gran tamaño de Verdake.

En conclusión, los Nabis fueron un grupo de simbolistas que se comprometieron con las innovaciones plásticas nacidas en la escuela de Pont-Aven, promovida por Gauguin. Aunque fugaz, este movimiento se caracterizó por ser la rama alegre y luminosa que formaba parte del frondoso árbol del Simbolismo⁸⁷. Su estética, a la vez que decorativa, expresaba la fantasía imaginativa de los artistas, sin seguir ningún tipo de directrices.

En suma, sus teorías abrirían paso a las ideas surgidas en las primeras décadas del siglo XX, como es el caso de los *fauves* y los cubistas. Es por esto mismo que no nos debemos tomar la oposición entre el Simbolismo y las Vanguardias a la ligera. Cierto es, como se ha definido antes, que la misión de los simbolistas era transmitir un mensaje de fondo, mientras que las Vanguardias se interesaba por los experimentos formales y visuales. Sin embargo, tampoco significa que se renunciase a dicho mensaje, por mucho que se alejase del naturalismo y demás temas identificables. Serán Chirico, Dalí, Magritte y otros nombres que personificarán la tendencia artística del Surrealismo, con los que se enlazaría de nuevo la simplificación formal con la dimensión simbolista⁸⁸.

⁸⁷ LE BIHAN, R. (1990), p. 85.

⁸⁸ WOLF, N., *óp. cit.*, p. 90.

PAUL ÉLIE-RANSON (1861-1909)

Paul Ranson nace el 29 de marzo de 1861 en Limoges, capital de Haute-Vienne (Francia). Fue criado por su padre y sus abuelos maternos, puesto que su madre falleció meses después de darle a luz. Su padre Louis Casimir Gabriel Ranson, de ideología socialista-radical⁸⁹, fue nombrado teniente de alcalde de Limoges en 1884 y senador de Haute-Vienne dos años después. Por otra parte, su abuelo Jean-Jacques Macquart trabajaba de bibliotecario en la catedral de Reims, además de ser conocido localmente como pintor y grabador paisajista. Él fue el responsable de incitar y guiar al artista en sus primeros pasos al diseño.

En 1877, Ranson entró en la Escuela de Bellas Artes aplicadas a la Industria de Limoges, donde permaneció hasta 1881. Como uno de sus primeros trabajos, se encargó del diseño y la decoración de un conjunto de bol y plato, [ap. *fig. 30*].

Fue con 23 años cuando casó con su prima menor France Rousseau, con quien se instaló en casa de su padre, ya alcalde, en Limoges. Por entonces, Ranson contrajo una enfermedad de pecho y se dedicó a producir pequeños cuadros académicos. Sin embargo, no será hasta 1886 cuando el matrimonio se mude a París y el pintor entre en la Academia Julian, después de haber pasado por varias escuelas de artes decorativas.

Hagamos un pequeño paréntesis para presentar una de las academias parisinas de gran reputación de la segunda mitad del siglo XIX.

La Academia Julian fue fundada en la década de los 60 por el pintor Rodolphe Julian, quien contó con artistas de renombre para que formaran parte del profesorado. Una enseñanza tan diversa y de calidad y una gran libertad de expresión fueron los ingredientes principales para atraer a numerosos jóvenes artistas de distintos puntos del mundo, entre estos, los Nabis en 1888. Otros nombres, como Matisse o Duchamp, también resonarían entre el alumnado en un futuro. Como institución de éxito, consiguió extenderse por otras sedes y se otorgaba a los alumnos competir por el Premio de Roma.

*Datos biográficos extraídos de los catálogos de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), pp. 204-210; y (2009), pp. 163-170.

⁸⁹ BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 3.

A diferencia de la escuela de arte oficial, *École des Beaux-Arts*, la Academia Julian permitía la matriculación a mujeres, además de facilitar cursos nocturnos e infantiles⁹⁰.

En 1888, en la misma academia, Ranson toma contacto con su tocayo Sérusier y otros compañeros: Maurice Denis, Pierre Bonnard y Henri-Gabriel Ibels. Con la presentación en el Museo d'Orsay de la obra "El Talismán" de Sérusier, Ranson y sus colegas abrían paso a una nueva corriente estética preocupada por el color y siguiendo las directrices artísticas de Gauguin. Esta cuadrilla de artistas iría viéndose regularmente en un café, no lejos de la academia. Reunión tras reunión, al año siguiente acaban montando un atelier, el cual bautizarían como *Le Temple*, en el número 25 del *boulevard* de Montparnasse y donde quedarán cada sábado. El grupo fue creciendo con la incorporación de Vuillard, K. X. Roussel y Verkade. France, su esposa y modelo, también formaría parte como *la Lumière* del equipo, que al fin estuvo completo con la aparición de George Lacombe en el 1893. No obstante, todo esto no será más que un juego por el momento, siendo los artistas desconocedores de tantas trascendencias en su trayectoria más adelante, aunque no tuvieran mayor difusión fuera del país. Después de cuatro años, el pintor deja la Academia Julian y comienza a definir su arte. Por esa época pinta *L'Initiation à la Musique*, una obra destinada a uso decorativo y donde, según Gilles Genty, Ranson expone el significado mismo de la pintura, "concebida como una canción melodiosa que permite la superación de contingencias materiales"⁹¹, [ap. fig. 31].

A partir del 1890, el nombre de *Les Nabis* comenzará a resonar en Francia gracias a las publicaciones de *La Revue Blanche*, dirigida por los hermanos Natanson. Por parte de Ranson, su trabajo mostró un compromiso constante con las artes decorativas. Su estilo lineal y sinuoso tenía fuertes conexiones con estampados japoneses y con diseños del *Art Nouveau* como son: paneles decorativos, vidrieras, litografías, cerámicas o tapices; estos últimos fueron bordados por su esposa.

A lo largo de su carrera participó en muchísimas exposiciones. En Francia: *Exposition annuelle des Beaux-Arts*, *Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, *Salon de la Société des Artistes Indépendants*, *Exposition des Arts Décoratifs*, *Salon de l'Art*

⁹⁰ DUROZOI, G. (1997), "Academia Julian", p. 5.

⁹¹ GENTY, G., "*L'Initiation à la Musique* " ; dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 48.

Nouveau o *Salon d'Automne*, repitiendo en las numerosas ediciones de cada una; y en algunas galerías de arte junto con los Nabis como la *Galerie Vollard* o la de *Durand-Ruel*. Fue en la novena edición del *Salon de la Société des Artistes Indépendants*, en 1893, donde presentó el panel que tuvo mayor éxito con críticas positivas en diversas revistas, *Le Tigre* [ap. fig. 32]. Asimismo, formó parte de las exposiciones de *La Libre Esthétique* en Bruselas, otras colectivas en Copenhague y en la *Exhibition of Art Nouveau* de Londres (1899).

Otra de sus pasiones artísticas fue el teatro de marionetas. Participó en distintas representaciones simbolistas durante esta misma década, diseñando los títeres y las escenografías. Me ha parecido interesante dar a conocer algunos ejemplos. En 1891, se sumó para la decoración en el *Théâtre d'Art* de Paul Fort, donde interpretaron *Chérubin* de Charles Morice y *L'intruse* de Maeterlink. El *Théâtre de l'Œuvre* de Lugné-Poe, totalmente simbolista, se creó dos años después. Junto con el teatro de Fort, ambas compañías representaban lo que aún en aquella época significaba vanguardia⁹². Colaboró también con todos los Nabis en el *Théâtre des Pantins*, nacido en 1898 y dirigido por Charles Terrasse, donde estuvo representado por primera vez *Ubu-Roi* de Alfred Jarry. En 1902, creó, escribió e ilustró al personaje cómico *Abbé Prout*, la figura central de una serie de siete actos para marionetas publicadas, además, en la revista *Mercure de France*, [ap. fig. 33].

Entrando ya en el mundo pictórico de Ranson, sus obras se empaparon de motivos simbólicos y esotéricos, visión que compartía con su colega Sérusier e inspirada en varias lecturas teosóficas. Patrick Waldberg, crítico afín al Surrealismo, nos desvela algunos títulos que formaron parte de la biblioteca del artista: *Les Grands Initiés* de Edouard Schuré, *Les Fils de Dieu* de Pol de Saint Léonard, *Les Petites Religions de Paris* y *Le Satanisme et la Magie* de Jules Bois o los trabajos de Papus⁹³ sobre el tarot y *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, entre los más conocidos. El caso es que, citando a Waldberg, “Ranson fue preso de las corrientes que arrastraban las mentes de la época hacia la

⁹² BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 3.

⁹³ PAPUS: Seudónimo del médico francés, de origen gallego, Gérard Anacleto Vincent Encausse (1865-1916), bien conocido en el ocultismo por ser un gran divulgador y prolífico escritor. Fundador, también, de la Orden Martinista. (TRESOLDI, R. (2003), “Papus”, p. 69-70.)

iniciación al misterio existencial y del Más Allá”⁹⁴. A raíz de esto, gran parte de su obra estuvo poblada por brujas, gatos negros, animales feroces, reptiles, estrellas (o pentáculos), instrumentos para alquimia y más elementos de la misma temática escogida para tratar en este trabajo.

Volviendo a la vida personal de Ranson, el año 1898 marcó un antes y un después en su relación con su mujer. Después de catorce años de matrimonio, France se quedó embarazada y el pintor no pudo aguantar esa situación. A medida que pasaban los meses, vio que perdía a su modelo, tapicera y compañera nabí. Un par de años antes, la muerte de Charles Rousseau (padre de France) obligó a la familia de esta a instalarse en París con el matrimonio. Este factor causó que Ranson acabase refugiado en casa de su amigo Lacombe, bautizada como *L'Ermitage*, en el bosque de *Écouves*. En suma, fallece su padre en verano 1898, poco antes del nacimiento de su hijo Michel. Durante los siguientes años, Ranson vivió con el matrimonio Lacombe y continuó con sus obras, exposiciones y representaciones con marionetas. La fraternidad artística que forjaron por entonces ambos colegas fue absoluta. Sin embargo, ya en 1905, su salud empieza a quebrarse y se retira a Corrèze y a Royan, no pudiendo así participar en ninguna exposición. Al volver, se reencuentra con France y su hijo, ya con ocho años, con quienes se reconcilia finalmente. Con todos los Nabis reunidos de nuevo, Ranson comienza a preparar su propia exposición que tendría lugar al año siguiente en la *Galerie Druet* y donde presentaría 64 obras, contando paneles decorativos y paisajes.

Sus últimos años los dedicaría, en gran parte, a sus representaciones teatrales con títeres. No obstante, su salud continuó debilitándose y a la familia Ranson se les sumó varios problemas financieros. En esta situación preocupante, Ker-Xavier Roussel (1867-1944) instiga al matrimonio a crear una academia de arte para sus ingresos y la cual ellos mismos dirigirían. A la postre, la Academia Ranson abrió sus puertas en octubre de 1908, en el número 11 de la calle *Victor Massé*. La mayoría de los Nabis formaron parte del profesorado y, gracias al éxito que tuvo por su enseñanza, la academia se convirtió en una de las instituciones más dinámicas y de reputación de París⁹⁵. Artistas como Maillol completaron su formación en ella, poco antes de su cierre en el 1955.

⁹⁴ BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 4.

⁹⁵ DUROZOI, G. (1997), “Academia Ranson”, p. 5.

Ranson fallece, finalmente, de fiebre tifoidea el 20 de febrero de 1909 dejando la academia bajo la dirección de su mujer, quien decidió continuar adelante pese a todo y amparada por sus amigos Nabis, [ap. fig. 35]. France murió en 1952, viviendo hasta entonces con su hijo Michel y la esposa de este, Françoise Roussel, sobrina de K. X. Roussel, casados en el 1921. A consecuencia de la fría y escasa relación con el pintor, Michel se dirigía a Ranson por su nombre de pila, aun reconociéndole igualmente como padre. Sin embargo, el artista supo legarle su afán por crear de tal forma que Michel realizó una brillante carrera de ingeniero en una empresa suiza de tracción eléctrica.

Transcribo una carta que Ranson envió a su hijo, de sólo siete años, donde le daba los primeros consejos de mecánica que le influirían el resto de su vida⁹⁶:

“Una bicicleta no es un simple juguete, es una máquina y creo que tendrás mucho cuidado. Que no dejarás que se oxide, sino que tendrás que poner un poco de aceite en los engrasadores, (...). Limpiarás bien tu máquina y, si está húmeda después de limpiarla, es necesario gastar un trapo con un poco de vaselina o de aceite en las partes con clavos. La cadena siempre debe estar engrasada, pero ligeramente. No es necesario que recomiende que tengas mucho cuidado y mires hacia dónde te diriges. (...)

Olvidé hacerte una recomendación importante sobre tu bicicleta. No toques la cadena de la máquina cuando las ruedas no estén colocadas en el suelo y no puedan girar. Si quieres limpiar o engrasar la cadena, hazlo con cuidado (...).

Muchos besos.

Tu papá que te ama mucho.”

⁹⁶ « Une bicyclette n'est pas un simple jouet c'est une machine et je pense bien que tu auras grand soin, que tu ne laisseras pas rouiller, il faudra mettre un peu d'huile dans les graisseurs, (...). Tu essuieras bien ta machine et si elle a été mouillée après avoir été essuyée il faut passer un chiffon avec un peu de vaseline ou simplement un peu de pétrole sur les parties nickelés. La chaîne doit toujours être graissée mais très légèrement. Je n'ai pas besoin de te recommander d'être très prudent et de regarder où tu vas, devant toi. (...) J'ai oublié de te faire au sujet de ta bicyclette une recommandation importante. Ne touche jamais à la chaîne de la machine lorsque les roues ne sont pas posées les pneus sur le sol et dans l'impossibilité de tourner. Si tu veux essuyer ou graisser ta chaîne fais-le avec prudence (...). Je t'embrasse bien. Ton papa qui t'aime bien. » (Sic.).

Carta de 1905 escrita en *L'Ermitage*; fragmento extraído de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), “Ranson pluriel. Diabolique, ésotérique, symboliste”, p. 18.

Como esta carta, existen otras varias remitidas a Joël Thomas, primo de Paul Ranson, que muestran a un padre cariñoso, lleno de compasión y dulzura cara a su hijo, pero no se han hecho públicas por el momento. Esta correspondencia acalla la idea, demasiado difundida, de la supuesta indiferencia del artista hacia a su familia y, en particular, hacia su hijo⁹⁷.

⁹⁷ RANSON-BITKER, M.O. “Ranson pluriel. Diabolique, ésotérique, symboliste” ; dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 18.

LE NABI ESOTERIQUE

La producción pictórica de Paul Ranson abarca un período de aproximadamente 24 años, desde 1885 hasta su muerte en 1909. A pesar de esta brevedad creativa, sorprende la variedad de obras y estilos, pero aun así hace difícil entenderle siguiendo únicamente una evolución artística⁹⁸.

Las mujeres constituyen la figura central de su producción. Las hace protagonistas de escenas idílicas surgidas de su imaginario, enfrascadas en sus quehaceres sin ser conscientes de la presencia de un espía “extradimensional”, el espectador. Las podemos sorprender en compañía o en su soledad, en una conversación, en el baño o en trabajos domésticos o de campo; pero en este estudio nos centraremos en su mundo repleto de simbolismo.

Mención a otras temáticas en la obra

Como acabamos de decir, profundizaremos sólo en sus escenas oníricas y esotéricas. No obstante, creo necesario hacer un breve recorrido por otros temas que trabaja, ya que no son menos importantes y tampoco deja de relacionarse con su imaginario.

