

CONCEPCIÓN RECUENCO TORTOSA

DOCTRINA Y FORTUNA CRÍTICA DE LOS NABIS
El caso de Paul Élie-Ranson (1861-1909)

Trabajo de fin de máster

Dirigido por Dr. Jorge A. Carbonell Pallarès i
la Dra. Anna I. Serra Masdeu

MÁSTER EN INVESTIGACIÓN AVANZADA EN
ESTUDIOS HUMANÍSTICOS



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Septiembre 2020, Tarragona



“Incluso si *el decorador de letras* Ranson, a quien preferimos, se mantuviera incomprendido, hay suficiente talento en sus estudios mínimos para despertar el interés del público y justificar las simpatías admirables de sus amigos.”

Maurice Denis sobre Paul Ranson (1909)¹



¹ *Même si le Ranson décorateur lyrique, que nous préférons, devait rester incompris, il y a assez de talent dans ses moindres études pour exciter l'intérêt du public et justifier les sympathies admiratives de ses amis.* (Sic.); son las palabras de Maurice Denis en su artículo “L’oeuvre de Paul Ranson” en la revista *L’Occident* (n. 88). Extraídas de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 14.



CONCHI RECUENCO TORTOSA

***DOCTRINA Y FORTUNA CRÍTICA
DE LOS NABIS. El caso de Paul
Élie-Ranson (1861-1909)***

Trabajo de fin de máster

Dirigido por:

Dr. Jorge A. Carbonell Pallarès

Dra. Anna I. Serra Masdeu

MÁSTER EN INVESTIGACIÓN
AVANZADA EN ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Septiembre 2020, Tarragona

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
1.1. Sobre “fortuna crítica” y la metodología	6
1.2. Sobre Paul Ranson como <i>le nabi ésotérique</i>	9
2. PREÁMBULO	
2.1. Choque de filosofías	13
2.2. La fragua de <i>l’Art Nouveau</i>	20
2.3. La Escuela de Pont-Aven	24
3. LOS NABIS (1888-1900)	29
3.1. Cada uno por su lado	35
4. PAUL ÉLIE-RANSON (1861-1909)	40
4.1. <i>Le nabi plus japonard que le nabi japonard</i>	43
4.2. <i>Un nabi “fou de guignol”</i>	44
5. FAMA Y MEMORIA	
5.1. Los Nabis como colectivo “Nabis”	47
5.2. Paul Ranson como “el nabí olvidado”	51
5.3. Reconocimiento en España	55
6. CONCLUSIONES	57
APÉNDICE	
Fuentes de información	59
Reproducción de obras	64
Agradecimientos	83

INTRODUCCIÓN

Con el presente trabajo continuo el estudio que empecé con el del grado de Historia del Arte, sobre los Nabis y, concretamente, la figura del artista Paul Élie-Ranson. El del grado, que titulé *De la Ninfa a la Bruja. Estudio sobre el imaginario de Paul Élie-Ranson*, fue una primera toma de contacto con el pintor nabí y los antecedentes que dieron lugar a su pensamiento y creatividad. Sus obras, con brujas sorprendidas a medio ritual y faunos perdidos en bosques, refleja el interés por aquello mágico, espiritual y oculto del que necesitaban en aquella época; además de mostrar las diversas caras del sexo femenino que enmarcaron también el contexto social en el siglo XIX.

Los Nabis (del hebreo *nabiim*, “profetas”) fueron un grupo de artistas que se comprometieron con las innovaciones plásticas nacidas en la Escuela de Pont-Aven (c.1886-1889), promovida por Gauguin. Este grupo se caracterizó por ser la rama alegre y luminosa que formaba parte del Simbolismo. Buscaban un arte de significado espiritual más profundo, llevando un sistema de vida con aspectos de misticismo oriental y encuentros ritualistas. Es más, se podría dividir a estos artistas según su producción: unos se preocuparían para representar pictóricamente esta experiencia religiosa, mientras que otros se centrarían en desarrollar del, entonces recién nacido, *Art Nouveau*. Ranson, lejos de decantarse por ningún bando, crecería como un artista polifacético trabajando todo tipo de estilos y técnicas decorativas, combinadas con su afán por el ocultismo. A pesar del talento y multidisciplinariedad de este pintor, se le conoce como “el nabí olvidado”; y es que su nombre ha permanecido en la sombra hasta hace sólo dos décadas. Llegamos, entonces, a la razón de este segundo trabajo.

Esta vez quisiera centrarme en el concepto de fortuna crítica de Ranson en comparación a la del colectivo, principalmente después de la muerte del primero y la disolución del segundo. Esta idea, asimilada por Vicenç Furió, explica las oscilaciones o “vaivenes” que advertimos cuando estudiamos la reputación de un artista, obra o movimiento, condicionados por distintos mecanismos sociales. Considero necesario tener en cuenta el silencio del artista 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.

Primero, repasaré en el “Estado de la cuestión” las fuentes que utilicé en su momento con el trabajo de grado y que de nuevo aparecen aquí, así como fuentes nuevas que me han servido tanto para focalizar como para ampliar en el tema. En “Preámbulo” describo el contexto artístico centrándome en tres iconos: el Simbolismo, la escuela de Pont-Aven y el inicio del planteamiento modernista. Seguidamente pasamos a dos de los apartados clave: “Los *Nabis*”, donde me centro en su trayectoria y su doctrina; y “Paul Élie-Ranson”, donde resumo la biografía que en su momento ya trabajé, además de sus obras destacadas. Siendo calificados estos artistas como “profetas del Modernismo”, en ambos apartados también insisto en su producción más decantada hacia el *Art Nouveau*. El tercer y último apartado principal es el de “Fama y memoria”, el cual está dedicado a la fortuna crítica póstuma de los Nabis, primero, y de Ranson, segundo, y a un breve repaso por las fuentes de información principales. En suma, hago una breve mención a su estudio en España. Todo ello ayudado de gráficos y cronogramas que ayudaran a visualizar lo compilado. Las obras de arte e imágenes que se comenten o sean relevantes quedan representadas en el apartado “Apéndice”, pues, al estudiar también a los Nabis y sus referentes, se ha seleccionado una gran cantidad de ellas.

Mi intención es apoyar el peso que tuvieron los Nabis en la evolución del arte, sus reflexiones estéticas e influencias; reivindicando especialmente la figura de Paul Ranson. Se pretende, sobre todo, continuar con el redescubrimiento del artista, comenzado en los años noventa por sus nietos y el Museo Maurice Denis² (Saint Germain-en-Laye, París), así como su producción más cercana al *Art Nouveau*, estilo que marcaría el inicio del Modernismo en nuestro territorio. Por ello, en este trabajo me aproximo a lo que más adelante podría resultar una tesis sobre una reconstrucción bibliográfica mucho más cuidada sobre Paul Élie-Ranson.

² Enlace a la página del museo: <http://www.musee-mauricedenis.fr/>

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sobre “fortuna crítica” y metodología

*¿Ha habido artistas que hayan despertado una admiración unánime y constante a lo largo de los siglos? ¿Ha descubierto nuestra época creadores que en el pasado fueron desconocidos y su talento pasó desapercibido? ¿Puede observarse alguna norma o tendencia predecible en las oscilaciones que sufre la reputación de los artistas?*³

Estas son las preguntas que formula Vicenç Furió en el artículo “¿Clásico del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna”, publicado en 2003 por la revista *MATERIA*, que me llamó especial atención para el presente trabajo y aproximarme a un primer estudio sobre la fortuna crítica de Paul Élie-Ranson (Limoges, 1861- París, 1909).

Al estudiar la reputación de un artista, tanto en vida como en la posteridad, 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. Tal y como Furió expone, “los valores artísticos son variables y relativos, pero no arbitrarios”⁴ 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. Es esta relación recíproca entre arte y sociedad a lo que se le llama “sociología del arte”, aunque tampoco podríamos quedarnos sólo con esta definición. La Sociología del arte es un punto de vista sociológico que necesita de las aportaciones de la Historia social del arte y de la Estética sociológica⁵. Se trata, entonces, de “estudiar influencias, condicionamientos sociales y proponer interpretaciones que fundamenten y expliquen la interdependencia arte-sociedad”⁶.

³ FURIÓ, V. (2003), p. 215.

⁴ *Ibid.*, “Predominio de las oscilaciones y sucesión de los estilos”, p. 231.

⁵ Otros dos campos con los que, a menudo, se confunde. Furió diferencia estos tres: Sociología del arte, Historia social del arte y Estética sociológica; en *Sociología del arte*. [FURIÓ, V. (2000), pp. 19-28].

⁶ FURIÓ, V. (2000). “Objetivos, límites y problemas de la sociología del arte”, p. 21.

Dicho esto, creí necesario tener en cuenta el silencio de Ranson 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; poder examinar la “fortuna crítica” de su producción y, así, en la medida de lo posible, explicar el porqué de su apodo, “el nabí olvidado”. Ciertamente es que, recordando de nuevo a Furió, tampoco debemos confundir “notoriedad” con “posteridad”⁷.

Son muchos los factores que condicionan la repercusión de una obra en la sociedad, pero no debemos ver este hecho como una influencia directa. Entre estos factores está la propia función de la obra, a quién va dirigida, los valores que transmite o la misma capacidad de incidir en el ámbito social. Es por eso que debemos pensar la mencionada relación arte-sociedad como una red organizada de relaciones⁸. La época que aquí abarcamos (y como veremos enseguida) se caracteriza por el choque del capitalismo y la industrialización con las utopías románticas. La cantidad de polémicas entre la política y la sociedad, con la Revolución Francesa como antecedente, no pasaron inadvertidas ni para el ámbito del arte ni para las reflexiones sobre arte⁹.