Ranson pudo perfeccionar su estilo decorativo gracias a la formación recibida en la “Escuela de Bellas Artes aplicada a la Industria”, de Limoges, y en la Academia Julian, donde se le reveló el mensaje de Paul Gauguin. Dicho estilo, queda marcado por la influencia de la estampa japonesa, el rechazo de la perspectiva y del modelado y la costumbre de encuadrar la escena, lo que hace sugerir más un tapiz que una pintura de caballete. Además, logra combinar de forma armoniosa sus dos elementos principales: la mujer y la naturaleza. La silueta elegante de France, como amante sexualizada y nada maternal, marcan el estilo llamado *romantique* de sus ilustraciones, [ap. *fig. 36*]. Con todo este cóctel técnico, podemos definir a Ranson como el nabí con el estilo más cercano a las creaciones de *Art Nouveau*. Gozaría de un gran éxito en este ámbito, pues destaca la gran variedad de materiales decorativos que trabajó: mobiliario, paneles decorativos, tapices, vidrieras; dotándolos de un perfecto equilibrio entre la presencia de la imagen y

⁹⁸ RANSON-BITKER, M.O. (2009), *óp. cit.*, p. 13.

su ausencia (sólido/vacío)⁹⁹. El conjunto decorativo más completo de Ranson fue la decoración encargada por Siegfried Bing, en 1894. Al año siguiente, crearía dos paneles para el comedor del *Salon de l'Art Nouveau*, cuyo estilo correspondía perfectamente con el diseño de la habitación y los muebles del arquitecto belga Henry Van de Velde, [ap. *fig. 37 y 38*].

Otra de las estrategias que desarrolla Ranson para escapar de su realidad cotidiana es mediante el mundo de la infancia. Muchas son sus obras que tratan temas de cuentos, fábulas y leyendas infantiles, como “Pulgarcito”, “Cenicienta” o “Barba Azul” (todos datados en 1900); entre muchos otros, [ap. *fig. 39*]. La infancia está muy arraigada en la producción del nabí, desde las pinturas de juventud hasta los pasteles de su madurez. En este ámbito, según Gilles Genty, la diferencia entre M. Denis y Ranson se hace palpable. El primero se resguarda en las “palabras sagradas”, arquitecturas y formas geométricas; el segundo se refugia en sus bosques oníricos, siendo la naturaleza la que le protege y le tranquiliza¹⁰⁰.

Por lo que respecta a la religión, tanto Gauguin como los pintores de la escuela Pont-Aven eran profundamente creyentes, a excepción de Paul Ranson. Sus representaciones cristianas se muestran de dos maneras. En “Susana y los ancianos” (1891), “La Visitación” (1894) o “Eva en el paraíso terrenal” (1899), muestra escenas profundamente bíblicas tratadas de forma objetiva, sin transgresión ni provocación. Sin embargo, en representaciones como “La tentación de San Antonio” (c. 1900) o la serie de “La leyenda del Ermitaño” sí se ve reflejada esa transgresión esotérica y mística. Los animales demoníacos que dibuja no son una contradicción a la fe, sino más bien un acompañamiento donde lo sagrado se contrapone a lo profano, lo puro a lo impuro, el bien al mal¹⁰¹, [ap. *fig. 40 y 41*].

Otra cuestión es que, a Ranson, se le ha considerado como un artista que produce las imágenes más objetivas de las relaciones sensuales. Muchas escenas, además de su

⁹⁹ BESSIS, F; GRANJABIEL. “Ranson intime ou le vertige des possibles”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 21.

¹⁰⁰ GENTY, G. “Paul Ranson et la culture de fin de siècle”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 30.

¹⁰¹ GENTY, G. (2009), *óp. cit.*, pp. 28-29.

contenido esotérico, también podrían analizarse desde la sexualidad. En este ámbito, Gilles Genty nos lo ejemplifica con el cuadro *L'Hippogriffe* [ap. fig. 42]., donde vemos en escena a una mujer serpiente sometida a un animal fantástico, siendo este sustituto de fantasías sexuales. Dicho recurso ya lo encontramos, por ejemplo, en “La pérdida de la virginidad” de Gauguin¹⁰², [ap. fig. 12].

De la “ninfa” a la “bruja”

En su obra aparecen tres tipos de mujeres estrechamente relacionadas con su historia personal. La madre, para él, refleja lo ausente; a veces sin rostro y otras hermosa, pero con un aire perverso y maléfico. Aunque la muerte de Jeanne Ranson fue inevitable, su hijo no deja de culparla por su “abandono”. A la novia/esposa la presenta elegante, ama de casa, motivo de decoración, pero suele ser más una silueta que un cuerpo modelado. Por último, la amante, paréntesis entre madre y esposa, representada de forma más misteriosa, su rostro es auténtico y su belleza aparece en actitudes eróticas¹⁰³. France le sirvió de referencia y modelo para todas estas mujeres.

Desde cualquier posición (de espalda, de perfil o de 3/4), la mujer se hace protagonista de la escena, deteniendo el tiempo y rodeada de elementos tanto decorativos, como vegetales o esotéricos. Estos semejarán ser la clave para descifrar la imagen, concebida como un sueño o un juego. Ranson crea pues otro mundo de contenido sagrado y secreto, únicamente mostrado para unos pocos “iniciados”¹⁰⁴. Detalles como las formas onduladas, el arabesco y la paleta de colores otorgan a la obra (y cito con palabras de Frédéric Bigo¹⁰⁵) una “belleza diferente y artificial que supera la naturaleza”. Esta, a su vez, toma la apariencia de bosques reconstruidos y poblados por fauna imaginada, estanques vibrantes y raíces serpenteantes. Un lugar en donde prefiere refugiarse de la realidad positivista e industrial en la que vive.

¹⁰² GENTY, G. (2009), *óp. cit.*, p. 31.

¹⁰³ GENTY, G. “Femmes sensuelles... femmes intimes...”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), pp. 90-106.

¹⁰⁴ Recordemos el “doble saber” de la escuela pitagórica (p. 11).

¹⁰⁵ Director delegado del museo Maurice Denis (por lo que respecta en el 2009); dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), pp. 10-12.

Hijo único y huérfano de madre, Ranson nunca pudo establecer una relación estrecha madre e hijo. Podemos imaginar, pues, que esta falta es una de las explicaciones del gusto de Paul Ranson por el misterio, la magia, signos y códigos y otros secretos del esoterismo¹⁰⁶. Esta fiebre por lo oculto aparece en la producción de Ranson en 1890, embrujado principalmente por la lectura de *Les Grands Initiés* de Schuré, que ya la iba estudiando desde finales de 1880¹⁰⁷.

Según M. O. Ranson-Bitker, se distinguen tres periodos con respecto a este tipo de pinturas. En suma, Françoise Bessis, psicoanalista, muestra una visión que explica su paso de un mundo simbolista a otro más tenebroso, incluso “diabólico”.

En el primer periodo, denominado *temps de peinture heureuse* (“tiempo de pintura feliz”), convergen dos elementos recurrentes: su esposa France, siempre como modelo; y la estética japonesa en la silueta femenina¹⁰⁸.

Su compañera, la prima con la que había compartido muchas vacaciones en su infancia, participaría estrechamente con los Nabis en sus juegos esotéricos. Ella era la *lumière du Temple*, amiga, prima, amante y esposa. El matrimonio gozaba de felicidad y despreocupaciones, lo que hizo para Ranson una etapa provechosa para el desarrollo de su pintura. La representa idealizada, cual ninfa o un hada inmortal que le permite glorificar la vida y borrar el mal. Un mundo de codificaciones simbólicas, de teatralización y juegos de roles, dilatando así el estado infantil del artista, sin compromisos ni responsabilidades. Sin embargo, nunca falta cierta intención esotérica, con la que consigue evitar el contacto real y traumático con la alteridad¹⁰⁹.

Llegamos, entonces, a la conclusión de que Ranson desarrolla cierto complejo de Edipo y la ninfa (France) es quien reemplaza a su madre. Ella le aporta seguridad emocional y material, por lo que respecta a la dote; pero de la misma forma que le ayuda a permanecer en un universo maternal e infantil, lo excluye a la vez de la realidad. France es la mujer que lo adoptará, será tanto su amante como su madre, sin embargo, será la que más tarde provocará su caída cuando se convierta verdaderamente en la madre de otro.

¹⁰⁶ RANSON-BITKER, M.O. (2009); *óp. cit.*, p. 16.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ BESSIS, F; GRANJABIEL (2009), *óp. cit.*, p. 22.

El terror del artista comienza a partir del 1896, cuando se hace evidente la necesidad de fugarse de las responsabilidades que requiere aquello que desconoce, formar una verdadera familia.

Hasta 1897, France sigue apareciendo, pero también va surgiendo con más frecuencia fauna y seres imaginarios, sobre todo faunos. Se podría definir como un periodo de transición, en el que la salud del nabí empieza a debilitarse. Por no mencionar, además, la aparición de la familia política en casa. Esta ansiedad la podemos ver reflejada en la forma de pintar de los árboles¹¹⁰. Mediante bosques frondosos, donde las ramas y las raíces de los árboles brotan de forma torturada, Ranson refleja posiblemente la angustia que en ese momento sentía. En su mente, perdía el privilegio de la infancia si aceptaba el hecho comprometerse y convertirse en adulto. Así pues, su imaginario se revela por medio de dichos bosques¹¹¹, [ap. p. 92].

En una carta dirigida a su primo, Jöel Thomas, escribe¹¹²: *“Para mí, la lucha se vuelve dura, teniendo en este momento poca suerte y muchos celosos, es decir, los adversarios intentan ponerte palos en las ruedas sirviéndote con personas cuya asistencia es indispensable. Es una guerra con armas injustas y ni sé ni quiero usarlas.”*

El 1898 resultó un año crucial para Ranson, pues el nacimiento de su hijo y la muerte de su padre fueron el pretexto para las visiones demoniacas, con féminas satánicas y animales nocturnos. Cuando France se convierte en madre, él cree ser expulsado del paraíso, ya que su hijo tomaría su lugar. Ranson siente que la historia de repite y que su hijo le arrebatará a su modelo femenino. Es en entonces cuando la ninfa se metamorfoseará en una bruja, imagen que visualizará en todas las mujeres. France desaparece por completo como modelo y deja paso únicamente a un universo misántropo, poblado de faunos y otras criaturas. Asimismo, los paisajes boscosos del *Écouves*, con raíces y troncos musgosos, obtienen el mismo protagonismo, “como si sólo la naturaleza

¹¹⁰ RANSON-BITKER, M.O. (2009), *óp. cit.*, p. 15.

¹¹¹ BESSIS, F; GRANJABIEL (2009), *óp. cit.*, p. 21.

¹¹² « *Pour moi la lutte devient dure, n'ayant dans ce moment guère de chance, et bien de jaloux c'est-à-dire des adversaires tâchant de mettre des bâtons dans les roues en vous desservant auprès des gens dont le concours m'est indispensable ; c'est une guerre à armes déloyales, et je ne sais ne veux m'en servir.* » (Sic.) ; dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), “Paul Ranson et la culture de fin de siècle”, p. 32.

fuera merecedora de representación”¹¹³. Ranson se distancia de la realidad, se materializa en un mundo intermedio, se encierra en un periodo infantil para protegerse de un mundo que no domina. Este último periodo conocido como *période diabolique* destaca por la escasez de cielo en el lienzo, además de la desaparición de la luz y la alegría juvenil¹¹⁴. Vemos algunos elementos en la producción de Ranson bastante recurrentes, lo que hace pensar que no los utiliza por casualidad o por falta de imaginación. La repetición en las imágenes se vuelve así “portadora del enigma del significado de la representación”. Bessis confirma que este automatismo resulta ser el “saber hacer” de un acto aprendido de corazón. Es decir, hablamos de un tipo de Mantra que permite al artista entrar en trance, por el cual accede a un mundo lleno de códigos y símbolos, alejado de la realidad. Esta repetición en Ranson se contrapone al estereotipo, es decir, mediante el automatismo el nabí desgasta dicho elemento en sus cuadros, sin dejar de mantener la energía necesaria para llevar a cabo el poder del Mantra. Citando a Bessis: “si el deseo se agota, el magnetismo desaparece para dar paso al sistema.”¹¹⁵

No obstante, por mucho miedo que padezca a la realidad y a las responsabilidades adultas, por muchos “mantras” que utilice para trasladarse al mundo imaginado; no se abandona, no se deja llevar del todo por el inconsciente. Ranson se siente atraído por la magia, el esoterismo, los ritos y los misterios. Anela encontrar un “lenguaje primordial” conocido únicamente por los iniciados. Utiliza el galimatías y la jerga nabí, coquetea con temas espantosos para mostrar y simbolizar su mundo interior. Sin embargo, atrapado en lo real, no corre el riesgo de perderse en el bosque del inconsciente, porque es conocedor “del peligro de “no retorno” que conlleva la creación de otro mundo”¹¹⁶. Lo que pretende, es estructurar el pensamiento y dar significado a la relación con el mundo.

Para él, la pintura es lo que la tragedia para Aristóteles, un medio catártico. Ranson no creía realmente en las hadas, ni en apariciones sobrenaturales u oníricas; son más bien una forma de romper con la realidad. Su “tragedia” en el nacimiento, a causa de la falta de atención de una madre, le hace desarrollar cierto instinto de supervivencia. Para ello, libera un espacio imaginario que le permite expresar libremente todo impulso instintivo,

¹¹³ BESSIS, F; GRANJABIEL (2009), *óp. cit.*, p. 21.

¹¹⁴ RANSON-BITKER, M.O. (2009), *óp. cit.*, p. 15.

¹¹⁵ BESSIS, F; GRANJABIEL (2009), *óp. cit.*, p. 19.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

a veces violento. Según Bessis, la mayor tragedia que puede correr un ser humano es la pérdida de la madre al nacer. Este factor no permite acceder a ciertos aprendizajes y, por ende, no promueve una confrontación con el peligro en la edad adulta; he aquí, pues, por qué Ranson evita dicho “peligro” en su vida¹¹⁷.

Referentes e influencias

El saber esotérico, junto con las creencias de brujería y su relación con el Mal, nunca han dejado de existir en la cultura occidental. Es una parte integral de la imaginación romántica de entre los años 1820 y 1860 que concierne a cualquier disciplina artística: desde el original “Fausto” (1808) de Goethe, pasando por “El cazador furtivo” (1821) de Carl Maria von Weber, hasta “La danza de Macbeth” (1847) de Verdi; y heredara por muchos artistas, como en este caso. Creo importante insistir desde el principio la brecha existente entre un *fin de siècle* industrial, con la “Feria Mundial de París” de 1900 a la cabeza, y un pensamiento cosmológico reflejado en la pintura simbolista, con temas bíblicos y esotéricos, legado de un tiempo ya pasado y alejándose de la evolución de su vida contemporánea, lo que demuestra que no hay tanta ruptura como se dice¹¹⁸.

Ranson estuvo marcado por esta fiebre mística desde bien pequeño. Educado por sus abuelos, estos eran aficionados a las historias de brujería. En los bosques y viñas de Ranson vemos una muy fuerte influencia de su abuelo J. J. Macquart, tanto por los diseños decorativos como en la creación de árboles gigantescos con ramas y raíces retorcidas, [ap. *fig. 45*]. Por parte de la que acabaría siendo su suegra, Ida Rousseau, también creció con sus historias acerca de sesiones espiritistas¹¹⁹.

El artista siente fascinación por los viejos grimorios y misales, pero lo que busca en realidad son símbolos, como si de secretos enterrados se trataran. Para Ranson, estos símbolos no son portadores de la verdad, sino herramientas de evocación para un país imaginario. Genty explica que el recientemente descubierto *Vanité aux souris* [ap. *fig. 46*]

¹¹⁷ BESSIS, F; GRANJABIEL (2009), *óp. cit.*, p. 24.

¹¹⁸ GENTY, G. (2009), *óp. cit.*, p. 25.

¹¹⁹ RANSON-BITKER, M.O. (2009), *óp. cit.*, p. 13.

refleja su gusto infantil por los lugares secretos donde se encuentran los tesoros abandonados, además de mostrar una *vanitas* del siglo XVII.

Este afán por lo sobrenatural, por lo tanto, vacila constantemente entre la contemplación melancólica de un siglo maquinista aterrador y la moda de la escuela esotérica de los iniciados¹²⁰. Asimismo, en las escenas de Ranson, el tiempo no está detenido como parece, más bien la acción sucede con lentitud. Con esto, el nabí retorna a la contemplación de un paisaje de ensueño, contraponiéndose a la velocidad en la que marcha la realidad mecanizada de su tiempo¹²¹.

Entre otros aspectos interesantes de la pintura de Ranson, está su capacidad para crear diseños que heredarían las artes del siglo XX a su vez. El pastel titulado *L'Ombre grandit* está inspirado en la obra del grabador Maurice Dumont, *La dame inexorable*. En ella, los elementos como la mano negra que avanza hacia la izquierda, o la sombra en el suelo que redobla la amenaza, prefigurarían lo que sería la estética del cine expresionista alemán de Fritz Lang o Murnau, durante los años 1915-1930¹²², [ap. fig. 47 y 48].

A parte de las escenas simbolistas de Moreau, Redon y Gauguin, Ranson se interesó por los escritos de teósofos de su época, como eran E. Schuré, R. Steiner o los Rosa-Cruz, entre otros. En *Paul Ranson, fantasmés et sortilèges* del museo Maurice Denis, Gilles Genty nos deleita con maravillosos versos de algunos pensadores de gran relevancia para el imaginario de Ranson.

En “Las flores del mal” (1857), Baudelaire (1821-1867) recoge lo que se denominarían “Las letanías de Satanás”. Cita una pequeña estrofa: “*Oh tú, el más sabio y el más hermoso de los ángeles. / Dios traicionado por el destino y privado de elogio. / ¡Oh Satanás, ten piedad de mi larga miseria! / Oh príncipe del exilio, quien fue agraviado / y derrotado, siempre se eleva más fuerte. / ¡Oh Satanás, ten piedad de mi larga miseria! / Tú que lo sabes todo, gran rey de las cosas subterráneas, / sanador familiar de la angustia humana. / ¡Oh Satanás, ten piedad de mi larga miseria! / Tú que, incluso a los leprosos, a los parias malditos, / señalas por amor el sabor del Paraíso. / ¡Oh Satanás,*

¹²⁰ GENTY, G. (2009), *óp. cit.*, p. 30.

¹²¹ *Ibid.*, p. 27.

¹²² *Ibid.*, p. 31.

*ten piedad de mi larga miseria! / Oh tú que, desde la muerte, tu viejo y fuerte amante, / engendras la Esperanza, una hermosa locura! / ¡Oh Satanás, ten piedad de mi larga miseria!”*¹²³

Otro referente para el nabí sería el historiador Jules Michelet (1798-1874) con su escrito “La Bruja” (1862), donde define a este ser de la siguiente manera: “*En su aparición, la bruja no tiene padre / madre o hijo o marido o familia. / Es un monstruo, una bola de fuego, / viene de no se sabe dónde. / ¿Quién se atreve, Gran Dios!, a acercarse? / ¿Dónde está ella?*”¹²⁴.

En lo que respecta a los bosques de Ranson, poblado por criaturas y apariciones oníricas, resultan un motivo recurrente en la literatura simbolista de los últimos años del siglo XIX. Así, Henri de Réginer en su colección de *Poèmes anciens et romanesques* (1887-1890), el poema *Le Fol Automne* evoca a dichos personajes, vivientes en sus pinturas: “*Mujeres fauno, cuyos sangrientos labios tienen el calor. / Las grandes rosas que sobreviven a la tormenta, / hijas de la tierra borracha y de estallido del sol. / Mujeres sátiro cuya mano juguetea saqueando / los presumidos lirios que rozan sus rodillas / Aquellos cuya risa es un pájaro sin jaula, / aquellos que caminan en zarza y acebo / y ven los huertos y los recintos de las llanuras / para robar flores y frutas dulces por la noche*”¹²⁵. Un ejemplo visual de estos bosques antropomorfos, además, lo encontramos en la ilustración de Gustave Doré, “El Purgatorio de Dante Alighieri” (1868), [ap. fig. 49].

No obstante, la obra maestra que particularmente alimentó el imaginario del pintor fue *Les Grands Initiés* de Edouard Schuré. Este escrito, de 1889, ocupa un importantísimo lugar en la literatura esotérica. El autor describe el camino seguido por importantes fundadores de religiones y de más filósofos de renombre a quienes llama “iniciados”, para la búsqueda del conocimiento esotérico. Estos son Rama, Krishna, Hermes Trismegisto, Moisés, Orfeo, Pitágoras, Platón, Zoroastro, Jesucristo y Buda. El pensamiento central de la obra pretende acercar la Ciencia y la Religión, cuyo conflicto a ha minado las bases de nuestra civilización No pudiéndolo expresar mejor, Schuré expone lo siguiente: “*La Religión responde a las necesidades del corazón: de ahí su magia eterna; la Ciencia, a*

¹²³ GENTY, G. (2009), *óp. cit.*, pp. 25-26.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 32.

*las del espíritu: de donde su fuerza invencible. Pero desde hace mucho tiempo estas dos potencias no saben entenderse y convivir. La Ciencia sin esperanzas y la Religión sin prueba, se alzan una frente a la otra y se desafían sin poderse vencer*¹²⁶. Asimismo, afirma que esta guerra sorda no se produce solamente entre el Estado y la Iglesia, sino también en el seno de las mismas fuerzas; y hasta en la conciencia del ser pensante, en el cual nacen ambas necesidades, la científica y la religiosa. El autor, pues, defiende una posible reconciliación entre dichas fuerzas mediante una nueva visión tanto del mundo visible como el invisible: a través la “intuición intelectual” y de la “videncia psíquica”¹²⁷.

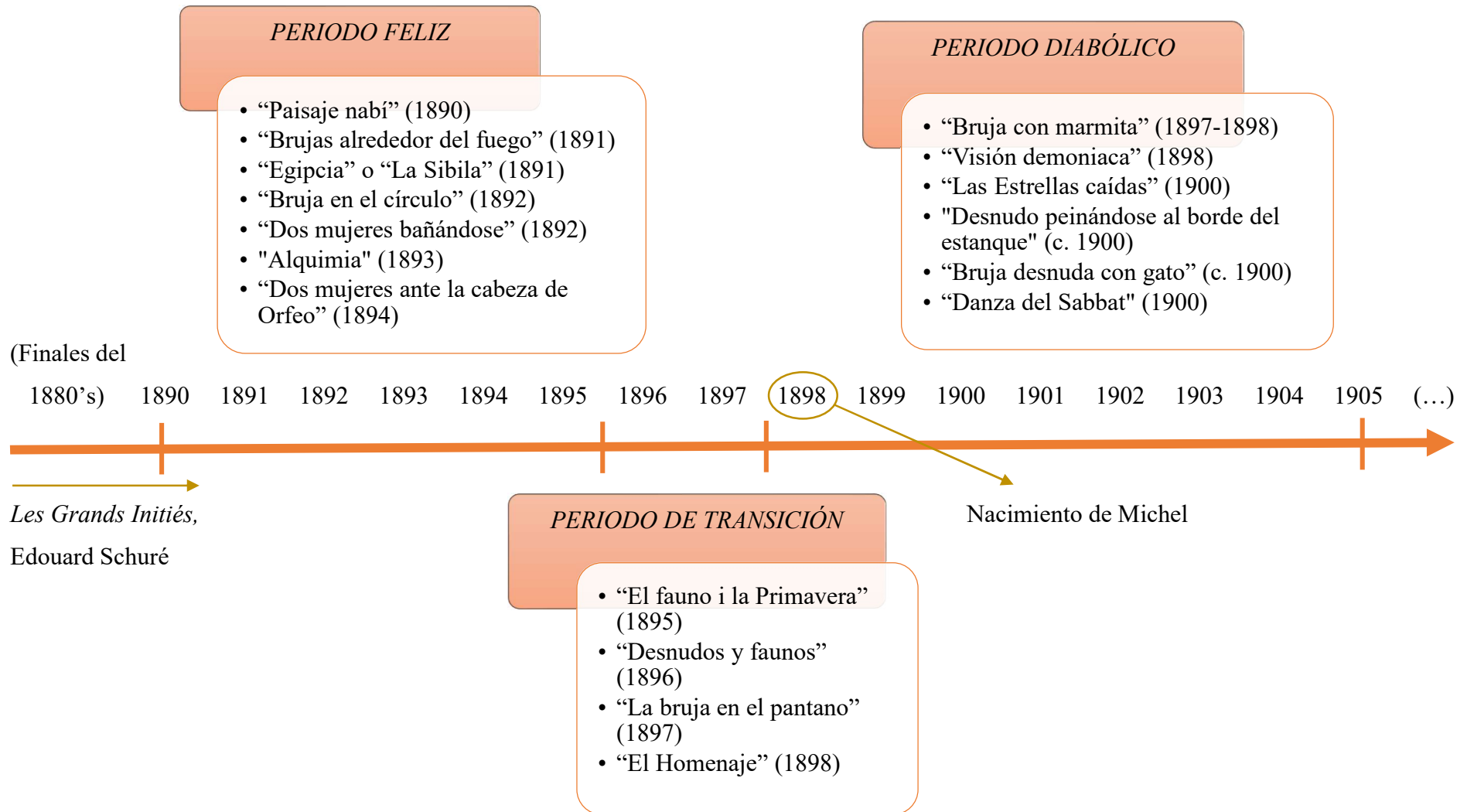
¹²⁶ SCHURÉ, E. (2015), p. 9.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 7-11.

Selección y comentarios de algunas obras

Lo que en un principio era un esquema orientativo para ayudar a visualizar las dataciones de las obras de arte que deseaba comentar, ha resultado ser el eje cronológico que sigue a continuación y que me ha parecido interesante plasmar en el trabajo. En él se muestra el periodo artístico estudiado de Paul Ranson, mencionando las etapas anteriormente señaladas y algunas de las obras más conocidas y de más mensaje oculto.

*Ante la imposibilidad de comentar todas y cada una de sus pinturas, se realiza un breve recorrido mediante las obras que podrían identificar dichos periodos de una forma fácil y visual. Apoyándome en los comentarios hechos por los historiadores en el catálogo de Paul Élie Ranson (1861-1909). *Du Symbolisme à l'Art Nouveau* (1997), el diccionario de símbolos de Madonna Gauding y la obra de Edouard Schuré; he intentado describir cada obra escogida y aportar una visión que pudiera reforzar su interpretación, acorde con el artista.*



Paysage nabique

“Paisaje nabí”, 1890.

Óleo sobre lienzo, 90 x 114 cm.

Colección Josefowitz.



Es posible que este cuadro sea el de más renombre de toda la producción de Ranson, además del más misterioso en cuanto al significado se refiere.

Vemos en primer término a un hombre con vestimenta árabe y de fisiología semejante a la del artista. La cenefa inferior sirve para enmarcar el cuadro, motivo decorativo que ya vimos anteriormente en *L'Initiation à la Musique*. El hombre está agachado, recogiendo una flor que encuentra en dicha cenefa, lo que provoca una ruptura con el plano. A su lado, un pavo real coronado y de actitud majestuosa alza la vista al cielo, vigilando a un ave fantástica cabalgada por lo que podría ser, en un primer vistazo, una mujer de larga cabellera. De fondo, se nos abre un claro, aunque se describiría mejor como un oasis. Se distingue la silueta de una figura humana junto a un pozo, justo en el centro de la composición. A pesar de los colores anaranjados del paisaje, se descubre un cielo nocturno con una única estrella y la luna.

Gilles Genty nos hace una breve síntesis de las muchas interpretaciones que otros historiadores han dado a los distintos elementos que aparecen en la obra. Claire Frèches-Thory interpreta a la figura del pozo como una referencia cristiana, la historia de “La mujer samaritana”. Georges Meuner, por su parte, identifica al hombre como Rama, escogiendo la flor mágica para sanar a su gente¹²⁸.

La filiación con Rama es bastante reconocida por el escrito de Schuré:

“Desde los tiempos más remotos, mujeres visionarias profetizaban bajo los árboles. (...) Pero estas mujeres, al principio noblemente inspiradas, habían llegado a ser ambiciosas y crueles. Las buenas profetisas se convirtieron en malas magas. Ellas instituyeron los sacrificios humanos, (...) se encontraba un joven en la flor de la edad, llamado Ram, que se destinaba al sacerdocio, pero cuya alma recogida y espíritu profundo se revelaban contra ese culto sanguinario. (...) El vio en esto la pérdida de su raza. (...), los Blancos habían contraído una horrible enfermedad, una especie de peste, que corrompía al hombre por la sangre, por las fuentes de la vida. (...) Ram, afligido, buscaba en vano un medio de salvación. Tenía él la costumbre de meditar bajo una encina en un claro del bosque. Una noche que había meditado largo tiempo sobre los males de su raza, se durmió al pie del árbol. En su sueño le pareció que una voz fuerte pronunciaba su nombre y creyó despertar. Entonces, vio ante él un hombre de majestuosa estatura, vestido como él mismo lo estaba, con el ropaje blanco de los druidas. Llevaba una varita alrededor de la cual se enroscaba una serpiente. Ram, admirado, iba a preguntar al desconocido lo que aquello quería decir. Pero éste cogiéndole de la mano le hizo levantar y le mostró sobre el árbol mismo, al pie del que estaba acostado, una hermosa rama de muérdago. — “¡Oh Ram!, le dijo, el remedio que tú buscas, aquí lo tienes”. Y sacando de su seno un podón de oro, cortó con él la rama y se la dio. Después murmuró algunas palabras acerca del modo de preparar el muérdago y desapareció.”¹²⁹

La interpretación por parte del mismo Genty viene a ser la siguiente: “ante la amarga vacuidad del mundo contemporáneo, Ranson afirma la existencia de un mundo mejor”. Un mundo en el que reina la pureza (la doncella del pozo), la inmortalidad (cuyo símbolo es el pavo real) y la armonía de los opuestos, como indica el símbolo tradicional del

¹²⁸ GENTY, G. “Paysage nabique”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 51.

¹²⁹ SCHURÉ, E. (2015), “La misión de Rama”, pp. 36-37.

pentagrama (la estrella en el cielo). Asimismo, interpreta el ave fantástica como un águila (símbolo de la clarividencia y del mundo intangible) e identifica a su jinete como el mismo artista. De esta manera, Ranson “se convierte en la metáfora del sueño mismo o, más bien, la imagen del soñador que navega durante su sueño”¹³⁰.



Algo que no se menciona, es el símbolo del planeta Mercurio dentro de la estrella, o pentagrama. Considerándolo desde un punto de vista astrológico, Mercurio representa “la comunicación, el razonamiento y la adaptabilidad”¹³¹. Dicha figura podría estar relacionada con el mundo moderno del que tanto huye el nabí, sin abandonarlo del todo. Combinando su significado con el del pentagrama, que se refiere a una armonía entre opuestos como dice G. Genty, cabría la posibilidad de que la estrella sirviese como un anclaje a dicha realidad, uniéndola al mundo de ensueño creado por Ranson.