Entonces, ¿podría existir algún tipo de relación entre Paul Ranson y el momento en el que se valora su obra, para así poder extraer alguna conclusión respecto a su “olvido”?

Recuperé la mayoría de las fuentes utilizadas en el trabajo final de grado y las que no, pero que encontré en su momento; entre estos, por supuesto, las únicas monografías del Museo Maurice Denis que atañen exclusivamente al artista: *Paul Élie Ranson (1861-1909). Du Symbolisme à l'Art Nouveau* (Somogy Editions d'Art, 1997) y *Paul Ranson, fantasmés & sortilèges* (Somogy Editions d'Art, 2009); así como el pequeño catálogo de Waldberg, *Paul Ranson, prima mostra retrospectiva* (Galleria del Levante, 1968). Por lo que respecta a la información sobre los Nabis, pude hacer uso de nuevo de los títulos de la biblioteca del Museu d'Art Modern de Tarragona como *El post-impresionismo. De Van Gogh a Gauguin* (Alianza, 4892) o *Post-Impresionismo. Escuela de Pont-Aven – Nabis (1886 – 1914)* (Generalitat Valenciana, 2003), entre otros. Otras fuentes anotadas en la bibliografía me han servido para acabar de completar la contextualización del trabajo.

⁷ FURIÓ, V. (2003), *óp. cit.*, p. 218.

⁸ FURIÓ, V. (2000), *óp. cit.*, pp. 23-24.

⁹ *Ibid.*, “Autores, estudios y tendencias”, p. 36.

Historia de la pintura francesa de Francastel (Alianza, 1970), *La historia del arte* de Gombrich (Phaidon, 2011) o *Arte moderno: del impresionismo a la actualidad (1870 – 2000)* (TASCHEN, 2016), han sido de gran ayuda para poder sintetizar y seleccionar la información necesaria de entre toda la recopilada, que no era poca.

Sin embargo, han sido *Gauguin y los Nabis. Profetas del Modernismo* (Lisma, 2001) e *Historia de la pintura modernista europea* (Blume, 1981) las fuentes que, junto con las monografías del museo, me han servido para ampliar y definir la línea cronológica que me interesaba tanto para el colectivo nabí, como para Ranson. Asimismo, la base de datos de *Gallica* (la biblioteca digital de la biblioteca nacional de Francia) ha subministrado algunos de los testimonios de los propios Nabis, indispensables para entender su doctrina y forma de trabajar y, a todo ello, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (Istmo, 1999) también ha ayudado en gran medida.

Así pues, me inspiré en la metodología que emplea Furió en el artículo mencionado y en otra publicación de la misma revista en la que se nombra la tesis de la Dra. Cristina Rodríguez Samaniego (UB) sobre la fortuna crítica de Maurice Denis¹⁰, idea semejante a lo que yo buscaba con Paul Ranson.

Ya que en todas las fuentes que he utilizado acerca de los Nabis a Ranson se le dedica una perspectiva muy general, decidí comparar la valoración del nabí con la del grupo en su conjunto a partir de la muerte del primero y la disolución del segundo. De esta manera me he centrado en la bibliografía y en las exposiciones SOBRE el uno y el otro, hechas hasta nuestra década. Para hacer los gráficos que se exponen en el apartado “Fama y memoria” he contabilizado las que se dedican únicamente o en gran medida a los Nabis y a Ranson. Esto es porque en el periodo póstumo, en ambos casos, sus obras fueron visibles al público en cantidad de exposiciones colectivas y en cuyos títulos figurarían los términos “Simbolismo”, “la escuela de Pont-Aven”, “pintura francesa del siglo XIX”; y, lo que le pasaría particularmente a Ranson, es que se le otorgaría el protagonismo al maestro Gauguin o a alguno de sus colegas y su figura quedaría como la de un artista coetáneo sin más.

¹⁰ RODRÍGUEZ SAMANIEGO, CRISTINA. (2004). “Maurice Denis. Història d’una recuperació”. *MATERIA: Revista Internacional d’Art*, n. 4, pp. 161-178.

Enumeraré conjuntamente ambos tipos de fuentes (bibliografía y exposiciones) por cada década. Por ejemplo, en el caso de Ranson mismo, veremos cómo en los 1990 incrementa su valoración publicándose seis estudios sobre su obra, más la exposición de 1997 del Museo Maurice Denis. Con los Nabis, continuando en los noventa, se cuentan quince publicaciones y siete exposiciones, siendo un total de veintidós proyectos dedicados a la obra del colectivo en diez años. No se visualizan los valores resultantes porque tampoco son de mayor relevancia, pues lo que se pretende es visualizar las oscilaciones (como las nombra Furió) en la reputación tanto de los Nabis, como del pintor protagonista. En suma, cabe tener en cuenta la posibilidad de que haya pasado por alto alguna fuente que desconozca. Este sería el caso en la década de 2010 en ambos gráficos, cuya barra (la del gráfico) podría llegar a variar en cierta medida. Aun así, podemos fiarnos del resto de años, ya que los catálogos del Museo Maurice Denis confirman las fuentes hasta el 2009.

Sobre Paul Ranson como *le nabi ésotérique*

El trabajo, titulado *De la Ninfa a la Bruja. Estudio sobre el imaginario de Paul Élie-Ranson*, fue una primera toma de contacto con el pintor nabí y los antecedentes que dieron lugar a su pensamiento y creatividad. El motivo que me llevó a escoger a este artista fue su atracción por el mundo esotérico y sus obras, con brujas sorprendidas a medio ritual y faunos perdidos en bosques. En suma, dichas escenas muestran las diversas caras del sexo femenino que enmarcaron también el contexto social en el siglo XIX; de la amante a la esposa, la madre, de la “mujer fatal” a la “mujer ideal”, o –tal y como las vería Ranson– de la “ninfa” a la “bruja”. Focalicé, pues, en su obra simbólica y esotérica y el acceso a su imaginario mediante dicha producción.

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 o llamados “iniciados”, y el exotérico (externo), de conocimientos más generales dirigidos al público; que, a su vez, esta distinción de enseñanzas se influyó de las escuelas de saber del antiguo Egipto¹¹. Más adelante, se con la idea de “enseñanza reservada” de ciertos conocimientos secretos, el pensamiento

¹¹ TRESOLDI, R. (2003), p. 8.

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 hombre¹².

Ranson estuvo marcado por esta fiebre mística y esotérica desde bien pequeño. Educado por sus abuelos, estos eran aficionados a las historias de brujería. En los bosques y viñas de del pintor 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. Por parte de la que acabaría siendo su suegra, Ida Rousseau, creció con sus historias acerca de sesiones espiritistas. También, sentiría fascinación por los viejos grimorios y misales. Sin embargo, lo que el nabí busca en realidad son símbolos, como si de secretos enterrados se tratasen. Para Ranson, estos símbolos no son portadores de la verdad, sino herramientas de evocación para un país imaginario¹³.

A parte de las escenas simbolistas de Moreau, Redon y Gauguin, Ranson también se interesó por los escritos de diversos teósofos y pensadores. Patrick Waldberg, crítico afín al Surrealismo, nos desvela algunos títulos que formaron parte de la biblioteca del artista: *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 Papus sobre el tarot y *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, entre los más conocidos. Los poemas de “Las flores del mal” de Baudelaire resultaría una muy buena fuente de aspiración para el artista. Sin embargo, la obra maestra que particularmente alimentó su imaginario fue *Les Grands Initiés* de Edouard Schuré (1889). El caso es que, citando a Waldberg, “Ranson fue preso de las corrientes que

¹² CORSETTI, J.P. (1993). “De las palabras a la idea”, pp. 7-11.

¹³ RANSON-BITKER, M.O. “Ranson pluriel. Diabolique, ésotérique, symboliste”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 13.

arrastraban las mentes de la época hacia la iniciación al misterio existencial y del Más Allá”¹⁴.

En los cuadros de Ranson, se adivinan algunos elementos (símbolos) bastante recurrentes que hacen pensar que no son utilizados por casualidad. Es decir, hablamos de un tipo de Mantra que permite a Ranson entrar en trance, por el cual accede a un mundo lleno de códigos y símbolos, alejándose de la realidad. Mediante la repetición, el nabí desgasta dicho elemento en sus cuadros, sin dejar de mantener la energía necesaria para llevar a cabo el poder del Mantra. 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. 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 mundo¹⁵. Lo que pretende, es estructurar el pensamiento y dar significado a la relación con el mundo. Podríamos decir, entonces, que la pintura para Ranson es lo que la tragedia para Aristóteles, un medio catártico. El nabí no creía realmente en las hadas, ni en apariciones sobrenaturales u oníricas; son más bien una forma de romper con la realidad. Por lo tanto, lo que nos propone Paul Ranson con sus obras es viajar y explorar su imaginario, pero 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. Sin embargo, sí que podemos ver que cómo sus cuadros reflejan tanto el contexto social, como las fases de su matrimonio con France Rousseau. En base a estas fases, o etapas, construí un esquema cronológico que clasifica por periodos sus cuadros principales, algunos de los cuales también seleccioné para comentar y descodificar, en la medida que fue posible, su simbología¹⁶ [ap. *fig. 1*].

En definitiva, se llega a la conclusión de que Ranson desarrolla cierto complejo de Edipo y la ninfa (France) es quien reemplaza a su madre. Su “tragedia” es pues la falta de atención de una madre, que murió poco después del parto, y le hace desarrollar cierto

¹⁴ BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 4.

¹⁵ BESSIS, F; GRANJABIEL. “Ranson intime ou le vertige des possibles”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), pp. 19-20.