Otro detalle interesante, sería intentar identificar el tipo de flores pintadas en la cenefa. En el relato de Rama se nombra el muérdago como la planta que sanará a su raza. Dicha hierba ha sido símbolo de fertilidad y protección contra el veneno dentro de la cultura popular europea. No obstante, el aspecto del muérdago dista mucho de lo representado en la imagen. La azucena (o lirio) podría llevarse el protagonismo en este caso, pues alude a la pureza del corazón, reforzando así la interpretación de Genty. En suma, para los poetas como Mallarmé dicha flor estaba asociada a lo femenino, el amor y la sensualidad¹³²; lo que explicaría, también, su presencia en muchas otras obras de Ranson.



¹³⁰ GENTY, G. (1997), *óp. cit.*, p. 51.

¹³¹ GAUDING, M. (2009), “Tradiciones esotéricas y mágicas”, p. 201.

¹³² *Ibid.*, “Plantas”, p. 299-300.

Sea como fuere, los exégetas coinciden en que toda la composición se limita más a formar un “collage” de elementos simbólicos, más que una lógica narrativa. Lo que sí es muy probable, es que la fuente de inspiración principal debió ser *La visión après le sermon* de Gauguin, pues ambas imágenes evocan una imagen de ensueño; y en el que Ranson podría a ver definido el nuevo Edén para los Nabis¹³³.

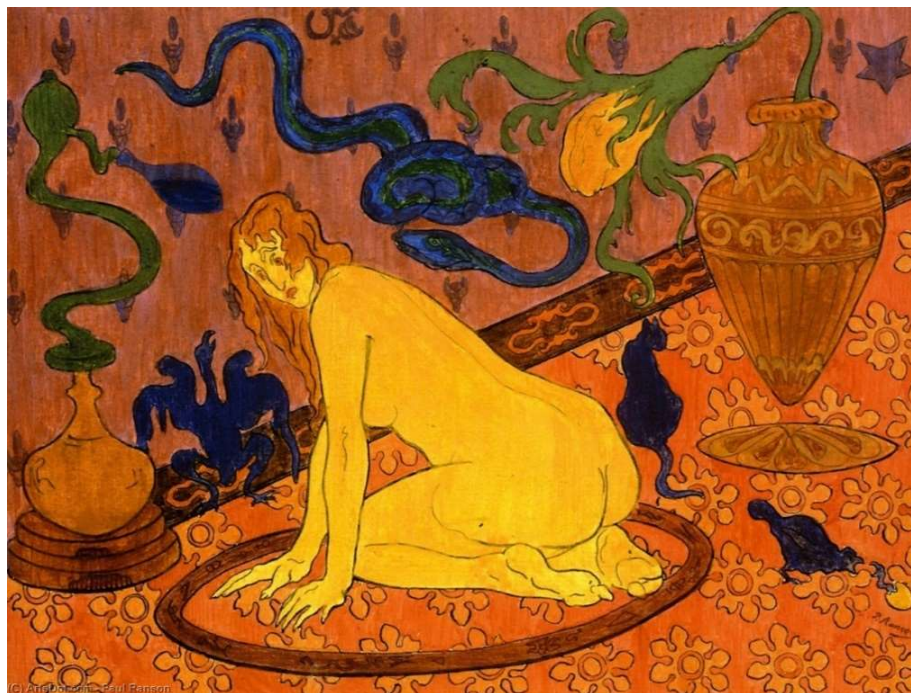
¹³³ GENTY, G. (1997), *óp. cit.*, p. 51.

La sorcière dans son cercle

“La bruja en el círculo”, c. 1892.

Dibujo preparatorio mejorado con acuarela y gouache, 18.2 x 23.7 cm.

Colección Edouard Malingue.



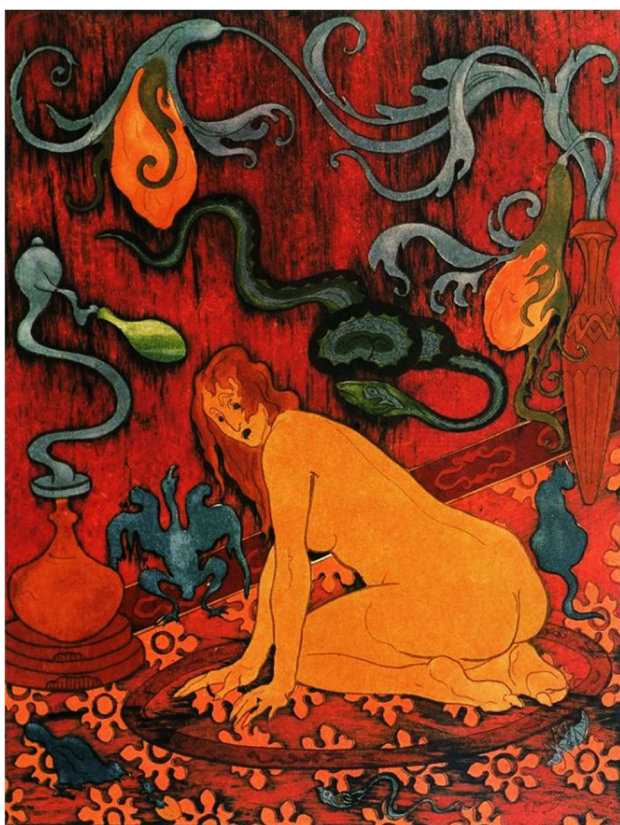
En esta obra, Ranson demuestra su afición por el escrito de Jules Bois, *Le Satanisme et la Magie*. La escena representa a una bruja en medio de un ritual durante la etapa del llamado “pacto del Sabbat”, pacto que ella concluye con Satanás en este caso: “*ella abandona su alma al Maestro Negro en un círculo que se convierte en el símbolo de la deidad que le otorga a la tierra...*”¹³⁴.

En primer plano, y centrada, se encuentra la bruja arrodillada dentro de un círculo. Esta forma la podemos identificar como símbolo universal de la eternidad, la divinidad, el cosmos y el ciclo infinito. En este ritual su función es el de proteger, crea una frontera mágica imposible de cruzar¹³⁵. Si ponemos atención a los pies de la bruja, vemos que Ranson se los ha pintado bifurcados, como los del diablo. El ambiente de la escena demuestra la habilidad que tiene el artista para el arte decorativo. Tanto la pared, como el

¹³⁴ Palabras de Bois en *Le Satanisme...*; citadas por MERY, J., “La sorcière dans son cercle”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 70.

¹³⁵ GAUDING, M. (2009), “Tiempo, forma, número y color”, p. 371.

suelo y el zócalo recuerdan a los diseños creados para Bing. A la izquierda, lo que primeramente recuerda a un “aludel”¹³⁶, la historiadora J. Mery lo identifica como una fumadera de opio, cuyo humo se alza semejando el balanceo de una serpiente. A la derecha de la imagen, vemos un florero con plantas totalmente salidas del imaginario de Ranson. Monstruosas, salen del jarrón como el humo del opio, serpenteantes, y su flor semeja un ovario. Dicho jarrón es ligeramente distinto a la versión del aguafuerte que vemos seguidamente a la izquierda del texto.



Aparecen varios animales acompañando a la bruja en su ritual. El gato, imitando la posición de su ama, simboliza la independencia, la sabiduría y la unión con el mundo espiritual. Sobre el pájaro con las alas abiertas en posición crucificada, según Mery, no se identifica la especie. No obstante, en la esquina inferior izquierda, hay otra ave que podría pasar por una gallina, símbolo del autosacrificio y el amor de una madre por sus hijos (el polluelo saliendo del cascarón)¹³⁷.

Acuarela tipográfica imprimida en papel parecido al japonés, 24 x 18.5 cm.

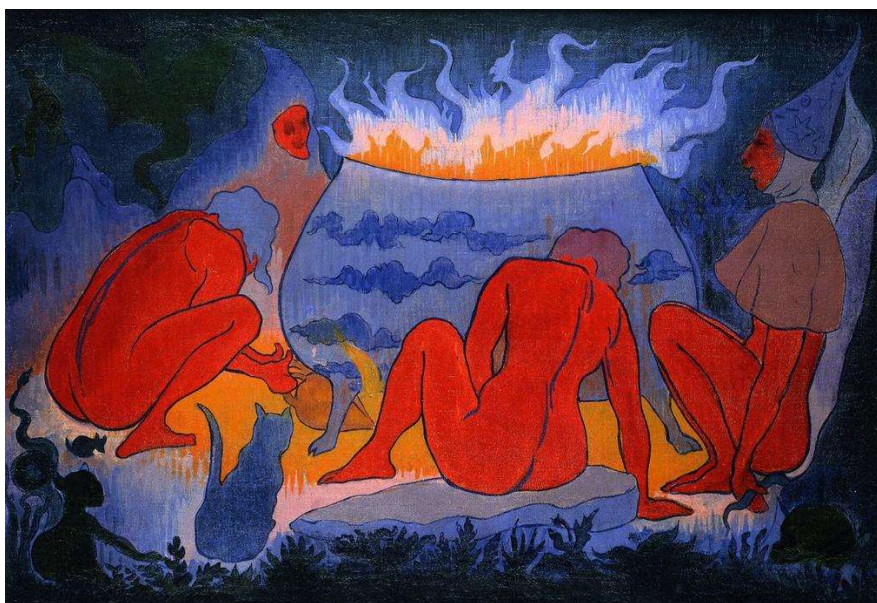
Colección particular.

Continuando con la teoría de la gallina, cabría la posibilidad de que el ave “crucificado” pudiera representar el mismo animal, evocando la falta de amor maternal y enfatizando así el sometimiento de la bruja a Satanás. Otra forma de verlo sería identificando al pájaro simplemente como un “ente volador”, pues al no reconocerse ninguna especie, pasaría a

¹³⁶ Instrumento alquímico: “Botella de barro con forma de pera que se utiliza para la sublimación”. [GAUDING, M. (2009), “Tradiciones esotéricas y mágicas”, p. 196.]

¹³⁷ *Ibid.*, “Animales”, p. 235 y 256.

formar parte de los caracteres típicos de los malos espíritus junto con los “entes reptantes” que también están presentes en el cuadro y merodean alrededor del círculo¹³⁸. Acerca de la serpiente enrollada, que se localiza en el centro de la composición, tampoco se ha formalizado ninguna interpretación. Pudiendo ser igualmente un augurio de malos espíritus, la serpiente ha adoptado muchísima simbología contradictoria a lo largo de la historia; desde significar el mal y la muerte, hasta la luz y la resurrección, por ejemplo¹³⁹. Aun así, al igual que el gato, resultará un motivo recurrente en muchos cuadros de brujería del nabí, como en el caso de *Les sorcières autour du feu* (1891).



“Brujas alrededor del fuego”, 1891.

Óleo sobre lienzo, 38 x 65 cm.

Musée départemental Maurice Denis.

Este cuadro muestra otro tipo de ritual preparatorio para el Sabbat, protagonizado por las tres brujas de la obra de Shakespeare, *Macbeth*. Volviendo a la simbología del círculo, estas rodean un gigantesco caldero con patas como las del diablo, el cual también está representado por la figura encapuchada del fondo, según J. Mery. Desnudas al igual que la bruja del círculo, las tres resaltan por su tez enrojecida, color del conocimiento esotérico de los iniciados¹⁴⁰.

¹³⁸ GAUDING, M. (2009), “Tradiciones esotéricas y mágicas”, p. 226.

¹³⁹ *Ibid.*, “Animales”, p. 271.

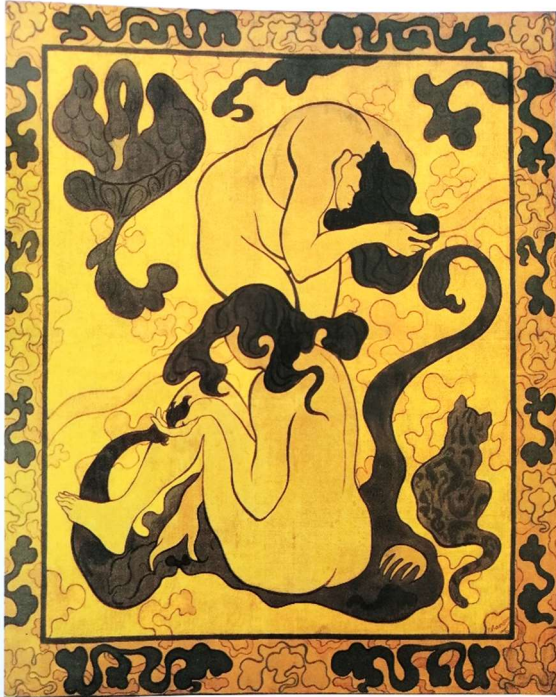
¹⁴⁰ MERY, J. (1997), “Les sorcières autour de feu”, p. 64.

Deux femmes à leur toilette o Femmes se coiffant

“Dos mujeres en el baño”, 1892.

Tempera al huevo sobre tela, 160 x 130 cm.

Neuss, Clemens-Sels Museum.



Pantalla bordada en seda por Laure Lacombe. Virginia Museum of Fine Arts.

Alejándonos de la estética satánica, Ranson expone una escena íntima de dos mujeres aseándose en un lavabo. Este óleo es un diseño preparatorio para la pantalla central de una lámpara, bordada en seda¹⁴¹.

Esta obra es un ejemplo claro de la influencia que obtuvo de la estampa japonesa, limitándose a simplificar las figuras y sin perspectiva alguna. A pesar de estar envueltas en un ambiente iluminado, las formas onduladas de toda la composición hacen que el espectador se sienta absorbido, buceando en la imagen. El escenario recuerda al que hemos visto en la “Bruja en el círculo”, con la pared y el suelo tapizados. Destacan dos figuras femeninas lavándose junto con un ya conocido felino. De igual forma que el artista representa las plantas, el agua parece tener vida propia y serpentea hacia las muchachas para cumplir su función; y lo mismo hace con el cabello. El cisne, también estilizado, toma la forma de una fuente.

¹⁴¹ MERY, J. (1997), “Deux femmes à leur toilette”, p. 64.

Mientras que una de las mujeres, junto con el cisne, ya nos la encontramos en la obra de *Lustral*, la otra nos recuerda a la protagonista de *L'Égyptienne*; ambos cuadros también muy relevantes en la producción de Ranson y de auténtica simbología, [ap. p. 95].

Continuando con “Dos mujeres en el baño”, aparentemente carece de mensaje oculto, pues Mery no expone ninguna interpretación. Sin embargo, opino que la obra hace reflexionar acerca de una posible vinculación entre los dos animales y las mujeres, como si de tótems se tratase. La dualidad de “mujer ideal” y “mujer fatal” podría estar reflejada en la imagen. Con esta teoría, recordando la simbología del gato y el cual queda emparentado a la bruja, el animal puede representar a la mujer con la que comparte la misma postura sentada e identificándola como la *femme fatale*. Asimismo, nos queda el cisne, símbolo de amor y fidelidad¹⁴², que se muestra en igual actitud que la segunda mujer (la ideal), alzada y cabeza abajo.

¹⁴² GAUDING, M. (2009), “Animales”, p. 257.

L'Hommage

“El Homenaje”, 1898.

Pastel sobre tela, 45.9 x 55 cm.

Richard L. Feigen, Nueva York.



Además de bosques repletos de desnudos y de faunos durante el breve periodo de transición a un mundo más oscuro, Ranson también recrea parajes imaginados en algún punto de Oriente, [ap. *fig.* 52].

En “El Homenaje” vemos parte de la decoración de un palacio, o templo, oriental. La que parece ser la princesa está sentada en los escalones en actitud de sorpresa por la visita de una misteriosa mujer, de tez oscura y portadora de una palma. Aunque el verdadero significado siga siendo un enigma sin descifrar del todo, Gilles Genty nos asegura que dicho homenaje no va a tener un resultado muy feliz¹⁴³. El historiador identifica la palma como símbolo de un martirio, o sacrificio, lo que dista mucho del significado que adquiere en nuestra cultura. Para los cristianos, la planta representa la victoria sobre el pecado; en el judaísmo, paz y abundancia. En cambio, en la mitología asiria se la atribuye a Ishtar, diosa de la sexualidad desenfrenada y la fertilidad, así como de la guerra y la destrucción.

¹⁴³ GENTY, G. “L’Hommage”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 170.

Esto coincide con el sentido fúnebre que le da Genty a la obra, por no hablar de la ambientación, la cual ya podemos imaginar que la acción sucede en Mesopotamia. El historiador, además, pone atención a la esquina inferior izquierda. La postura que coge el leopardo ya nos alarma del peligro que está por venir; pues al ser un animal que caza por placer, representa los malos presagios y el lado oscuro del poder. El cáliz simboliza la matriz y los órganos reproductores femeninos, además de utilizarse para libaciones y demás rituales sagrados. El hecho de estar volcado, podría transmitir la transgresión de la fe y dichos rituales¹⁴⁴.

Dicho esto, ¿de qué peligro nos puede estar hablando el artista? Fijémonos que el cuadro data del 1898, el mismo año en el que su hijo Michel llega al mundo; qué casualidad, ¿no es así?

¹⁴⁴ GAUDING, M. (2009); “Plantas”, p. 288; “Civilizaciones antiguas”, p. 34; “Animales”, p. 240; y “Religiones occidentales y de oriente próximo”, p. 98.

Les Étoiles tombées

“Las estrellas caídas”, 1900.

Pastel sobre papel, 80 x 65 cm.

Colección particular.



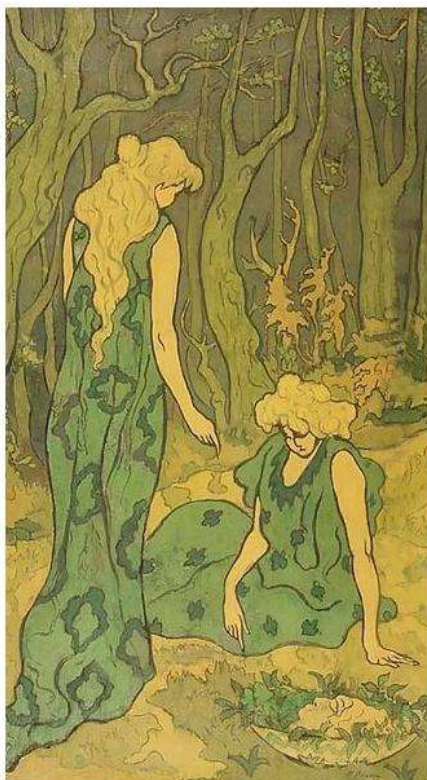
“Las Bacantes asombraron mi juventud. Entonces ya Aglaonice reinaba sobre esas mujeres voluptuosas y feroces. Hombres y mujeres, todos la temían. Ella respiraba un sombrío deseo y aterrorizaba. Esta hija de Tesalia ejercía sobre quienes se aproximaban a ella un atractivo fatal. Por las artes de la infernal Hécate, atraía a las jóvenes a su valle embrujado y las instruía en su culto. (...) Aglaonice, suspensa, se retorció como una serpiente bajo mi gesto y desapareció en su caverna, lanzándome una mirada de odio mortal”. Estas son las palabras de Orfeo describiendo a la temible reina de las Bacantes¹⁴⁵.

Este cuadro explica el momento de la muerte “del gran iniciado” Orfeo, después de su descenso al infierno para buscar el alma de su esposa Eurídice¹⁴⁶. En un claro rodeado de

¹⁴⁵ SCHURÉ, E. (2015), “La muerte de Orfeo”, pp. 200-201.

¹⁴⁶ MERY, J. “Les Étoiles tombées”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 187.

árboles (con las características ramas y raíces atormentadas), se impone la soberana Aglaonice, “amante de la vida oscura, los deseos perversos y el amor desenfrenado”¹⁴⁷. Reconocible por su grande y desnudo busto, Ranson la representa cual “naga”¹⁴⁸, con medio cuerpo de serpiente gigantesca. El cuerpo de Orfeo, bellamente modelado y andrógino, cae moribundo en el centro de la composición. Únicamente la lira, que todavía sostiene, parece revivir contra todo pronóstico para continuar con la doctrina del profeta. A la izquierda, revolotea el alma de Eurídice, contemplando la escena triste y esperanzadora a la vez¹⁴⁹. Por otra parte, si el ave de la esquina inferior derecha resultase con seguridad ser una lechuza, esta nos estaría poniendo en contexto de lo sucedido en la imagen; pues, además de ser protectora del Inframundo, simboliza el misterio, el misticismo y los secretos de los que sólo Orfeo era conocedor¹⁵⁰.



La leyenda de Orfeo ya había sido tratada por el artista anteriormente. Alrededor del 1894, creó el encargo de *Deux jeunes filles devant de la tête d'Orphée*. La actitud meditativa tanto de la cabeza como de las muchachas otorgan al panel un espíritu de reflexión sobre la fugacidad de la existencia¹⁵¹.

“Dos muchachas delante de la cabeza de Orfeo”, c. 1894.

Óleo sobre lienzo, 55 x 33 cm.

Colección particular.

¹⁴⁷ SCHURÉ, E. (2015), *óp. cit.*, p. 200.

¹⁴⁸ Criatura hindú semidivina mitad humana, mitad serpiente. [GAUDING, M. (2009), “Animales”, p. 268].

¹⁴⁹ MERY, J. (1997), *óp. cit.*

¹⁵⁰ GOUDING, M. (2009), “Animales”, p. 261.

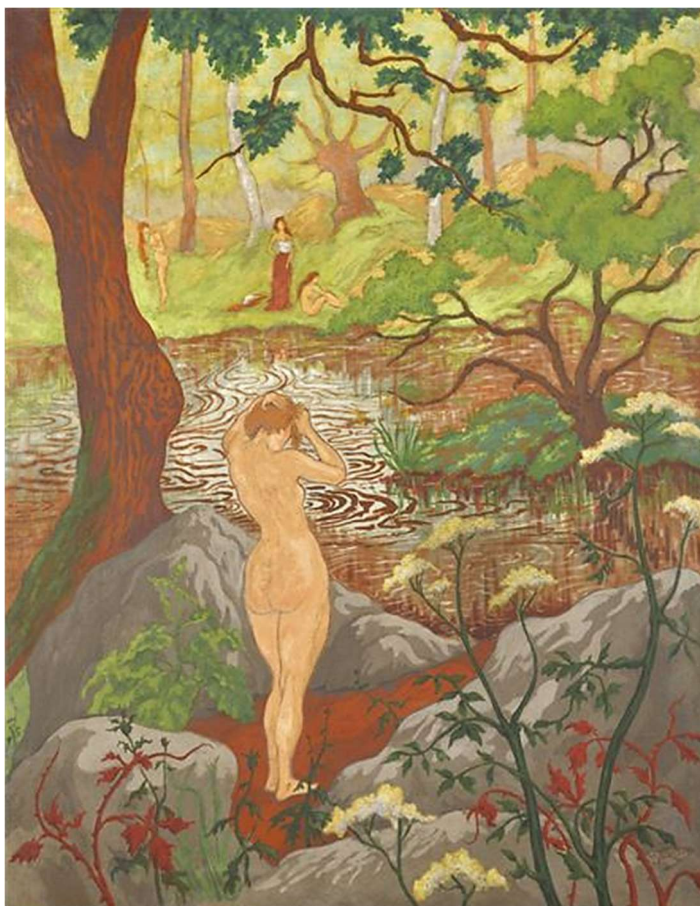
¹⁵¹ GENTY, G. “*Deux jeunes filles devant de la tête d'Orphée*”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 107.

Nu se coiffant au bord de l'étang

“Desnudo peinándose al borde del estanque”, c. 1900.

Óleo sobre tela, 91 x 70 cm.

Colección particular.



Aunque nos adentremos en el periodo llamado “diabólico” del artista, esto no significa que sus escenas fuesen exclusivamente oscuras. Dicho periodo enfatiza la producción de visiones demoniacas, pero cabe tener en cuenta también obras como las siguientes. Entrado el nuevo siglo, Ranson creará un surtido de paisajes boscosos, tanto oscuros como iluminados, que le sugeriría el *Écouves* y que le permitirían aislarse del mundo real.

Sin embargo, si Brigitte Ranson-Bitker asegura que la modelo de esta obra es France, es muy probable que realmente fuese pintada antes de la separación de la pareja, a pesar de la fecha en la que está datada¹⁵².

De todas formas, lo que resalta en estos paisajes es el tratamiento de la naturaleza que tanto hará destacar al nabí, pues sus estudios de árboles y plantas los tomará prestados de la estampa japonesa. Aun así, utilizará recursos para respetar la perspectiva tradicional en el cuadro. De la misma manera que hará en *Trois baigneuses aux iris*, entre otros cuadros

¹⁵² DELANNOY, A. “Nu se coiffant au bord de l'étang”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 188.

[ap. *fig. 53*], se da un trato esencial a los reflejos en el agua. La superficie queda animada mediante un trazo arabesco y curvilíneo, la misma textura que le da a los troncos¹⁵³.



“Tres bañistas”, c. 1900.

Óleo sobre tela, 88.5 x 115 cm.

Colección particular.

Mientras que estas figuras femeninas semejan ser criaturas ideales, ninfas sacadas de cuentos que evocan, además, a las protagonistas de las obras del periodo de transición; el contrapunto fueron la serie de escenas tenebrosas donde volveremos con unas brujas en medio de rituales y rodeadas de simbología.

¹⁵³ DELANNOY, A. (1997), *óp. cit.*

La Sorcière nue au chat

“La bruja desnuda con gato”, c. 1900.

Óleo sobre tela, 50 x 108 cm.

Colección particular.



Estas escenas de bosques nocturnos hacen más palpable el malestar y la agonía por la que pasaba Ranson en estos momentos; y su encierro en un imaginario inspirado en el bosque de *Écouves*.

Una bruja desnuda se recuesta entre las raíces de un árbol, cuando es sorprendida por un grupo de animales que se dirigen hacia ella. Como en la obra “La bruja en su círculo”, esta hechicera demuestra el mismo miedo y disgusto respecto a un inminente ritual satánico en el Sabbat¹⁵⁴. Asimismo, tenemos de nuevo al “ente volador” desplumado y cuya especie es (de nuevo) complicada de identificar, aunque sí es seguro de los malos presagios que este ser evoca. Los sapos, a pesar de ser repulsivos, se les cree poseedores de talentos ocultos y no desarrollados¹⁵⁵, lo que nos pone en contexto respecto a los saberes mágicos a los que sólo unos pocos tienen acceso. El gato negro, asustado al igual que su dueña, queda envuelto en llamas infernales, dando paso al inicio de dicho ritual¹⁵⁶.

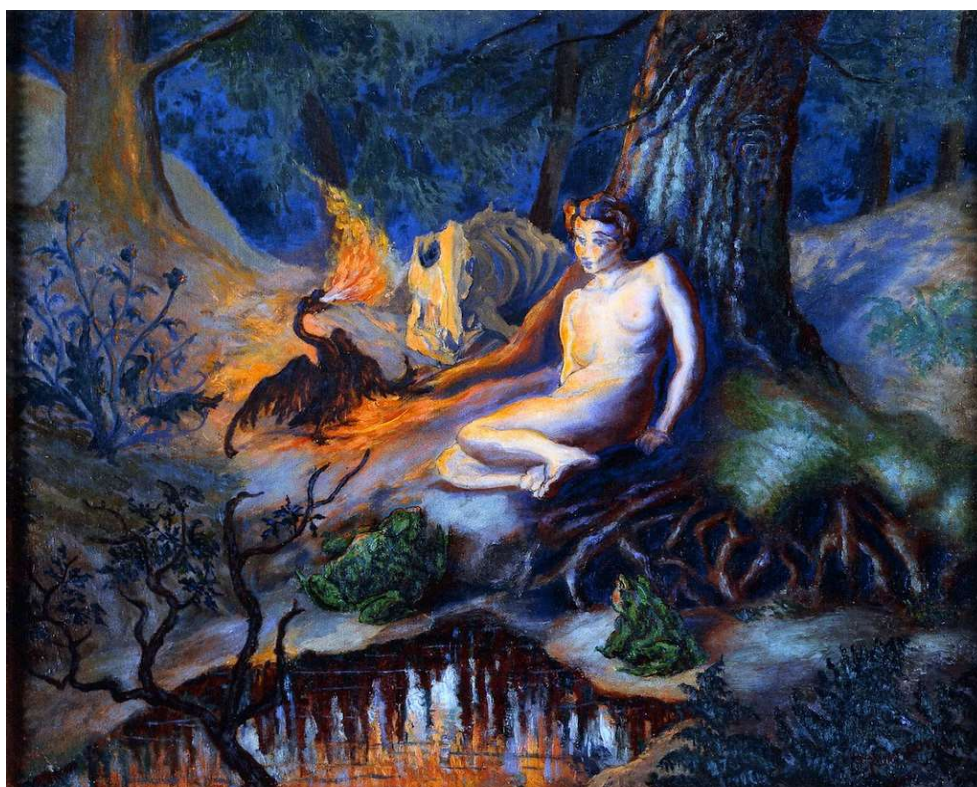
Vemos una composición similar en *Nu à la carcasse* (1899). En ella, vemos a la bruja abrazada por las raíces del árbol e igual de sorprendida, solo que esta no transmite la

¹⁵⁴ DELANNOY, A. “La Sorcière nue au chat”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 187.

¹⁵⁵ GAUDING, M. (2009); “Animales”, p. 270.

¹⁵⁶ DELANNOY, A. (1997), *óp. cit.*

repulsi3n de la primera. Contrariamente a la anterior, la actual protagonista parece estar embelesada por la criatura alada que escupe fuego. ¿Se nos presenta ahora un drag3n? Si fuese el caso, el animal estarí­a demostrando el poder sobrenatural y las fuerzas primigenias de la naturaleza¹⁵⁷. No se mencionan los restos 3seos que aparecen en la obra en lugar del gato, aun así, cabe la posibilidad de ser una representaci3n de la transmutaci3n del alma a un nivel superior, por lo que al campo de la alquimia se refiere¹⁵⁸.



“Desnudo con cadáver”, c. 1899.

Óleo sobre tela, 54 x 64 cm.

Colecci3n particular.

¹⁵⁷ GAUDING, M. (2009); *3p. cit.*, p. 272.

¹⁵⁸ *Ibid.*, “La Alquimia”, p. 199.

CONCLUSIONES

La Francia del siglo XIX se caracterizaba por una oposición entre dos mundos simultáneos, un mundo moderno contemporáneo y un mundo cosmológico. En cuanto al arte, Gombrich define dicho escenario así: *“El movimiento impresionista hizo de París el centro artístico de Europa. Artistas del todo el mundo fueron allí a estudiar, asimilando los nuevos descubrimientos, así como la nueva actitud del artista, que hacía de él un rebelde contra los prejuicios y convencionalismos del mundo burgués.”*¹⁵⁹

El Simbolismo, apoyándose en corrientes literarias, se decanta por una espiritualidad cercana a fuentes religiosas y místicas, sustituyendo de esta manera a la objetividad de los impresionistas. Dicho movimiento consistió en una liberación del imaginario, de una “desrealidad”. Así, se nos presenta la rica paleta de colores que Gauguin controla en sus obras y genera atracción inmediata. Haciendo de sus cuadros transmisores de ideas y sentimientos universales de manera personal, consigue rebelarse al impresionismo y devolver la imaginación al arte.