¹⁶ Dichos periodos los distingue el bisnieto del artista, Marc-Olivier Ranson-Bitker. Por su parte, el psicoanalista Françoise Bessis muestra una visión que explica su paso de un mundo simbolista a otro más tenebroso, incluso “diabólico”.

instinto de supervivencia. Para ello, libera un espacio imaginario que le permite expresar libremente todo impulso instintivo, a veces violento. France 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 crisis cuando se convierta verdaderamente en la madre de otro¹⁷. Según el psicoanalista F. 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 vida¹⁸.

A pesar del vacío existencial que le dilapidaba, dibujó y pintó sin descanso, acercándose a ese mundo distante, de ensueño. Deseaba viajar a un lugar en donde refugiarse y ver desde fuera la realidad positivista e industrial en la que vivía. Hablaremos más adelante de 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, legado de un tiempo ya pasado y alejándose de la evolución de la vida contemporánea. 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 tiempo¹⁹.

¹⁷ France y Ranson tuvieron su primer y único hijo, Michel, en 1898.

¹⁸ BESSIS, F; GRANJABIEL. (2009), *óp. cit.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, “Paul Ranson et la culture de fin de siècle”, p. 30.

PREÁMBULO

Uno de los cambios que resultaron con la Revolución Francesa (1789-1799) fue la ruptura con la tradición y los convencionalismos. 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 burguesa²⁰. 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 tiempo. 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. 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”²¹. Pasando por la sublevación de Delacroix (Saint-Maurice, 1798- París, 1863) con el Romanticismo, primero, y Courbert (Ornans, 1819- La Tour-de-Peilz, 1877) con el Realismo, segundo; fueron varias las generaciones de artistas que se atrevieron a opinar y abrir nuevos horizontes frente los convencionalismos existentes y las normas de la Academia. Una tercera oleada artística revolucionaria la protagonizaría Manet (París, 1832-1883) con la aparición del impresionismo. El objetivo de la pintura impresionista era transmitir la experiencia visual del artista, pero fue necesario dejar pasar un tiempo para que calara en el público y, al fin, diese paso a una nueva visión espacial abierta y dinámica frente a la numérica, estática y escenográfica de la tradición renacentista, [ap. p. 65].

²⁰ BORNAY, E. (2018), p. 15.

²¹ GOMBRICH, E.H. (2011), “25. Revolución permanente. El siglo XIX”, p. 382.

Choque de filosofías

Si hablamos de la Francia de *le fin de siècle*, no se puede evitar tocar el campo de la filosofía contemporánea, reacción resultante del espíritu de la Modernidad. Entra en escena Auguste Comte (Montpellier, 1798- París, 1857), importante filósofo francés, considerado el padre de lo que se conoce como Positivismo. Este sistema filosófico admite únicamente el método experimental. Se caracteriza por la fe en la ciencia y el conocimiento, factores que permitirán entender al hombre y favorecer el orden, el progreso y el bienestar. “La fe positivista explica sin más las leyes efectivas de los diversos fenómenos perceptibles, tanto internos como externos, es decir, sus relaciones inmutables de sucesión y semejanza, que nos permite prever los unos como consecuencia de los otros. Rechaza toda investigación de las llamadas causas primeras o finales de cualquier suceso como algo completamente fuera de nuestra capacidad y como algo totalmente ocioso [...]”²².

Todo el ámbito intelectual del siglo XIX se regía mediante la investigación exacta de las fuentes de información. “La verdad significa para el positivismo el hecho concreto, lo calculable, la estadística. El mundo se reconoce en la medida en que pueda calcularse”, sentencia Hofstätter. Este determinismo es extensible de la misma manera a los campos de la literatura, la historia y el arte. Únicamente se considera como algo real aquello reconocible y probado objetivamente; y, la historia, consta de meros acontecimientos. Por otro lado, está la actividad del coleccionismo y los salones pomposos característicos de la clase burguesa, la cual aspiraba codiciosamente a un gusto refinado, lujoso y entrega total a los placeres. Sin limitarse a la esfera privada, dicha máscara de bienestar fue extensible a la comunidad en general²³.

En contra de este historicismo, la creciente industrialización, el poder capitalista y, en general, en contra del Positivismo reacciona cierta “actitud”²⁴ que ya comenzó a desarrollarse a finales del siglo XVIII. Ello comportó un estado anímico de derrumbamiento, antiburgués y antinaturalista que se originó como un movimiento

²² Palabras de A. Comte definiendo su “nueva fe”, [HOFSTÄTTER, H.H. (1981). “Unidad de vivencia”, p.32].

²³ *Ibid.*, pp.13-14.

²⁴ Que veremos, a continuación, cómo se va desarrollando hasta conocerse como “Simbolismo”.

literario, concretamente poético, influido por el Idealismo Alemán²⁵. Vemos, pues, hasta qué punto este pesaroso dualismo dominaba la época que abarcamos.

Serían concretamente Richard Wagner y Arthur Schopenhauer los grandes influyentes en lo referente a la concepción artística de finales del XIX. Wagner (Leipzig, 1813- Venecia, 1883), además de replantear la cuestión de “la obra de arte total” hilando en sus composiciones de ópera literatura, arte, música y la vida humana; quiso formular la naturaleza del arte, desde el punto de vista musical. Para el compositor era primordial “no estimar en poco la fuerza de la reflexión”, es decir, considerando aquello material (o la cosa externa) como el instrumento para llegar a lo que es el verdadero objetivo, la experiencia y el ejercicio de comprensión y reflexión del espectador²⁶. Esta toma de consciencia respecto la Idea más allá del objeto en sí, que también comenzaría expresándolo Gauguin en su arte, la acabarían de asimilar la generación simbolista con Schopenhauer (Gdansk, 1788- Ciudad Libre de Fráncfort, 1860), que experimentó cierto reconocimiento internacional desde la década de 1860 y a partir del 1885 en Francia. En 1885 aparece un resumen sobre la “Estética” del filósofo alemán en una publicación de la *Revue Wagnérienne*, fundada por Édouard Dujardin el mismo año, y en 1888 se publicaba en París su tratado de cuatro libros *El mundo como voluntad y representación*, bajo la traducción de Auguste Burdeau²⁷.

En el tercer libro²⁸, lo que hace el Schopenhauer es conciliar dos teorías de dos grandes sabios: la *idea* platónica que a su vez sería la *cosa en sí* kantiana. Es decir, el filósofo adoptó el punto de vista de Kant, a quien idolatraba, sobre que el mundo se divide entre lo que se percibe a través de los sentidos y el objeto. Pero a diferencia de su inspirador, Schopenhauer defiende que ambos mundos (el de las ideas y el sensible, recordemos ahora a Platón) son el mismo, solo que este se experimenta de dos formas, “un solo mundo bajo dos aspectos”: como voluntad (desde dentro) y como representación (desde fuera). Sin embargo, y siguiendo la línea de Kant, el hombre construye su versión del mundo a partir de su experiencia o sus percepciones. Así, la afirmación central de Schopenhauer

²⁵ WOLF, N. (2016), pp. 81-82.

²⁶ HOFSTÄTTER, H.H. (1981), *óp. cit.*, p. 36.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁸ Título del tercer libro: *El mundo como representación, segunda consideración. La representación independientemente del principio de razón: la idea platónica: el objeto del arte.*

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”²⁹. Esto podríamos enlazarlo ahora con la experiencia estética. Al confundir, pues, los límites del campo de visión individual con los límites del mundo, la solución llegaría mediante una contemplación estética de *la cosa en sí* con la que el artista tendrá que “desligarse las relaciones reales unidas al objeto” y conseguir plasmar esa esencia o verdad en un estado de intuición objetiva³⁰.

En resumen, 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”³¹. Ignorado por el resto de filósofos, no fue hasta esta etapa de *le fin de siècle* que Nietzsche le reconociese su influencia, por no mencionar el gran influjo que tuvo en el campo del psicoanálisis, con Freud y Jung a la cabeza³².

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 la auténtica realidad”³³. Poco antes, Baudelaire (París, 1821-1867) nos revela en su obra *El pintor de la vida moderna* (1836) que “las consideraciones y las ensoñaciones morales que surgen de los dibujos de un artista son, en muchos casos, la mejor traducción que el crítico pueda hacer de ellos; las sugerencias forman parte de una idea madre y, mostrándolas sucesivamente, se la puede hacer adivinar”. El “dandismo” resultaría un propósito surgido en Inglaterra que limita con el espiritualismo y el estoicismo. La mística del dandi (o el término francés *flâneur*, en este caso) consiste en vagar por las calles, callejear sin rumbo ni objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salen al paso. Es capaz de estar entre la multitud sin dejarse llevar por la corriente,

²⁹ VV.AA. (2013). “Arthur Schopenhauer”, pp. 186-188.

³⁰ HOFSTÄTTER, H.H. (1981), *óp. cit.*, p. 37.

³¹ WOLF, N. (2016), pp. 81-82.

³² VV.AA. (2013), *óp. cit.*, p. 188.

³³ PIERRE, J. (1990), p. 20.

sabiéndose diferente, “representante de lo que hay de mejor en el orgullo humano” en una búsqueda constante del Yo y combatiendo la trivialidad del mundo que le rodea. Asimismo, la gran mayoría visten el mismo traje oscuro que Baudelaire entendía como símbolo de igualdad y alma pública, ya que el interés del pintor de la vida moderna debía ser extensible a toda clase social y ocupación³⁴.

En 1886 se publicaría en *Le Figaro* un artículo titulado *Un manifeste littéraire: le Symbolisme*, donde Jean Moréas (Atenas, 1856- París, 1910) 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”³⁵.

Llegados a este punto, el Simbolismo, después de sobrepasar las barreras lingüísticas, consigue invadir los dominios de la expresión teatral, musical y plástica, justo en un momento en que el Impresionismo amenazaba con estancarse³⁶. Así, 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 sueño³⁷. 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”³⁸ y, para poder representarlo, hacen uso de los símbolos y codificaciones para la relación que podía existir entre línea-sentimiento y color-idea³⁹. 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

³⁴ BAUDELAIRE, C. (2015). “El dandi”, pp. 21-24.