Conjuntamente, muchos artistas se interesarían por tradiciones herméticas, conocimientos y prácticas relacionados con la magia y el espiritismo; intereses que dejarían huella en sus pinturas, dibujos y grabados. Esta relación entre arte y ocultismo se forjó mediante una suma de estímulos: la mitología, la representación de arquetipos simbólicos, la fascinación por el mundo oriental y unas creencias místicas y transcendentales; propios del cambio de siglo.

Lo que nos propone Paul Ranson con sus obras es viajar su imaginario, el cual exploró sin abandonarse realmente en ello. No usa ni defiende causas o teorías, le gusta extraer diversos elementos y códigos significativos para componer un juego decorativo constante. A pesar del vacío existencial que le dilapidaba, dibujó y pintó sin descanso, acercándose a ese mundo distante, de ensueño. Siguiendo las palabras de Bessis, simplemente deseaba “viajar por la hermosa locura de las cosas y ver desde fuera la realidad.”¹⁶⁰

¹⁵⁹ GOMBRICH, E.H. (2011), “25. Revolución permanente. El siglo XIX”, p. 407.

¹⁶⁰ BESSIS, F; GRANJABIEL. “Ranson intime ou le vertige des possibles”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 24.

Queda demostrada la intención, por parte del círculo de Ranson, de darle a conocer y posicionarlo en el lugar que le pertenece. “El nabí olvidado” pasaría a ser “el nabí reencontrado” a partir del 1993, en la exposición *Nabis* en el Grand Palais. Los motivos del porqué ese periodo en la sombra aún se desconoce, pero no se descarta la posible implicación de su muerte prematura. Este redescubrimiento fue gracias a su descendencia. Su nieta, Brigitte Ranson-Bitker, será la responsable del reconocimiento definitivo de su obra, con la ayuda del historiador Gilles Genty. Actualmente, Marc Olivier Ranson-Bitker continúa ilustrándonos con el imaginario de su bisabuelo y colabora con el equipo del Museo Maurice Denis, arrojando luz a sus obras y a su nombre.

Es el mismo propósito que lleva este estudio, aunque en menor medida: presentar la obra de un artista poco divulgado. Un artista que, como muchos otros conocidos, vivía atormentado por sus fantasmas y los exteriorizaba mediante el pincel. Un artista cuyo nombre no sobrepasó fronteras, pero no podemos olvidar que fue, junto con el resto de los Nabis, un referente para las generaciones futuras; además de ser el hilo conductor entre estas y los maestros antecesores Cézanne y Gauguin.

APÉNDICE

Fuentes de información

Bibliografía:

- BORNAY, ERIKA (2018). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- FRANCASTEL, PIERRE (1970). *Historia de la pintura francesa*. Madrid: Alianza.
- GOMBRICH, ERNST H. (2011). *La historia del arte*. Londres: Phaidon Press Limited.
[Reimpresión de la edición del 1997].
- GOMPERTZ, WILL (2017). *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Barcelona: Taurus.
- GONZÁLEZ, ÁNGEL; CALVO, FRANCISCO; MARCHÁN, SIMÓN (1999). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.
- PEDRAZA, PILAR (2014). *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.
- REWALD, JOHN (1982). *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*. Madrid: Alianza.
- WERNER HOLZWARATH, HANS (Dir.) (2016). *Arte moderno: del impresionismo a la actualidad (1870 – 2000)*. Colonia: TASCHEN. Bibliotheca Universalis.
- WILKINSON, RICHARD H. (2003). *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza Forma.
- #### Catálogos de exposiciones:
- BERTONATI, EMILIO; WALDBERG, PATRICK (1968). *Paul Ranson. Prima mostra retrospettiva*. Milano/Roma/München: Galleria del Levante.
- LE BIHAN, RENE (1990). “Los Nabis y la Escuela de Pont-Aven”, dentro de Ana Vázquez de Parga (Dir.), *Simbolismo en Europa. Néstor en las hespérides*, (pp. 77 – 86). Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- MUSÉE MAURICE DENIS (1997). *Paul Élie Ranson (1861-1909). Du Symbolisme à l'Art Nouveau*. París: Somogy Editions d'Art.

MUSÉE MAURICE DENIS (2009). *Paul Ranson, fantasmès & sortilèges*. París: Somogy Editions d'Art.

PIERRE, JOSE (1990). “El simbolismo: el espíritu y la letra”, dentro de Ana Vázquez de Parga (Dir.), *Simbolismo en Europa. Néstor en las hespérides*, (pp. 17 – 44). Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno.

SORIA, MARTINE (Dir.) (2003). *Post-Impresionismo. Escuela de Pont-Aven – Nabis (1886 – 1914)*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Diccionarios y enciclopedias:

GAUDING, MADONNA (2009). *La biblia de los signos y de los símbolos*. Madrid: Gaia Ediciones.

JANSON, H.W. (1991-1996). “El simbolismo: los Nabis”, en *Historia general del arte, tomo 4. El Mundo Moderno*, (pp. 1079 – 1087). Madrid: Alianza.

MARCHÁN FIZ, SIMÓN (1994). “París, 1900: las estribaciones decimonónicas en la pintura”, dentro de *SUMMA ARTIS. Historia general del Arte, vol. XXXVIII. Fin de siglo y los primeros “ismos” del XX (1890 – 1917)*, (pp. 13 – 56). Barcelona: Espasa Calpe.

OSBORNE, HAROLD (Dir.) (1990). *Guía del arte del siglo XX*. Madrid: Alianza Diccionarios.

TRESOLDI, ROBERTO (2003). *Enciclopedia del Esoterismo*. Barcelona: Editorial de Vecchi, S.A.

WIGGINS, COLIN & The Art Institute of Chicago (1994). *Testimonio visual del arte: Post-Impresionismo (vol. IX)*. Barcelona: BLUME.

Documentos en línea (artículos en revistas, bibliografía en PDF, ...):

FURIÓ, VICENÇ (2003). “¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas en época moderna”. *MATERIA: Revista Internacional d'Art*, núm. 3, pp. 215-246. Recuperado el 20/11/18, desde <https://dialnet.unirioja.es/>

PAVESI, ERMANNNO (2018). “Jung y el Ocultismo”. *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, año 67, núm. 155, pp. 251-264.

SCHOPENHAUER, ARTHUR (2009). *El mundo como voluntad y representación. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María*. Madrid: Editorial Trotta. Recuperado el 08/04/19, desde <http://Rebeliones.4shared.com>

SCHURÉ, EDOUARD (2015). *Les Grands Initiés*. Digitalización y arreglos por la BIBLIOTECA UPASIKA. Recuperado el 22/02/19, desde <http://sociedadteosoficapr.org/Biblioteca/>

SCRIMIERI MARTÍN, ROSARIO (2008). “Los mitos y Jung”. *Amaltea: revista de mitocrítica*, núm. 0, pp. 87-112. Recuperado el 08/04/19, desde <https://dialnet.unirioja.es/>

Hemeroteca:

BOIS, JULES (1894). *Les petites religions de Paris*. París: Ancienne Libraire Kolb y Ed. León Chailley. Recuperado el 30/06/19, desde <https://gallica.bnf.fr/>

BOIS, JULES (1895). *Le Satanisme et la Magie. Avec une étude de J-K Huysmans*. París: Ed. León Chailley. Recuperado el 30/06/19, desde <https://gallica.bnf.fr/>

SCHURÉ, EDOUARD (1912). *L'Évolution Divine du Sphinx au Christ*. París: Librairies-Éditeurs Perrin et Cie. Recuperado el 18/03/19, desde <https://gallica.bnf.fr/>

SÉRUSIER, PAUL (1921). *ABC de la peinture*. París: la Douce France. Recuperado el 03/06/19, desde <https://gallica.bnf.fr/>

Recursos en línea:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES (2018). *Manifeste du Symbolisme. Jean Moréas*. Recuperado el 17/03/19, desde http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifeste-du-symbolisme/html/3225a38a-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_

CORSETTI, JEAN-PAUL (1993). *Historia del esoterismo y de las ciencias ocultas*. Buenos Aires: Larousse Argentina S.A. Recuperado el 12/06/19, desde <https://archive.org/details/HistoriaDelEstorismoYDeLasCienciasOcultasJeanPaulCorsettiV3>

DENNIS CATE, PHILLIP; MURRAY, GALE B.; THOMSON, RICHARD (2000).

Prints Abound: Paris in the 1890's. Washington D.C.: from de collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art. Recuperado el 10/06/19, desde <https://www.nga.gov/research/publications/pdf-library/prints-abound-paris-in-the-1890s.html>

DUROZOI, GÉRARD (Dir.) (1997). *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid: Ed. AKAL. Recuperado el 11/05/18, desde <https://books.google.es/books?id=y6709Jr7JD0C&printsec=frontcover&hl=es#v=snippet&q=academia%20julian&f=false>

MUSÉE D'ORSAY (2019). Recuperado el 11/02/19, desde <https://www.musee-orsay.fr/>

MUSÉE DÉPARTEMENTAL MAURICE DENIS (2019). Recuperado el 11/02/19, desde <http://www.musee-mauricedenis.fr/>

Reproducción de obras



“Ahora estaba meditando en el desierto de *Euskal-Herria* y escuché el canto de los espíritus del aire y olí las luces perfumadas; y un velo que estaba ante mis ojos se desgarró y las cosas que estaban ocultas me fueron reveladas.”

Fragmento de una carta de Paul Ranson a Maurice Denis (24/09/1891)¹⁶¹



¹⁶¹ « *Or je fus méditer en le désert d'Euskal-Herria et là j'ai ouï le chant des esprits des airs et odoré les lumières parfumées, et un voile qui était devant mes yeux s'est déchiré et les choses qui m'étaient occultes me furent révélées.* » (Sic.) ; en MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 16.

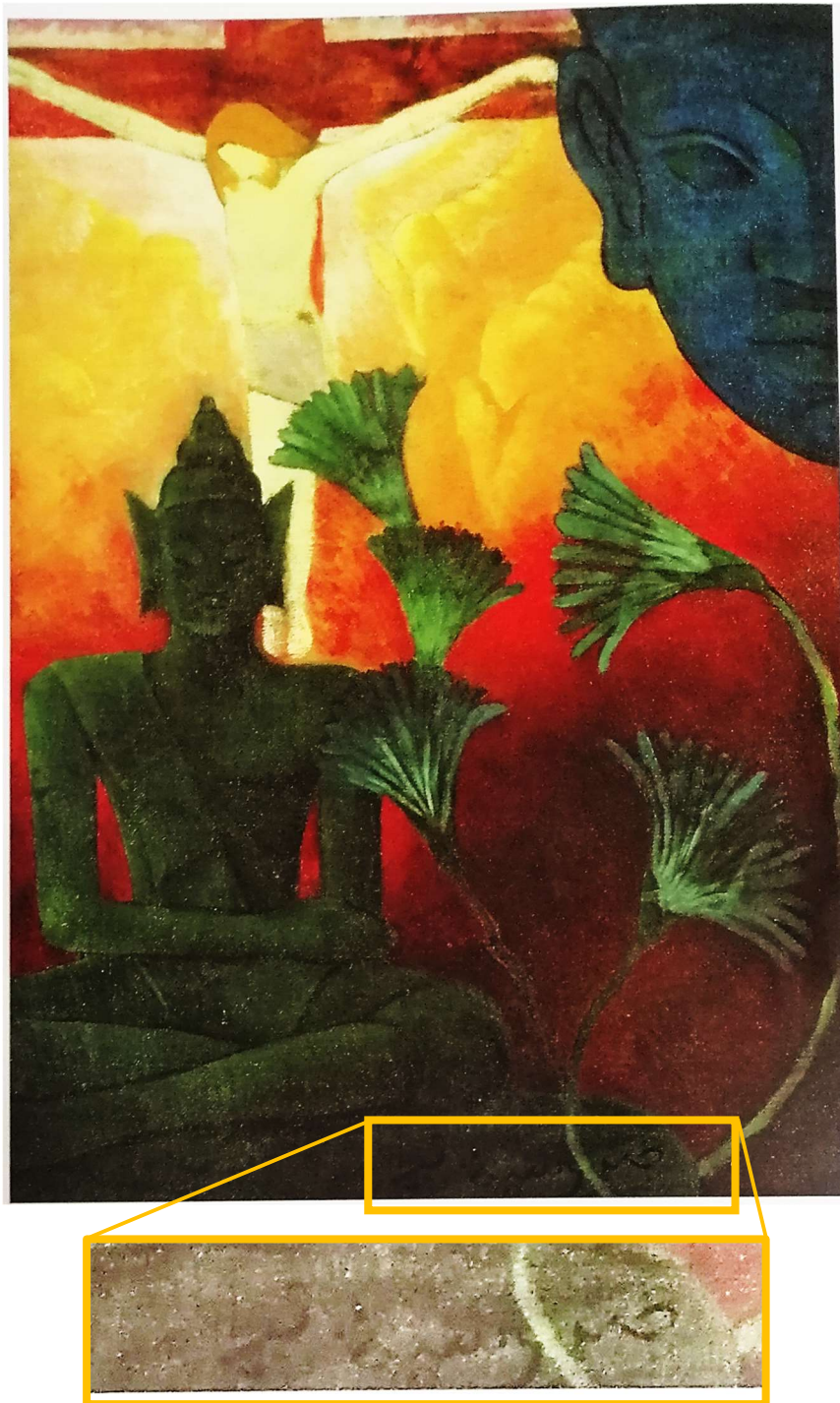


Fig. 1: Christ et Bouddha de Paul Ranson (c. 1890), óleo sobre lienzo, 66.7 x 51.4 cm. Gooreind-Wuustwezel, Triton Collection Foundation. Detalle de la inscripción (editado para mejor visualización): *Furusiya Nabi*, (“Caballero de los profetas”).



Fig. 2: Le déjeuner sur l'herbe de Edouard Manet (1863), óleo sobre lienzo, 214 x 269'9 cm. Museo d'Orsay, París (Francia).



Fig. 3: "Claude Monet pintando en su barco-estudio" de Edouard Manet (1874), óleo sobre lienzo, 82'5 x 104 cm. *Neue Pinakothek*, Múnich (Alemania).



Fig. 4: “Impresión. Sol naciente” de Claude Monet (1872), óleo sobre lienzo, 47 x 64 cm. Museo Marmottan Monet, París (Francia).



Fig. 5: “Manzanas y naranjas” de Paul Cézanne (c.1899), óleo sobre lienzo, 74 x 93 cm. Museo d’Orsay, París (Francia).



Fig. 6: *La vision après le sermon* de Paul Gauguin (1888), óleo sobre lienzo, 74.4 x 93.1 cm. *National Gallery of Scotland*.

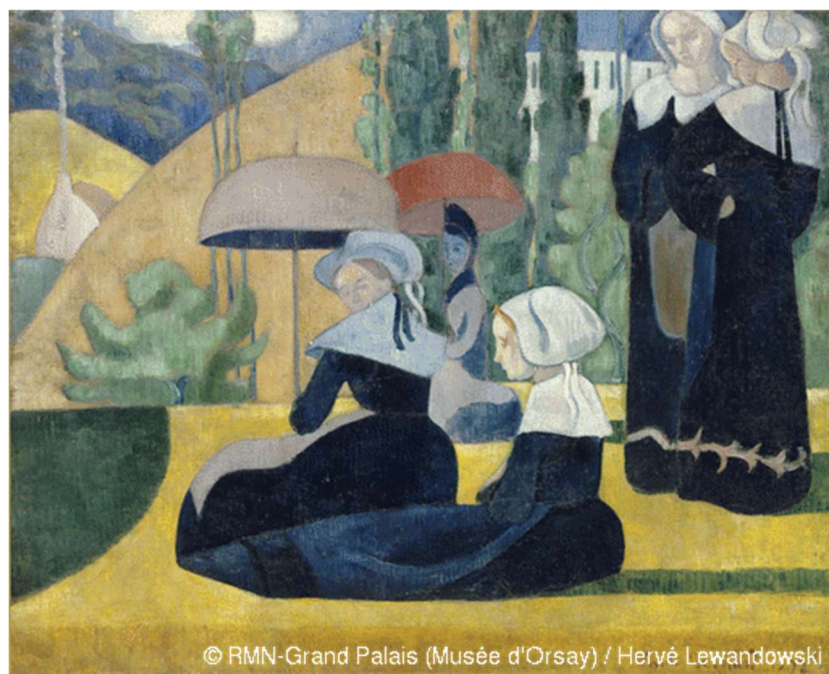


Fig. 7: *Les bretonnes aux ombrelles* de Emile Bernard (c.1892), óleo sobre lienzo, 85 x 105 cm. *Museo d'Orsay, París (Francia)*.



Fig. 8: “El sueño” de Pierre Puvis de Chavannes (1883), óleo sobre lienzo, 82 x 102 cm. Museo d’Orsay, París (Francia).

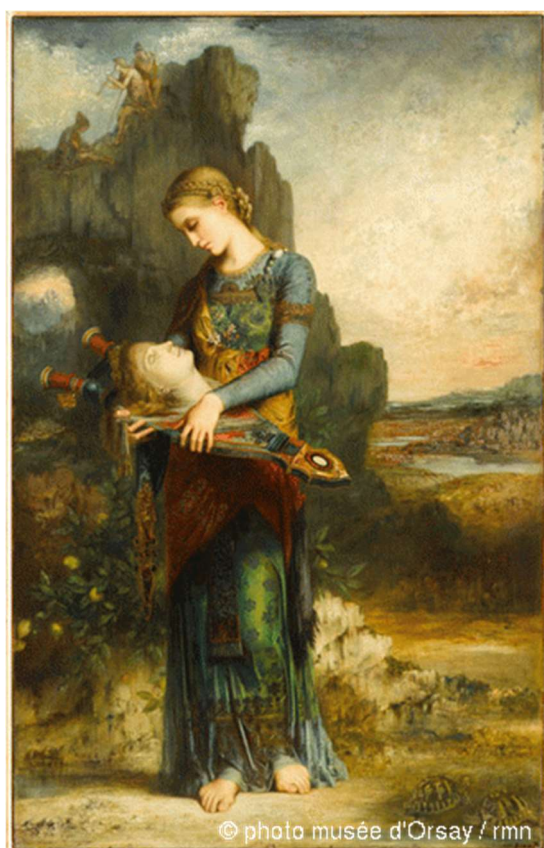


Fig. 9: “Orfeo” de Gustave Moreau (1865), óleo sobre madera, 154 x 99.5 cm. Museo d’Orsay, París (Francia).

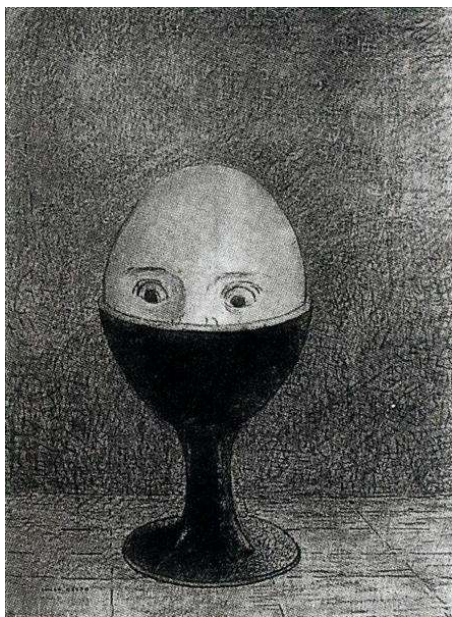


Fig. 10



Fig. 11

Fig. 10: “El huevo” de Odilon Redon (1885), papel y carbón. Museo Nacional de Serbia.

Fig. 11: “Paul Gauguin” de Odilon Redon (1903-1905), óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Museo d’Orsay, París (Francia).



Fig. 12: “La pérdida de la virginidad” de Paul Gauguin (1891), óleo sobre lienzo, 90 x 130 cm. Chrysler Museum of Art, Virginia (EE. UU).



Fig. 13: "Vuelo de brujas" de Francisco de Goya y Lucientes (c. 1798), óleo sobre lienzo, 43.5 x 30.5 cm. Museo del Prado, Madrid.

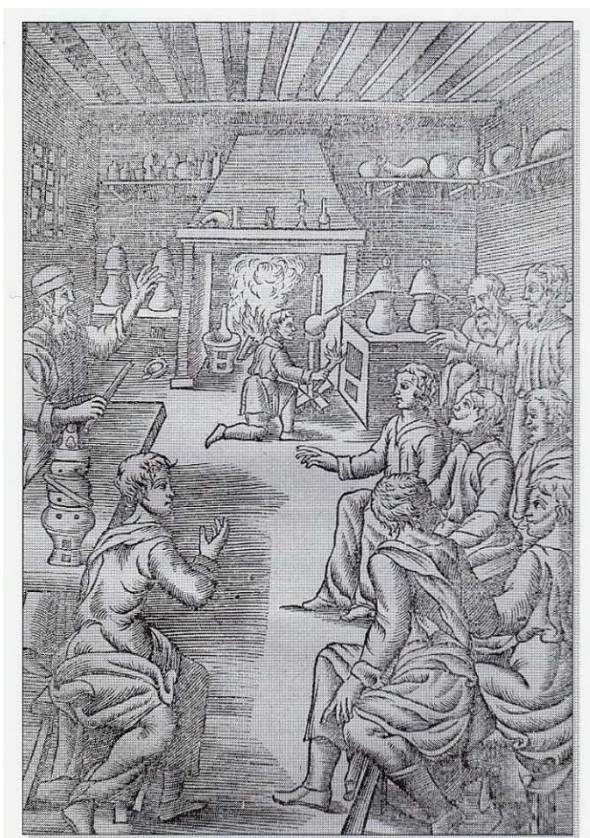


Fig. 14: "La Theotecnia Ergocósmica" (o "el Arte de Dios en la Obra del Universo") de A. Barlet (1653), París (BFE).



Fig. 15: "La esfinge" de Franz von Stuck (1895), óleo sobre tela, 83 x 157 cm. Villa Stuck, Múnich.



Fig. 16

Fig. 16: "El pecado" de Franz von Stuck (1893), óleo sobre lienzo, 94.5 x 59.5 cm. Neue Pinakothek, Múnich.



Fig. 17

Fig. 17: "Salomé bailando" de Franz von Stuck (1906), óleo sobre lienzo, 45.7 x 24.7 cm. Colección privada.



Fig. 18: *La belle Angèle* de Paul Gauguin (1889), óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Museo d'Orsay, París (Francia).

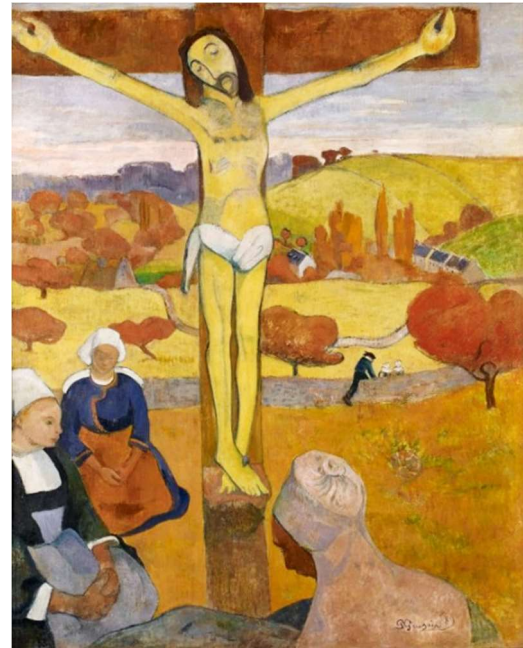


Fig. 19: *Le Christ jaune* de Paul Gauguin (1889), óleo sobre lienzo, 92.07 x 73.34 cm. Albright-Knox Museum, Buffalo (Nueva York).

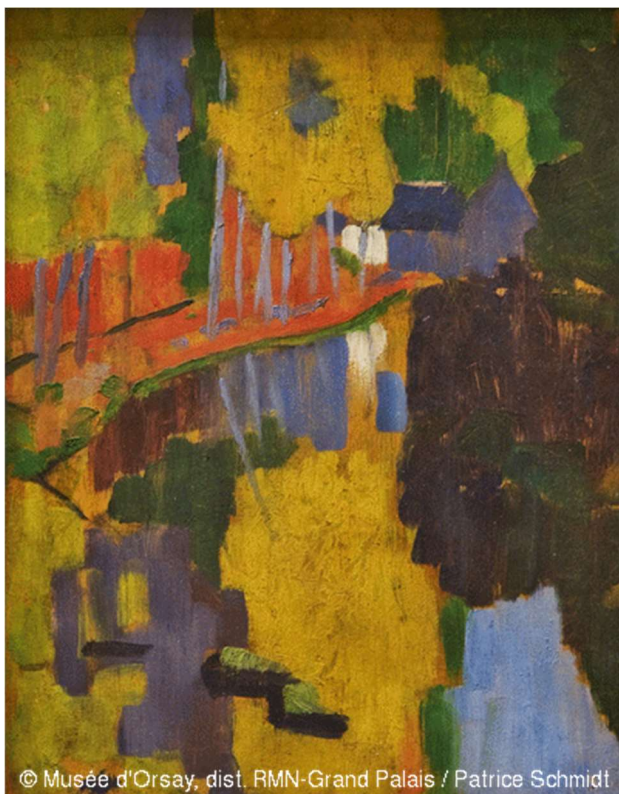


Fig. 20: "El Talismán" de Paul Sérusier (1888), óleo sobre madera, 27 x 21.5 cm. Museo d'Orsay, París (Francia).

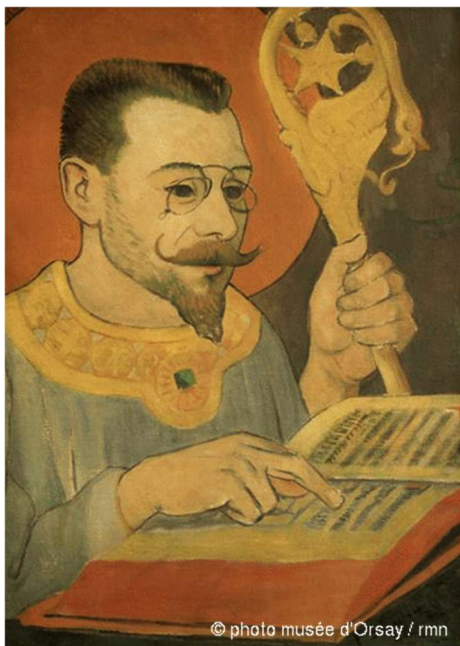


Fig. 21



Fig. 22

Fig. 21: "Retrato de Paul Ranson vestido de Nabí" de Paul Sérusier (1890), óleo sobre tela, 61 x 46,5 cm. Museo d'Orsay, París (Francia).

Fig. 22: "El ciruelo en flor" Hiroshige (1857), serie "Cien vistas famosas de Edo", papel japonés, 14.25 x 9.25 cm.

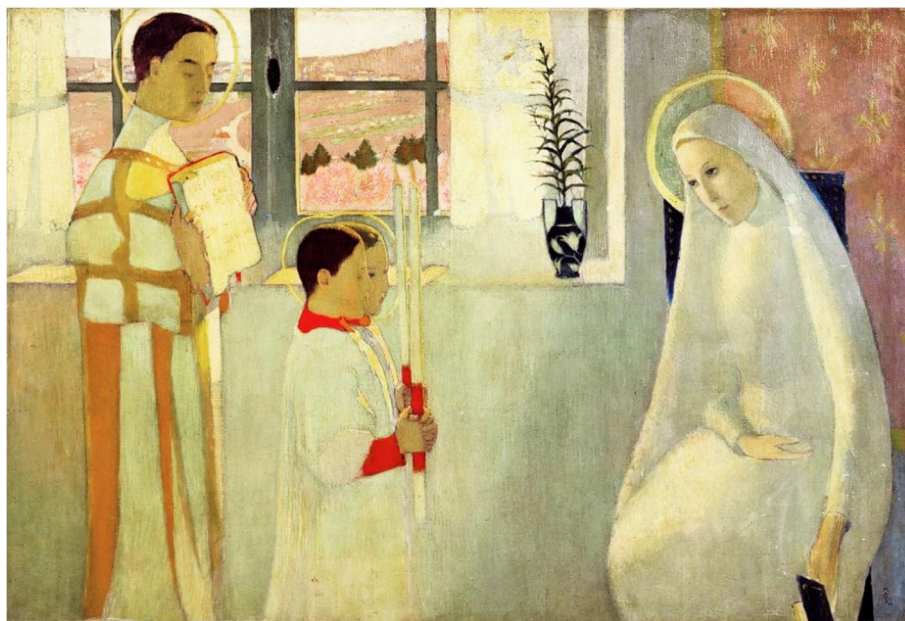


Fig. 23: "Misterio católico" (1889), óleo sobre lienzo, 97 x 143 cm. Museo Maurice Denis, París.

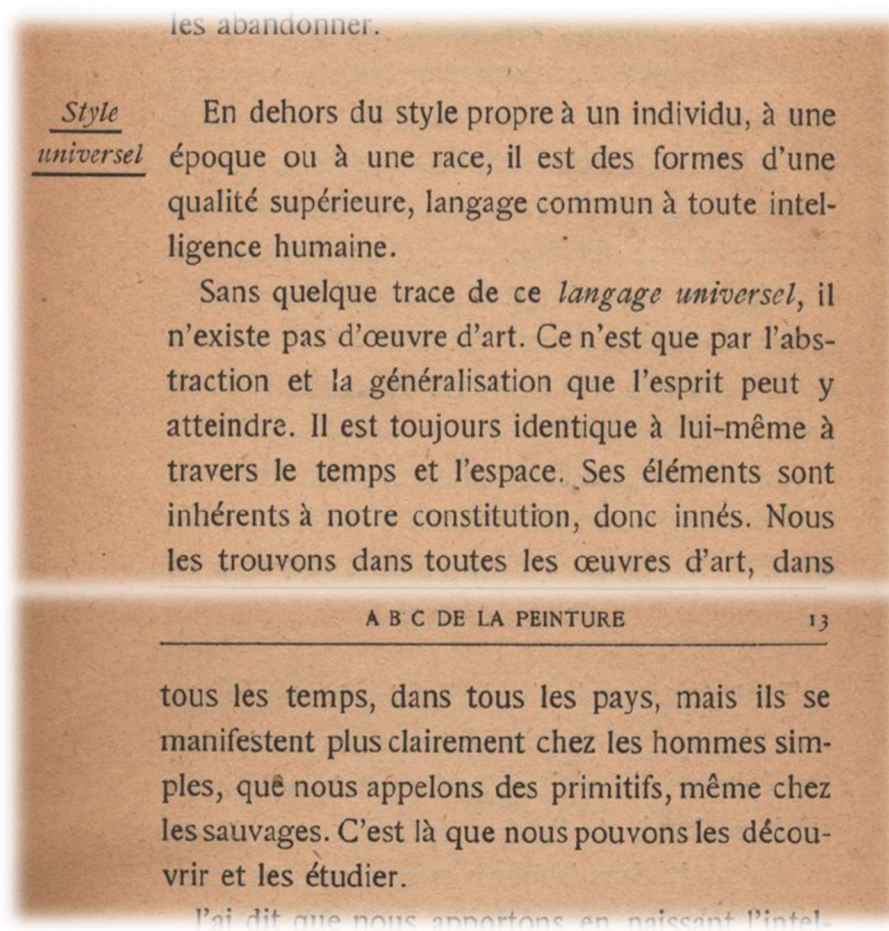


Fig. 24: Fragmento de *ABC de la peinture*, extraído de SÉRUSIER, P. (1921), pp. 12-13



Fig. 25: "Estación de metro Villiers" (c. 1917), pastel sobre papel, 47 x 57 cm. Museo Maurice Denis, París.