³⁵ <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifeste-du-symbolisme/html/> [Consultado el 17/07/20].

³⁶ LE BIHAN, R. (1990), p. 79.

³⁷ FRANCASTEL, P. (1970). “II. La nueva pintura” (primera parte), p. 341.

³⁸ Freud concebiría los sueños como un medio de expresión de la realidad. Este pensamiento también abrirá camino a otra tendencia artística, el Surrealismo.

³⁹ PIERRE, J. (1990), pp. 27-30.

largo de la existencia humana⁴⁰. Todo resultado, recordemos, de esa reacción contraria al Positivismo nacido de la Revolución Industrial.

Reencarnación y prolongamiento del Romanticismo, el Simbolismo destaca por su preferencia por la mitología, las fábulas y el mundo de los sueños. Tuvieron gran responsabilidad los artistas románticos y su atracción por aquello sobrenatural y onírico. 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 esotéricas⁴¹. La relación del arte con la experiencia esotérica se mueve 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”⁴² (referido al esoterismo); o bien porque la experiencia esotérica no puede ser descrita mejor que a través de símbolos, formas geométricas o colores. 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”⁴³, [ap. p. 67 y 68].

De igual modo, 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 cotidiano⁴⁴. Definían la obra como el resultado de una práctica ritual y esta idea fascinó tanto a Gauguin como a los Nabis. Además de las órdenes, varias figuras relevantes de magos, teósofos o francmasones, igual de influyentes en cualquier disciplina, abrían camino a dichas corrientes paganas y poniendo en solfa al clero y al cristianismo (como A. Crowley, Mme. Blavatsky, K. J. Huysmans o Péladan).

⁴⁰ WOLF, N. (2016), p. 82.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 82-84.

⁴² Véase página 10 las palabras de E-J Marconis de Nègre.

⁴³ TRESOLDI, R. (2003). “Arte”, p. 113.

⁴⁴ WOLF, N. (2016), p.84.

Asimismo, las referencias a la mitología occidental se constituían 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 gran dosis de teoría numerológica y cabalística, así como con la iconografía cristiana y una mirada romántica al medioevo⁴⁵. 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 perdido⁴⁶. 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 humana⁴⁷, [ap. fig. 7].

Por su parte, las fábulas o el cuento, también serían una herramienta creadora de ese mundo onírico. La vuelta a la infancia conduciría al retorno de esa espiritualidad o pureza de lo primitivo. Se nos introduce a los hermanos Grimm como los responsables de dotar al cuento “un servicio a la historia de la poesía y de la mitología”. Si volvemos a Schopenhauer, este describe la Infancia como el comienzo de la felicidad humana que no se recobra, es la edad en la que el hombre contempla el mundo mediante esa “intuición objetiva”. Este contexto enfatizaba el anhelo de recuperar la originalidad perdida. Este mundo del alma tendía a alejarse de aquello real, por lo que tanto artistas como poetas centraban en buscar el concepto sobrenatural, la belleza como sentimiento vital. Este

⁴⁵ TRESOLDI, R. (2003), pp. 7-10.

⁴⁶ WOLF, N. (2016), p. 82.

⁴⁷ SCRIMIEMI MARTÍN, R. (2008), p. 87.

ánimo común dio lugar a que muchos artistas se juntasen y compartiesen el rechazo por la Academia, formando así su propia forma de vida⁴⁸.

La fragua del *Art Nouveau*

Durante la etapa final del siglo XIX, también comienza a surgir en Europa una nueva tendencia estética que en gran medida bebe de la filosofía del londinense William Morris (Walthamstow, 1834- Hammersmith, 1896). Contrario a la economía industrial y la fabricación en serie, planteó, tanto por convicciones estilísticas como ideológicas, la eliminación de la jerarquía de las artes y la creación de la obra de arte total inspirándose en la artesanía medieval.

Morris trataba de restablecer un arte “hecho por el pueblo, para el pueblo”. Su inspiración era la cooperación y la comunidad que formaban los gremios medievales, los cuales sabían unir arte y vida en sus producciones. Es decir, su producción artística se relacionaba directamente con el entorno cotidiano del hombre. Esta idea, por entonces, ya estaba condenada al fracaso. Este nuevo entendimiento cara al arte de Morris no tuvo una gran acogida, pues se salía de lo establecido por el academicismo. Hasta entonces la comprensión academicista llevaba a las artes aplicadas (como a ornamentación arquitectónica, el mobiliario, orfebrería o la ilustración y encuadernación de libros) a considerarlas como meros oficios y de calibre inferior a las denominadas “Bellas Artes” (pintura, escultura y arquitectura)⁴⁹. Morris defendía el valor equitativo de ambas, las Bellas y las artesanas. Sin embargo, sus reivindicaciones alimentaron justo lo que quería evitar: mientras la industria satisfacía las necesidades del público mediante una rápida y barata producción en serie, la producción manual a la que se aferraba Morris provocó que el artista se dedicase para una pequeña y selecta clientela a cambio, por supuesto, de precios costosos. Cabe decir que todo esto tampoco es novedad, pues a la crítica contra la sociedad burguesa se alzaba a lo largo del siglo XIX y esta misión del artista, la que Morris daría forma más adelante, es una de las ideas básicas que constituyeron las comunidades artísticas como los Prerrafaelitas o la escuela de Barbizon⁵⁰, [ap. *fig. 13*].

⁴⁸ HOFSTÄTTER, H.H. (1981), *óp. cit.*, pp. 39-40.

⁴⁹ WARREN, R. (2019), p. 3.

⁵⁰ HOFSTÄTTER, H.H. (1981). “La obra de arte como total problemática”, pp. 16-17.

En conexión con Francia, están las diversas exposiciones internacionales celebradas en París, además de la experiencia de Van Gogh durante su etapa de comerciante en objetos de arte en Londres. Los franceses conocieron y adaptaron tanto las ideas del arte prerrafaelita, como el movimiento *Arts and Crafts* de Morris. Vemos estas influencias en la comunidad de Pont-Aven y en Le Pouldu, junto a las inquietudes de Bernard y Gauguin de formar, además de un nuevo arte, un estilo de vida que supere al existente. La comunidad de pintores que se reunió en Bretaña experimentó el concepto sobre el la obra de arte total, no sólo en su forma común, sino también mediante su Idea y contenido⁵¹.

Pero, ¿cuándo entra lo que conocemos como Modernismo? (o mejor dejémoslo en *Art Nouveau*)⁵². Sabiendo cómo es de delicado marcar unas fechas definidas, muchos estudios coinciden en que el *Art Nouveau* llegaría a su esplendor a partir del 1900. Aun así, es importante tener en cuenta como mínimo la década anterior, pues de lo contrario se negaría este periodo de desarrollo. Martin P. Eidelberg, profesor emérito de historia del arte en la Universidad de Rutgers y experto en cerámica y vidrio Tiffany, nos plantea otra interesante pregunta: ¿el *Art Nouveau* es un estilo específico o marca la renovación de las artes en el *fin de siècle*? El historiador nos remite a Siegfried Bing como el responsable de esta polémica⁵³.

También conocido como Samuel, Bing (Hamburgo, 1838- Vaucresson, 1909) fue un coleccionista del arte oriental, así como un gran promotor en la recuperación de las artes aplicadas. Entabló conexiones con las mejores manufacturas europeas y americanas⁵⁴, con el fin de distribuir sus producciones. Viajó por China, Japón e India, donde iba adquiriendo objetos de arte para vender en su tienda. Vidrio, cerámica, objetos de metal, muebles se mezclaban armónicamente en su galería con cuadros y esculturas, creando un

⁵¹ HOFSTÄTTER, H.H. (1981), *óp. cit.*, pp. 17-21.

⁵² Recibió distintas denominaciones según el país: *Jugendstil* en los territorios de habla alemana, “Secesión” en Austria, *Modern Style* en los países anglosajones, *Nieuwe Kunst* en los Países Bajos, *Stile Liberty* o *Floreal* en Italia, y Modernismo (*Modernisme* en catalán) en España. Cada nombre refleja la forma de entender el estilo en cada territorio, pero todos asociados con “lo nuevo”.

⁵³ WARREN, R. (2019), p. 5.

⁵⁴ Bing fue representante de Louis Comfort Tiffany, quien, motivado por el *Arts and Crafts*, fundó la Tiffany Glass Company (1885); especializada en vidrio de color y diseño de vidrieras, lámparas, mosaicos y todo trabajo con vidrio. Y sí, hablamos del hijo de Charles Lewis Tiffany, el fundador de la eterna empresa de joyería y orfebrería Tiffany & Co. [ap. *fig. 15*].

ambiente único, “una obra de arte total”⁵⁵. Según Eidelberg, el término de *Art Nouveau* representaba para Bing “la búsqueda de un estilo”. Sin embargo, su fiebre por la divulgación coleccionista y la historia de los salones y galerías que organizaba acabó fijando una visión uniforme y estilo único de taller, el cual no llegó a ser popular por su producción cara y laboriosa (recordemos la paradoja de Morris), pero que llamó la atención del público burgués y acabó convirtiéndose en un arte de elite⁵⁶.