Fig. 26: Cuatro paneles decorativos de Pierre Bonnard (1890's), óleo sobre lienzo, 160 x 48 cm (cada uno).

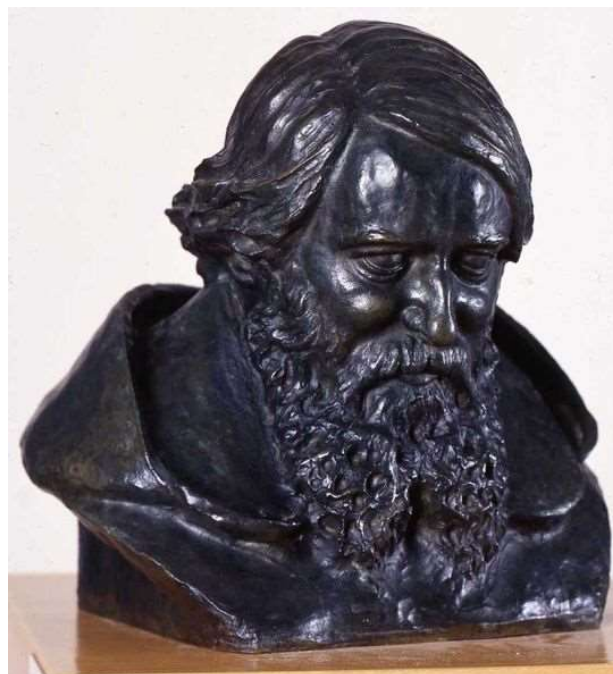


Fig. 27: "Paul Sérusier" de George Lacombe (c. 1905), bronce, 41 x 34 x 36. Museo Maurice Denis, París.



Fig. 28: Gabriel Ranson con su hijo Paul (izqda.) y Jeanne Ranson, su madre (dcha.); archivos familiares.



Fig. 29: J.J. Macquart con su esposa, abuelos maternos de Paul Ranson; archivos familiares.

Fig. 29



Fig. 30: Bol et assiette décorés de Paul Ranson (1885). Colección particular.



Fig. 31: *L'Initiation à la Musique* de Paul Ranson (1889), óleo sobre lienzo, colección particular.



Fig. 32: *Le Tigre* de Paul Ranson (1893), tinta china sobre papel, colección particular.

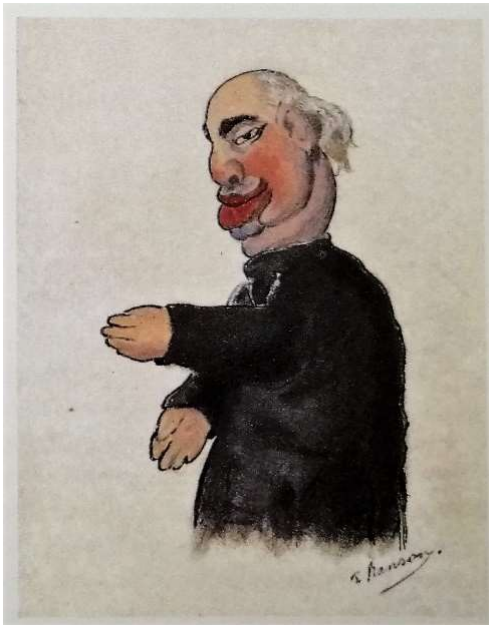


Fig. 33: *L'Abbé Prout* de Paul Ranson (1902), colección particular.



Fig. 34: *Portrait de Madame Ranson au Chat* (c. 1892), óleo sobre lienzo, 89 x 45 cm. Museo Maurice Denis, París.



Fig. 35: France Ranson con unos cuantos alumnos de la Academia Ranson (c. 1911), archivos familiares.



Fig. 36: *Femmes avec des chrysanthèmes jaunes* de Paul Ranson (1896-1897), tempera sobre lienzo. Colección particular.



Fig. 37

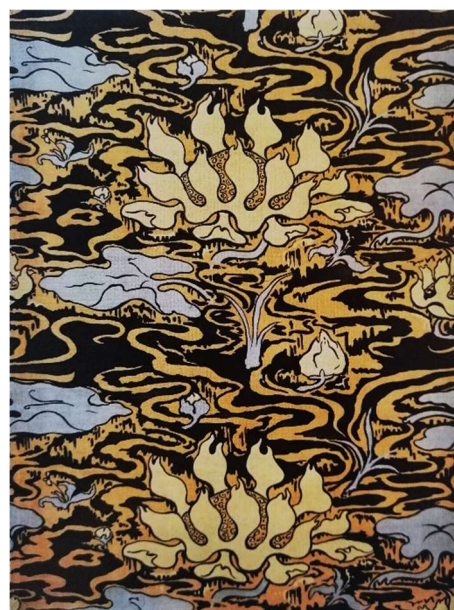


Fig. 38

Fig. 37: *Les Canards et les feuilles* de Paul Ranson (c. 1893), óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Musée des Beaux-Arts, Quimper (Francia).

Fig. 38: *Le Lys d'eau* de Paul Ranson (1896-1897), impresión en tela de algodón, 180 x 80 cm. Museo Iparművészeti, Budapest.

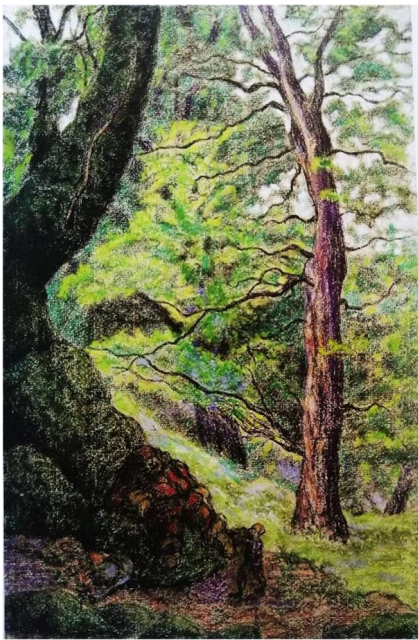


Fig. 39



Fig. 40

Fig. 39: *Le Petit Poucet* de Paul Ranson (sin datar), pastel sobre papel, 47.5 x 30.8 cm. *Galerie Accart*, París.

Fig. 40: *Ève* de Paul Ranson (1899), óleo sobre tela, 85 x 51 cm. *Musée des Beaux-Arts*, Rennes.



Fig. 41

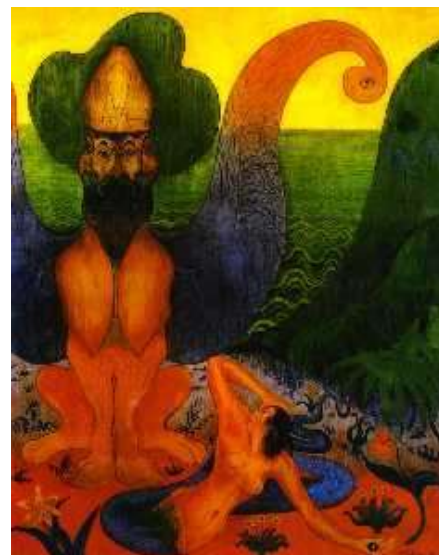


Fig. 42

Fig. 41: Dos paneles de la serie “*La tentación de San Antonio*” de Paul Ranson (1899), tempera sobre lienzo, 144 x 76 cm. *Museo Maurice Denis*.

Fig. 42: *Hippogriffe* de Paul Ranson (1891), óleo sobre tela, 95 x 72.5 cm. *Colección Ute et Christoph Kahl*.



Fig. 43: *Le Faune et le Printemps* o *Nymphes dans la clairière surprises par un faune* de Paul Ranson (1895), óleo sobre tela, 46 x 54 cm. Colección particular.



Fig. 44: *Nus et faunesse* de Paul Ranson (1896), óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Colección particular.



Fig. 45: *Les Faux de Verzy* de Jacques-Joseph Macquart (c.1865), litografía. Colección particular.

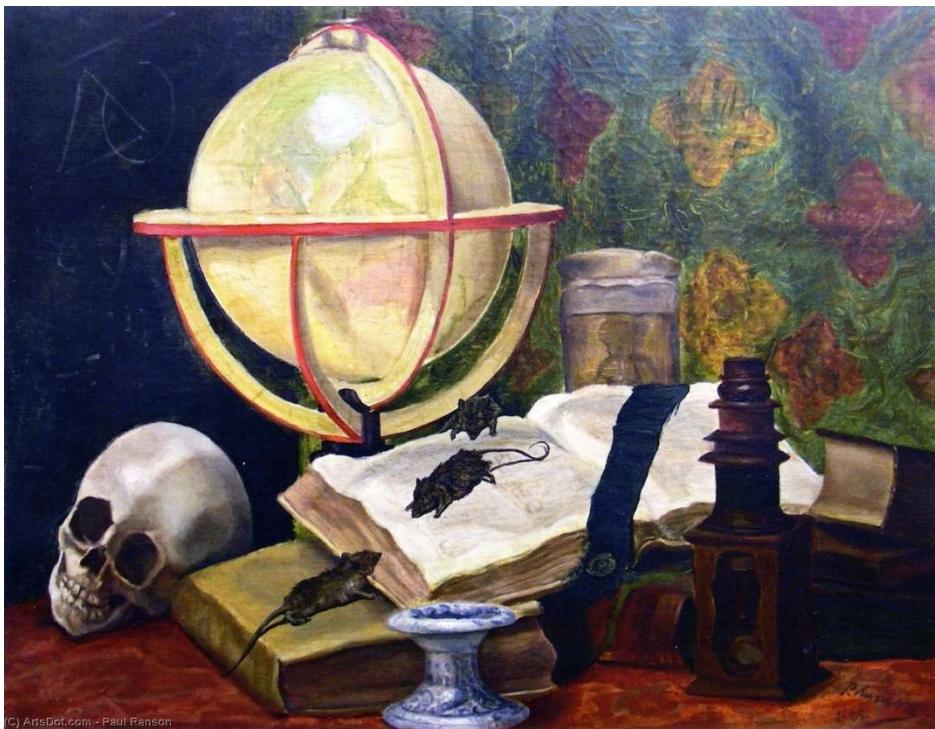


Fig. 46: *Vanité aux souris* de Paul Ranson (1885), óleo sobre lienzo, 56 x 72 cm. Museo de Bellas Artes de Limoges.



Fig. 47



Fig. 48

Fig. 47: *L'Ombre grandit* de Paul Ranson (sin datar), pastel, 43 x 27 cm. Colección particular.

Fig. 48: *La Dame inexorable* de Maurice Dumont (1894), litografía, 10.7 x 15.2 cm. Colección particular.



Fig. 49: *Le Purgatoire* de Dante Alighieri (1868), ilustración de Gustav Doré. Colección particular, París.



Fig. 50: *L'Égyptienne* o *La Sibylle* de Paul Ranson (1891), encàustica sobre tela, 60 x 73 cm. Colección particular.

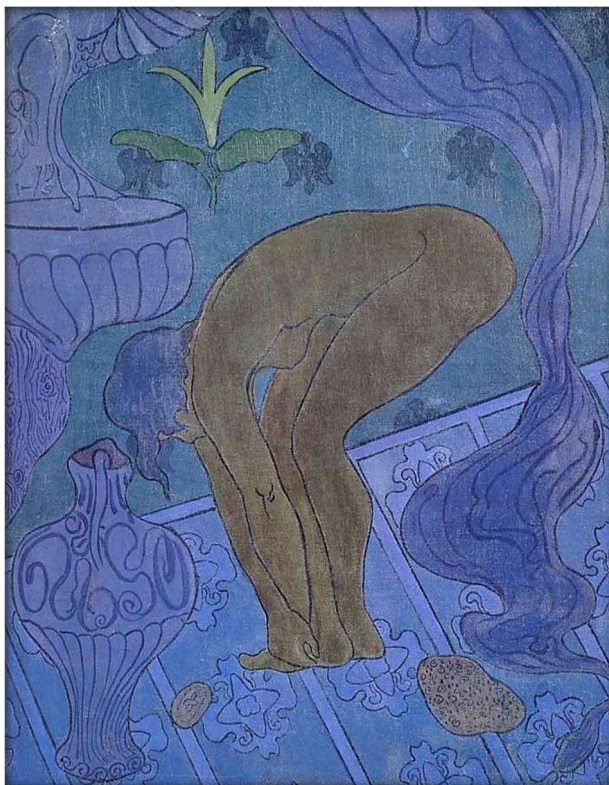


Fig. 51: *Lustral* o *La Baigneuse blue* de Paul Ranson (1891), óleo sobre tela, 72 x 58 cm. Colección particular.

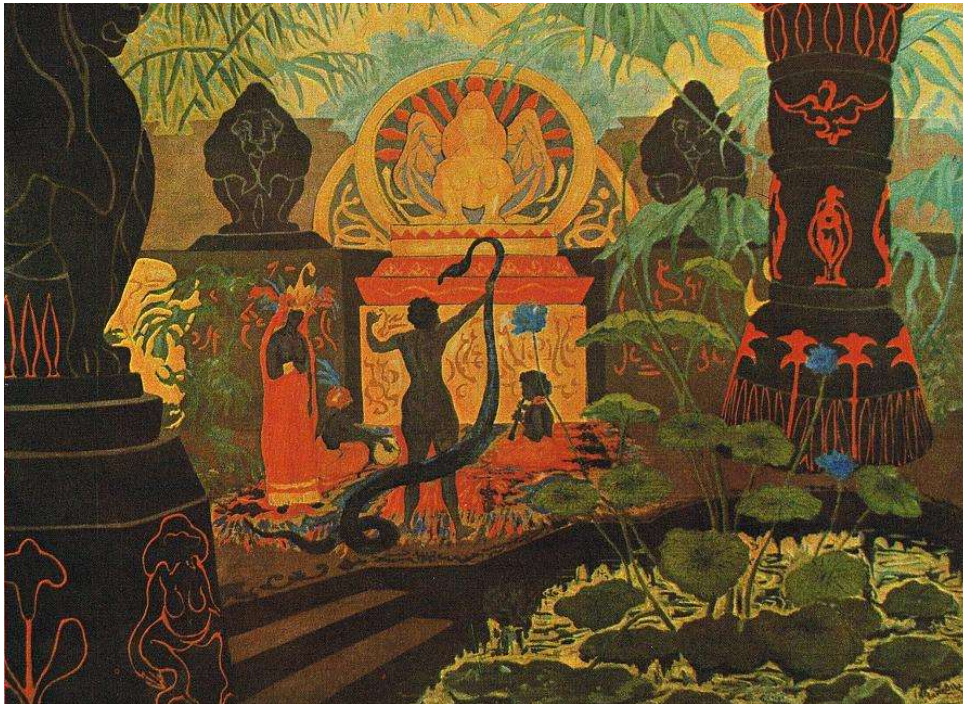


Fig. 52: *L'adoreteur des serpents* de Paul Ranson (sin datar), óleo sobre lienzo. (No se menciona localización).



Fig. 53: *Le Lotus* de Paul Ranson (1906), óleo sobre lienzo, 95 x 102 cm. Museo d'Orsay, París.