En 1888, Bing creó *Le Japon Artistique*, una suntuosa revista cuyo objetivo era dar a conocer el arte japonés y favorecer el coleccionismo. Defendía que cualquier objeto, decorativo o funcional, debía tener unas cualidades estéticas. Así surgió una enorme variedad de objetos que combinaban los más diversos materiales como vidrio y metal, o madera y marfil, con motivos ondulantes, vegetales, flores o pájaros⁵⁷. Por otro lado, aparecieron las estampas y xilografías japonesas. Estas imágenes sirvieron de inspiración entre los últimos impresionistas para desarrollar composiciones decorativas bidimensionales, con formas simplificadas y delineadas, una perspectiva sin profundidad y colores brillantes, [ap. fig. 16 y 17]. En ellas encontraron esa tradición no corrompida por el academicismo ni formalismos ya rebasados. Influyentes también para la producción nabi, estos descubrieron las estampas en una exposición de *l'Ecole des Beaux-Arts* en 1890⁵⁸.

Otra cara de Bing era su intención de renovar el interiorismo siguiendo el modelo del *Arts and Crafts*. Montó talleres para artesanos del metal, ebanistas y fabricantes de muebles, que en 1899 funcionaban a pleno rendimiento. Algunos nombres que se vincularon estrechamente a los talleres artesanales que montó Bing en 1899 fueron los arquitectos William Benson o el belga Henry van de Velde⁵⁹. Este último (Amberes, 1863- Oberägeri, 1957) sería otro personaje principal en este contexto. Arquitecto y diseñador partiría por un lado de la tendencia de las artes y oficios de Morris y, por el otro, de la simbolista de Pont-Aven. Aun así, se diferenciaba del primero la consideración que tenía sobre la máquina. Van de Velde veía su propia misión en la producción industrial. Su intención

⁵⁵ ELLRIDGE, A. (2001). “Fin de siglo. Arte Nouveau”, p. 128.

⁵⁶ WARREN, R. (2019), p. 5.

⁵⁷ ELLRIDGE, A. (2001), *óp. cit.*, p. 127.

⁵⁸ FRANCASTEL, P. (1970), “Los Nabis”, p. 352.

⁵⁹ WARREN, R. (2019), p. 8.

era crear formas que se pudieran multiplicar en serie, pero, a la vez, configurando una obra artística en la que el conjunto de la habitación fuese un lienzo donde armonizan línea y color⁶⁰, [ap. *fig. 14*].

Junto al desarrollo del interiorismo, se configura un nuevo arte en el libro cuyo modelo era el medieval, donde texto e imagen hallan cierta homogeneidad. En suma, tanto el diseño de la encuadernación y las guardas, como la resurrección de “*ex libris*” se aplicaban simultáneamente para darle al libro el sentido de obra de arte. Toda esta combinación de arte y artesanía también resultaría en las revistas bibliófilas. Incluso, nuevas nociones de caligrafía o letras talladas derivarían a una nueva escritura artística para el diseño de carteles⁶¹. De hecho, el cartel no se reconoció como medio potencial para el arte hasta entrados los 1870, de la mano de Jules Chéret (París, 1836- Niza, 1932) “padre del cartelismo”. No obstante, serían Toulouse-Lautrec y Bonnard quienes constataron que la forma de hacer tradicional y académica no eran la adecuada ni la más práctica para el cartel, frente al sintetismo, bidimensionalidad y el color arbitrario de la joven vanguardia⁶².

Cabe añadir algo que me ha parecido interesante formular y se trata de una corrección que Warren tiene en cuenta en *Art Nouveau and the Classical Tradition*: sobre la oposición (falsa) entre el nuevo arte y la tradición clásica, aceptada por el hecho de que este nuevo arte sí se oponía al arte academicista. La cuestión es que el arte academicista (pintura y escultura) se inspiraba en la tradición clásica, de la misma forma que lo hace el *Art Nouveau*. Lo que aquí se opone es la forma de hacer del segundo a la forma de hacer del primero⁶³.

⁶⁰ HOFSTÄTTER, H.H. (1981), *óp. cit.*, pp. 21-24.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 27-29.

⁶² DENNIS CATE, PHILLIP (2018). “El cartelismo”, pp. 182-183.

⁶³ WARREN, R. (2019), p. 2.

La Escuela de Pont-Aven

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 neoimpresionismo⁶⁴.

Junto con Cézanne y Van Gogh, Paul Gauguin (París, 1848 – Islas Marquesas, 1903) completa la tríada de los pintores incomprendidos 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 cuadro⁶⁵. Trabajando junto con Émile Bernard (Lille, 1868 – París, 1941), elaboraron los conceptos de “cloisonismo”⁶⁶, sintetismo y simbolismo que acabarían influyendo más adelante en lo que se desarrollaría como *Art Nouveau*. El destino quiso que ambos artistas, Gauguin y Bernard, se encontraran en la aldea de Pont-Aven (Bretaña). 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 imagerie medievales. Todo un paraje pintoresco y virgen, en estado de pureza primitiva⁶⁷. 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*⁶⁸.

Bernard adivinó en el arte japonés cualidades que el impresionismo pasó por alto. Su cuadro *Bretonas en el prado* (1886) es el resultado de la toma de contacto con las

⁶⁴ Palabras de Gauguin reproducidas de GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S. (1999), “Paul Gauguin: Sobre el color”, pp. 30-32.

⁶⁵ FRANCASTEL, P. (1970), “Influencia y prolongación del impresionismo”, p. 348.

⁶⁶ *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]

⁶⁷ SORIA, M. (Dir.) (2003), p. 22.

⁶⁸ LE BIHAN, R. (1990), p. 79.

xilografías japonesas por la forma de abreviar la figura humana. Ya no se reproduce la impresión visible, sino la Idea, “se muestran los símbolos de la vida”. Por ello, en la manera en que los japoneses cortan la figura humana y hacen uso de esas intersecciones, Bernard interpreta una forma de resaltar el espacio vacío, obligando al espectador a verse implicado en el suceso de la escena⁶⁹. Este recurso lo vemos en “Las Bretonas”, cómo en el borde inferior derecho aparecen dos cabezas dialogando, cortadas por el marco, bien definidas y una de ellas cara al observador, llevándose toda su atención. Totalmente distintas a las figuras en la zona superior, que, a pesar de no haber perspectiva, dan a entender que se sintetizan a causa de la lejanía, [ap. *fig. 18*].

Habiendo coincidido un año antes si tomar ningún contacto, sería en el 1887 cuando el cuadro de Bernard atraería al fin el interés de Gauguin. Este, que por entonces solo utilizaba la paleta impresionista, vio en el cuadro de su colega cómo se hacía realidad su teoría del color puro si máxime estas superficies coloreadas quedaban delimitadas en un contorno de líneas negras azuladas⁷⁰. También, encontró la idea de síntesis, opuesta a la forma de hacer del Impresionismo de la que tanto renegaba. 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”⁷¹. Defiende, pues, 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: “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 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”⁷².

⁶⁹ HOFSTÄTTER, H.H. (1981). “El modernism en Francia”, p. 58.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁷¹ GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S. (1999), *óp. cit.*, pp. 30-32.

⁷² *Ibidem*.

Basándose, de este modo, en las inspiraciones recibidas de “Las Bretonas”, Gauguin pintó “La Visión”. Con *La visión después del sermón* en 1888, el pintor 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, “Las Bretonas” no tiene. 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 realismo⁷³, [ap. fig. 19]. Hay algo evidente entre el arte de Bernard y el de Gauguin: existe contacto en el momento en que el primero contribuye a la creación del segundo; pero Gauguin solo utilizaría los recursos formales para expresar algo totalmente distinto. Después de esto, la evolución artística de ambos artistas toma direcciones diferentes.

Durante algún tiempo seguirán trabajando en Pont-Aven, junto a un círculo de pintores que se congregarían a sus doctrinas: Charles Laval, Armand Séguin, Henri Moret y Henri de Chamaillard. Pese a esto y conocerse más adelante como “escuela”, el grupo no aportaba ningún tipo de programa. La actividad principal era pintar, mostrar el cuadro a demás artistas y discutir. Aun con dudas de si considerarlo como una asociación o no, lo que sí se mantiene a día de hoy es que, haciéndose más estrecho el contacto entre ellos, llegaría a formarse una comunidad⁷⁴. En estos 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”. De esta idea se derivó en un canon de estructura y significado de los colores, el cual constituye “una fase importante en la evolución del entendimiento del arte”⁷⁵. El crítico, poeta y artista francés Albert Aurier (Châteauroux, 1865- París, 1892) publicó en el *Mercure de France*,

⁷³ WOLF, N. (2016). “Paul Gauguin”, p. 58.

⁷⁴ HOFSTÄTTER, H.H. (1981), *óp. cit.*, p. 69.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 77.

en 1891, estas palabras respecto a “La Visión” de Gauguin: “Ideísta, simbolista, sintético, subjetivo y decorativo”⁷⁶. Recalcando, de esta forma, que la obra correspondía a las características de uno de los movimientos divergentes que surgieron por entonces, el Simbolismo.

La “Exposición Volpini”, en la que los artistas de Pont-Aven expondrían sus trabajos, acabará siendo toda una revelación de una nueva estética para un grupo de jóvenes creadores que aspiraban librarse de la pintura de la Academia. Un magnate italiano apellidado Volpini era el propietario del *Grand Café des Beaux Arts*, localizado en el mismo perímetro en donde se celebraba la Exposición de Bellas Artes, a propósito de la Exposición Universal de 1889⁷⁷. Puesto que se trataba de una conmemoración al centenario de la Revolución Francesa, la generación de pintores impresionistas no podía ser expuestos en el *palais de Beaux-Arts*. Sin embargo, gracias a una serie de fortuitos sucesos, estos artistas tuvieron su propio certamen. A causa del retraso de unas vidrieras para el nuevo café, Volpini optó por colocar en su lugar unos paneles granates a modo de expositor de cuadros de los jóvenes artistas. Gauguin se encargaría de contactar con varios de sus colegas y organizar la Exposición Volpini cuyo nombre real sería *Pinturas del Grupo Impresionista y Sintetista*, [ap. fig. 20].

No obstante, esta resultó una verdadera catástrofe. Las publicaciones en prensa, si bien le dedicaron unas pocas líneas sobre ello, pasaron desapercibidas y, por ende, fue poco visitado y sin venta alguna⁷⁸. Fue Aurier uno de los pocos que publicó acerca de la exposición en la revista *Le Moderniste Illustré*, de la cual era redactor jefe. En ella escribió unas líneas a modo de diálogo a dos bandos, afirmando lo *merveilleuse* que era la exposición del palacio, pero “una maravilla incompleta”. Dejando perpleja a la segunda

⁷⁶ FRANCASTEL, P. (1970), *óp. cit.*, p. 339.

⁷⁷ A modo de curiosidad, cabe decir que el símbolo principal de la Exposición Universal, así como del París industrial, fue la Torre Eiffel, completada en 1889. Por otra parte, se estaría inaugurando en el mismo año otro de los grandes símbolos franceses, esta vez del París bohemio: el famoso cabaret *Moulin Rouge*. [ap. fig. 5 y 6].

⁷⁸ Gauguin expuso un total de diecisiete cuadros de Bretaña, la Martinica y Arles. Bernard se llevaría el récord exponiendo más de veinte obras. El resto de artistas expositores fueron E. Schuffenecker (20 obras), C. Laval (10), L. Anquetin (7), L. Roy (7), L. Fauché (5) y G. Daniel de Monfreid (3). [ELLRIDGE, A. (2001). “Entrada de los Nabis”, p. 68]

voz, la primera echaba en falta una “pequeña sección para los pocos artistas independientes que, casi desconocidos o despreciados por el público, silenciosos y desinteresados de cualquier beneficio, de cualquier cinta, de cualquier popularidad inmediata, trabajan lejos de las escuelas, lejos de las academias, en la investigación, en el lento desarrollo de un Nuevo Arte que puede ser el arte del mañana”. Anunciaba cómo un pequeño grupo de estos artistas logro hacerse sitio otra exposición, fuera de la oficial, cuya instalación le pareció “bohemia” pero curiosa: “Me di cuenta en la mayoría de las obras expuestas, y más particularmente en los de P. Gauguin, Émile Bernard, Anquetin, etc., una marcada tendencia a sintetizar el dibujo, composición y color, así como una búsqueda de simplificación (...)”⁷⁹. *Le Moderniste* también anunció la venta del catálogo de obras presentadas por Gauguin y compañía, sin éxito alguno⁸⁰.

⁷⁹ ANDRÉ, H. (dir.) (27 juin 1889), p. 74.

⁸⁰ ANDRÉ, H. (dir.) (20 juillet 1889), p. 102.

LOS NABIS (1888-1900)

¿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 granate⁸¹.

Paul Sérusier (París, 1863- Morlaix, 1927) creó la obra de arte con la que transmitiría las innovaciones plásticas nacidas en la escuela de Pont-Aven. *Le Paysage au Bois d'Amour* [ap. fig. 21] fue un estudio al aire libre realizado en octubre del 1888, bajo las directrices de Gauguin (citadas tres líneas arriba). Esta obra se convirtió en el icono de una verdadera revolución estética que fue admirada por los compañeros de Sérusier en la Academia Julian⁸², una de las instituciones parisinas de gran reputación en la segunda mitad del siglo XIX. De esta manera el *Paysage* se rebautizaría como “El Talismán”, pasando a ser el desencadenante del nacimiento de los Nabis. No ha habido consenso entre las fuentes sobre cuál era el verdadero soporte en el que se pintó el cuadro. De acuerdo con que era de madera, a menudo se ha dicho que se trataba del fondo de una caja de cigarrillos, pero Arthur Ellridge nos asegura que era una tabla de 27.5 x 21, propia del conjunto de materiales de un artista⁸³. Observando la pintura identificamos varios elementos del paisaje, como el camino al borde del río Aven definido por una fila de árboles, la casa al fondo o el molino reflejado en el agua; todo ello representado dentro de un maridaje de color que ya parece predecir el estilo fauvista y expresionista. “El Talismán” es el resultado de la instrucción “gauguiniana” sobre la total devoción al color. Sin dibujo, sin claroscuros, sin perspectiva; sólo la visión interior del artista queda expresada mediante colores puros.

⁸¹ 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.]

⁸² Fundada en la década de los 60 por el pintor Rodolphe Julian. Una enseñanza tan diversa, 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. 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 infantiles. [DUROZOI, G. (1997). “Academia Julian”, p.5.]

⁸³ ELLRIDGE, A. (2001). “Hacia otra pintura”, p. 50.

El nombre “Nabi” lo propuso el amigo de Sérusier, el Dr. Henri Cazalis, poeta y hebraísta conocido bajo el seudónimo de Jean Labor⁸⁴ y alumno de Ledrain⁸⁵. 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. Maurice Denis opinaba respecto al apodo de Cazalis de esta forma: “nos dotaba de un nombre que, comparado con los talleres, nos hacía parecer unos iniciados, una especie de sociedad secreta con aires místicos y proclamaba que el estado de entusiasmo profético nos era natural”⁸⁶.

La opinión reproducida de Denis nos nombra dos expresiones que cabría prestarles atención. El hecho que diga “comparado con los talleres” hace referencia a las disputas existentes en la Academia Julian. Pese a su carácter progresista, lo máximo a lo que aspira una academia como de ese calibre es exponerse en el Salón y conseguir medallas, como si se tratase únicamente de un oficio⁸⁷. Ninguno de los que se proclamarían Nabis se sentirían satisfechos con ello y muchísimo menos Sérusier, después de sus lecciones en Pont-Aven; donde no sólo se ejercitaba un oficio, sino también proclamaba un estilo de vida lejos de la economía industrial. Por otro lado, tenemos la palabra “iniciados”, que recoge lo que hemos explicado anteriormente.

No hubo, pues, mejor apelativo que *Nabim* para expresar la actitud de estos artistas hacia el nuevo estilo, utilizando “la distorsión cromática como una especie de iluminación religiosa”⁸⁸. Mediante estas experiencias teofánicas, buscaban un arte de significado espiritual mucho más profundo, llevando un sistema de vida con aspectos de misticismo oriental. Lo que en un principio fueron cenas y reuniones en un café no lejos de la academia, se convirtieron en encuentros ritualistas, cada sábado, en el atelier de Ranson, el cual bautizarían como *Le Temple*.

⁸⁴ BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 3.

⁸⁵ Eugene Ledrain (1844-1910) fue un arqueólogo orientalista y escritor francés, además de conservador de antigüedades del Louvre. Especialista en epigrafía hebrea y asiria, escribió numerosos libros y tradujo la *Biblia racionalista* de los textos hebreo y griego al francés.

⁸⁶ ELLRIDGE, A. (2001). “Entrada de los Nabis”, p. 65.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁸ OSBORNE, H. (Dir.) (1990), p. 593.

El primer reclutado, seguidor del Talismán y las ideas de Sérusier fue Maurice Denis. Les seguirían los compañeros de la Julian: H.G. Ibels, K.X. Roussel y, por supuesto, Ranson. La cuadrilla fue creciendo con la incorporación de Édouard Vuillard, Pierre Bonnard y Jan Verkade. La esposa de Ranson, France, también formaría parte como *la Lumière* del equipo, que al fin estuvo completo con la aparición de George Lacombe en el 1893⁸⁹. 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 un gran reconocimiento fuera del país, [ap. *fig. 22*].

Sería Sérusier el único que formaría parte directamente de las reflexiones de los maestros Bernard y Gauguin, a lo largo de los veranos que pasaría con ellos en la región británica. El resto de los *Nabis* no se moverían de París, por ello el colectivo desarrolla una nueva forma estilística de lo que después resultaría el Modernismo. Mientras que los artistas salidos de la Escuela de Pont-Aven (Sérusier e incluso los bohemios Louis Anquetin o Toulouse-Lautrec) trabajan este nuevo estilo superando al Impresionismo, los Nabis lo combinan con la tradición clasicista de la Academia⁹⁰. Fue en la conocida Exposición Volpini donde los jóvenes “profetas” tomarían contacto directo con las obras de los maestros Gauguin y Bernard. Pese a ser para el mismísimo Gauguin un completo fracaso, Sérusier supo verlo como una oportunidad para acabar de mostrar un ejemplo representativo de la obra de su maestro a sus camaradas Nabis, quienes se mostraron fascinados y devotos.

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)⁹¹. Curiosamente este no sería el caso de Paul Ranson, cuyas técnicas resultarán ser muy versátiles y de temáticas distintas.

⁸⁹ MUSÉE MAURICE DENIS (1997), pp. 204-210.

⁹⁰ HOFSTÄTTER, H.H. (1981). “El modernismo en Francia”, p. 87.

⁹¹ MARCHÁN FIZ, S. (1994), p. 44.

Los Nabis encarnaron una época en la que se manifiesta un desencanto respecto al pensamiento racional, es decir, no creerían en el conocimiento como la clave para todo. Con el credo de “vestir la idea de una forma visible”, ahora por escrito en el manifiesto de Moréas, el único fin era materializar en el arte pensamientos, intuiciones o emociones. Los “profetas” formarían parte de los paladines principales que exaltarían este lenguaje de símbolos y ocultismo, no solo en la poesía, sino también en la pintura. Un libro, exitoso en ventas en aquella época, llamará poderosamente la atención del grupo. *Les Grands Initiés* de Édouard Schuré, 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”⁹², para la búsqueda del conocimiento esotérico. El pensamiento central de la obra pretende acercar la Ciencia y la Religión. 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. Así pues, el autor defiende una posible reconciliación entre dichas fuerzas mediante una nueva visión tanto del mundo visible como del invisible⁹³.

Édouard Schuré (Estrasburgo, 1841- París, 1929), además de musicólogo, filósofo, poeta y escritor de novelas y teatro; personifica el espíritu esotérico perteneciente a la nebulosa del Simbolismo. En otro de sus escritos, *L'Évolution Divine du Sphinx au Christ* (1912), reafirma la inquietud espiritual de la época: “A pesar de la diversidad de dogmas y rituales, todos están de acuerdo en un punto esencial. A través de sus cultos, sus símbolos, sus sacrificios, sus disciplinas, sus promesas, estos guías espirituales han continuado diciéndole al hombre: *Venís de un mundo divino y pueden regresar allí si lo desean. Hay algo efímero en ti y algo eterno. No utilice el primero para desarrollar el segundo*”⁹⁴.

Otro enlace entre el Simbolismo literario y los Nabis fue el actor y director teatral Lugné-Poë⁹⁵ (París, 1869- Aviñón, 1940); muy reconocido principalmente por su trabajo en el *Théâtre de l'Œuvre*, uno de los primeros teatros franceses en representar obras del

⁹² Estos son Rama, Krishna, Hermes Trismegisto, Moisés, Orfeo, Pitágoras, Platón, Zoroastro, Jesucristo y Buda.

⁹³ SCHURÉ, E. (2015), pp. 7-11.

⁹⁴ SCHURÉ, E. (1912), “L'évolution planétaire et l'origine de l'homme” p. 4.

⁹⁵ Su nombre verdadero era Aurélien Marie Lugné, el sobrenombre de Poë se le adjudicó por su estima a Edgar A. Poe.

movimiento simbolista. Este contacto se hace visible en la forma de expresarse y dirigirse entre los Nabis. Ellridge nos proporciona un buen ejemplo de estas fórmulas de lenguaje, un fragmento de correspondencia entre Sérusier y Ranson de 1889: “Día de Venus, una hora antes del ocaso de Helios (...) A aquella que, encarnación sublime del eterno femenino, completa contigo el androginato soñado, presenta los homenajes del Nabi peregrino y toma en tu palma mi verbo y mi pensamiento”⁹⁶. Vemos cómo Sérusier, de una auténtica forma nabí, expresa la fecha y la hora y envía respetos a la mujer de su compañero.

Por el otro bando tenemos al alemán Siegfried Bing que, como bien hemos visto anteriormente, ferviente coleccionista y difusor del arte japonés y del decorativo, convirtió su galería en la “Casa del Art Nouveau”, localizada en la *rue de Provence*. Fumadero, despacho y comedor fueron estructurados y amueblados por el arquitecto Van de Velde; la sala de espera y la vajilla para el comedor fue un encargo a Vuillard; Ranson pinta grandes telas para la decoración también del comedor [ap. p. 75]; y Maurice Denis crea un conjunto de siete telas para el dormitorio, además de amueblarlo⁹⁷. En otras palabras, podríamos estar delante (mejor dicho, en el interior) de un auténtico mostrador premodernista con la memoria de toda una generación de artistas en cada rincón. Las vidrieras las encargó, prácticamente, a cada uno de los Nabis, más a Toulouse-Lautrec (Albí, 1864- Saint-André-du-Bois, 1901). Estas fueron expuestas en la XVI Exposición de la Sociedad Nacional de Bellas Artes (1894) y, más tarde, figurarían en la Casa. Ellridge nos regala la lista de estas vidrieras: *Papa Chrysantème* de Lautrec, *Le Jardin* de K.X. Roussel, *Été* de Ibels, *Maternité* de Bonnard, *Parisiennes* de Vallotton, *Marronniers* de Vuillard y *Moisson fleurie* de Paul Ranson⁹⁸, [ap. fig. 26]. En 1896, Bing también organizó en su galería la exposición *Salon du Livre moderne*. en el cual reunió más de mil volúmenes enriquecidos con ilustraciones de artistas contemporáneos y en la que los Nabis también participaron⁹⁹.

⁹⁶ ELLRIDGE, A. (2001), *óp. cit.*, p. 76.

⁹⁷ *Ibid.*, “Fin de siglo. Arte Nouveau”, pp. 128-133.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁹ MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 211.

Fue, también, época del apogeo de las revistas bibliófilas y de arte, la cuales eran explotadas como muestrarios y vía de divulgación de nuevas ideas formales¹⁰⁰. A partir del 1890, el nombre de *Les Nabis* comenzará a resonar en Francia gracias a las publicaciones de *La Revue Blanche*, fundada por Alexandre y Thadée Natanson en el 1891. Resultó ser la primera revista bibliófila francesa de la vanguardia artística y literaria. La revista coleccionaba todo aquello que iba en contra de convencionalismos, tanto escritos de críticos, poetas y dramaturgos afines o representantes del Simbolismo como Mallarmé, Paul Valéry o Jules Renard (fundador del *Le Mercure de France*, en 1890) o guionistas de obras teatrales como Octave Mirbeau o Lugné-Poe (reconocido por su trabajo en el Teatro de *l'Oeuvre*); entre otros no menos importantes. Así como la colaboración de artistas y el favorecimiento particular hacia los Nabis por parte del periodista y crítico de arte Félix Fénéon, quien dirigió la revista a partir del 1894. En todos los fascículos se incluían ilustraciones y bocetos de estos “profetas”, siendo encargados también de diseñar los carteles publicitarios de la revista al estilo de Toulouse-Lautrec. En consecuencia, más que como “nabis”, en su momento a estos artistas se les llamaba “los pintores de la *Revue Blanche*”. Cercanas a la redacción de la revista, también se organizaban exposiciones en sus pequeñas salas donde, no solo se hacían ver los Nabis y el mismo Lautrec, sino que resonaban la música de los modernos Debussy o Ravel. Un segundo foco de arte moderno fue el comercio de arte del marchante y galerista Amboise Vollard. Fundó, además, un establecimiento en la que se conocía como “la calle de los cuadros” (realmente llamada *rue Lafite*) donde sus célebres eventos mantenían estrecha relación con los colaboradores de la *Revue Blanche*. Ambos surgieron casi a la par y fueron los máximos exponentes en París para la difusión del nuevo estilo en el perímetro europeo¹⁰¹, [ap. *fig.* 23].

Otra revista en la los Nabis serían visibles fue *Le Mercure de France*. Considerada como el órgano oficial de los simbolistas, el primer número salió en 1890 de manos de Jules Renard. Albert Aurier también colaboraría en la redacción con sus célebres artículos “Les Isolés: Vincent van Gogh” (1890) y “Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin” (1891)¹⁰².

¹⁰⁰ HOFSTÄTTER, H.H. (1981). “La obra de arte total como problemática”, p. 24.

¹⁰¹ *Ibid.*, “El Modernismo en Francia”, pp. 89-90.

¹⁰² ELLRIDGE, A. (2001), *op. cit.*, p. 133.

En 1891 se celebraron las primeras ediciones de la *Exposition annuelle des Beaux Arts*, celebrada en el castillo de Saint Germain en Laye, y la *Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, en la galería de arte de “*Le Barc de Boutteville*” (París); además de la octava *Salon de la Société des Artistes Indépendants*, este celebrado en el Pabellón de la villa de París. Los Nabis serían bastante activos en estos tres certámenes, participando en sus ediciones anuales, hasta los primeros años del 1900. Otra exposición anual en la que repetirían ediciones sería el *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, desde 1895 también en París. París, Nancy, Nantes, Limoges y Toulouse serían las ciudades por donde las obras nabis se irían haciendo visibles. Colaborarían en múltiples salones, sociedades o asociaciones donde primaría las artes decorativas, montadas a partir del 1894. Unos ejemplos son: *Exposition des Arts Décoratifs*, organizada por la Sociedad de Amigos de las Artes de Nantes (1894); el *Salon de l’Art Nouveau* de S. Bing (1895); o las ediciones de la *Exposition d’art décoratif de “la Dépêche de Toulouse”*, celebradas en los salones de la revista (*La Dépêche*) en 1894 y 1896. Tampoco se limitaron a mostrarse por territorio francés, en varias ocasiones cruzaron la frontera hasta ciertas ciudades capitales de renombre: Copenhague, Londres y Bruselas¹⁰³.

Cada uno por su lado

Siguiendo en cierto modo el esquema de André Cariou en el catálogo *Post-Impresionismo. Escuela de Pont-Aven – Nabis (1886 – 1914)*, presentemos a algunos de estos artistas que acompañaron a Ranson a lo largo de su carrera. Recién salidos de la Academia Julian, los Nabis obran “consagrándose” (emulando su espíritu y lenguaje místico) a sus creaciones personales. De la misma forma en que el atelier de Ranson pasó a llamarse *Le Temple* o el cuadro de Sérusier “El Talismán”, cada artista adquirió un alias que recalca algún aspecto característico o la forma de trabajar del sujeto.

Ya hemos conocido a Paul Sérusier, discípulo de Gauguin y causante principal de la aparición de esta hermandad, se hacía llamar *le Nabi à la barbe rutilante* (el nabí con barba brillante, pelirrojo en realidad). 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 y el folklore. En suma, definió varias “leyes sagradas” sobre

¹⁰³ MUSÉE MAURICE DENIS (1997), pp. 211-215

la pintura y el movimiento nabí en su manual *ABC de la peinture*, en 1921. Este escrito se divide en tres partes o, mejor dicho, campos respecto a la creación de un cuadro. La primera (A) hace referencia a la estética del cuadro, todo lo que conlleva la visualización de la imagen, la armonía y el estilo. La segunda (B) trata sobre numerología, proporciones y equilibrio. Por último, la tercera (C), donde redacta una breve historia sobre el color, desde el renacimiento hasta los impresionistas, además de desarrollar sus teorías respecto al color puro y el correcto uso de gamas cromáticas. Creí interesante citar un párrafo de este escrito, pues refleja el sentido que los *Nabis* le daban a su arte: “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 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”¹⁰⁴. Se evidencia lo determinante que fue el encuentro del primer nabí con Gauguin y Bernard, hasta tal punto que apenas se puede distinguir sus cuadros bretones del de sus maestros. Por ello, permanecerá apasionado por la teoría y se convertirá en defensor de este concepto estético de la pintura, preocupándose por la armonía musical de los colores que Gauguin tanto predicaba, [ap. *fig. 28*].

Sobre el uso de colores puros, era mucho menos exclusivo que el maestro, ya que descubrió una interesante teoría del gris que le permitía mitigar con éxito lo absurdo de esta técnica: “Los impresionistas han encontrado un equivalente de luz en el uso de colores puros. Incapaces de combinar colores puros con tonos rotos, como es el caso de los tonos de grises que suprimieron de forma radical, esperando compensarlo con la mezcla óptica; creyendo haberlo conseguido, confundieron la fatiga retiniana que nos causa la mezcla óptica con el deslumbramiento producido por una luz brillante. El problema que los coloristas debían resolver era combinar los colores rotos con los colores puros: un problema de armonía, la armonía es el nuevo equivalente de la luz”¹⁰⁵. Sérusier

¹⁰⁴ SÉRUSIER, P. (1921), pp. 12-13.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 27-30.

afirma que los “grises limpios” (o “bellos”) es fácil obtenerlos, siempre que no se mezclen los colores de la gama cálida con los de la gama fría.

También hemos mencionado a Maurice Denis (Granville, 1870- París, 1943), un hombre culto e igual de teórico que Sérusier. Tenía como apodo *le Nabi aux belles icônes* (el nabí con iconos hermosos) o *le Nabi polichrogilarmonique* (el nabí “policrofilarmónico”). Su admiración por Fra Angelico y el Renacimiento italiano marcó a sus pinturas de tradición clásica y de temática religiosa, combinada con el nuevo estilo¹⁰⁶. Sus escritos han proporcionado valiosos testimonios sobre la época y el modo de vida nabí. Redactó lo que se conocería como un manifiesto nabí, *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”¹⁰⁷. Sobre el Simbolismo, podríamos leer *Théories. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouveau ordre classique* y *Nouvelles théories sur l’art moderne et l’art sacré*, ambas publicadas en 1912. Ferviente católico, fundó junto con Georges Rouaul y George Desvallières los Ateliers de Arte Sacro (1919)¹⁰⁸. Realizó sus primeras obras conocidas a inicios del 1890. Hostätter define su pintura como “un sentimentalismo que incluye la herencia prerrafaelita y la de Blake, con un estado de ánimo de fe en la naturaleza infantilmente ingenua”, [ap. fig. 30]. Junto a su obra pictórica debe incluirse sus ilustraciones de libro como los de “Respuesta de la pastora al pastor” de Dujardin (1892), publicado en la *Revue Balnche*, o los grabados en madera como en el poema “Cordura” de Paul Verlaine (1890’s)¹⁰⁹.

Un poco más independiente, hallamos a Edouard Vuillard (Cuiseaux, 1868- La Baule, 1940) *le Nabi zouave* (el nabí zuavo¹¹⁰). No estuvo dispuesto a hacer suyos las pautas de los simbolistas, no perdía el tiempo en la persecución de aquello intangible, pero sí

¹⁰⁶ CARIOU, A. “Los Nabis”, dentro de SORIA, M. (Dir.) (2003), p. 51.

¹⁰⁷ 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.]

¹⁰⁸ ELLRIDGE, A. (2001). “Cada uno por su lado”, p. 174.

¹⁰⁹ HOFSTÄTTER, H.H. (1981), *óp. cit.*, pp. 93-94.

¹¹⁰ “Zuavo” es el nombre que se le dio a ciertos regimientos de infantería en el ejército francés a partir de la década de 1830, (pero no queda bien claro la relación entre apodo y artista).

encontró en sus compañeros un control sobre sus abundantes sensaciones visuales¹¹¹. Impresionado por las estampas japonesas, saca de estas su carácter intimista para sus escenas. Este artista destaca también por sus telas y papeles pintados con colores mates y frescos, creados mediante combinaciones de distintas técnicas como la cola, el aceite, el *guache* o el pastel¹¹², [ap. fig. 29].

Pierre Bonnard (París, 1867- Cagnes-sur-Mer, 1947), *le Nabi japonard* (el nabí japonés), 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 personal¹¹³. Su sobrenombre se refiere sobre todo a su talento como dibujante, sabiendo captar la actitud de cualquier silueta, aunque también fue un excepcional pintor de paisajes, [ap. fig. 31]. Considerado como un excelente cronista de su época, supo explicar el estado de frustración de los Nabis frente a la aceleración de las vanguardias: “El ritmo del progreso se ha precipitado. La sociedad estaba preparada para acoger el cubismo y el surrealismo antes que nosotros alcanzáramos las metas que nos habíamos fijado. En cierta manera nos encontramos suspendidos en el aire”¹¹⁴. Como Vuillard, en pocas ocasiones se adhirió al programa simbolista del grupo. Es por ello que a menudo los veremos nombrados conjuntamente en la mayoría de las fuentes¹¹⁵.

Félix Vallotton (Lausana, 1865- París, 1925) se haría llamar *le Nabi étranger*, (el nabí extranjero), al haber nacido en Suiza. Es considerado como uno de los primeros en alcanzar la fama, pues sus grabados en madera se dieron a conocer rápidamente mediante la *Revue Blanche*. Entre sus obras, destaca el conjunto de diez planchas que tituló *Intimités* (1898), una crítica cruel hacia el matrimonio burgués¹¹⁶, [ap. fig. 33].

George Lacombe (Versalles, 1868- Alenzón, 1916), *le Nabi sculpteur* (el nabí escultor), quien estuvo muy unido a Ranson, se centró en la temática marina y trabajó la madera,

¹¹¹ ELLRIDGE, A. (2001), *óp. cit.*, p. 202.

¹¹² CARIU, A. *óp. cit.*, p. 51.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Estas palabras las concedió en una entrevista a finales de los años treinta. Sin embargo, Ellridge no nos facilita más detalles. [ELLRIDGE, A. (2001), p. 208]

¹¹⁵ HOFSTÄTTER, H.H. (1981), *óp. cit.*, p. 98.

¹¹⁶ ELLRIDGE, A. (2001), *óp. cit.*, p. 183.

siempre con el espíritu legado de Gauguin. Este podría considerarse como un segundo nabí olvidado, ya que su muerte prematura (igual que Ranson) y el poco valor que él mismo le daba a su pintura puso difícil su evolución. Ellridge confirma que de no haber sido por las imágenes esculpidas con las que decoró su cama, nos habría sido desconocido¹¹⁷, [ap. fig. 32].

Aunque no podamos tratar a todos, al menos mencionarlos: Ker-Xavier Roussel (1867-1944) como “el nabí bucólico”, Henri-Gabriel Ibels (1867-1936) como *le Nabi journaliste* (el nabí periodista), József Rippl-Rónai (1861-1927) como *le Nabi hongrois* (el nabí húngaro), Mögens Ballin (1871-1914) como *le Nabi danois*, (el nabí danés) y Jan Verdake (1868-1946) como *le Nabi obéliscal* (el nabí “obelisco”); terminan de completar a los Nabis¹¹⁸.

¹¹⁷ ELLRIDGE, A. (2001), *óp. cit.*, pp. 195-201.

¹¹⁸ CARIOU, A. *óp. cit.*, pp. 51-53.

PAUL ÉLIE-RANSON (1861-1909)

Llegamos al artista que nos atañe en este trabajo. En este apartado he decidido recopilar todo lo referido concretamente a la figura del nabí, estudiado en el trabajo final de grado, y pudiendo ampliar información según me sirviese para el siguiente capítulo¹¹⁹.

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-radical¹²⁰, 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.

Comienzan a
fraguarse las
Arts & Crafts



1888
*Le Paysage
au Bois
d'Amour*

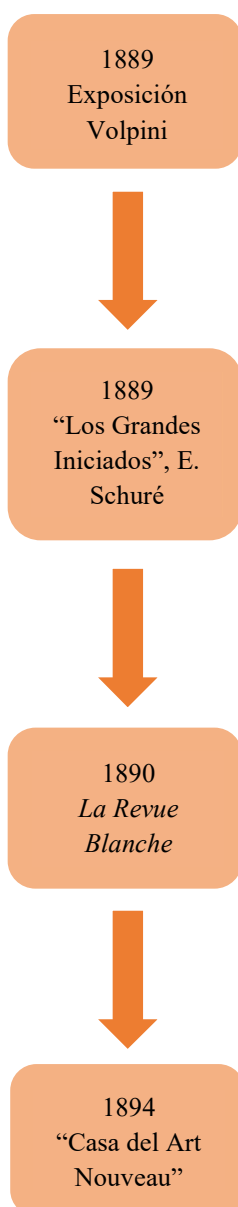
En 1877, Ranson entró en la “Escuela de Bellas Artes aplicadas a la Industria” de Limoges, donde permaneció hasta 1881.

En 1884, con 23 años, casó con su prima menor France Rousseau, con quien se instaló en casa de su padre, pero no será hasta 1886 cuando el matrimonio se mude a París y el pintor entre en la Escuela de Artes Decorativas. En 1888, sin embargo, se inscribirá en la Academia Julian, donde toma contacto con su tocayo Sérusier y otros compañeros: Maurice Denis, Pierre Bonnard y Henri-Gabriel Ibels. Con la presentación de “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.

Después de cuatro años, el pintor deja la Academia Julian y comienza a definir su arte.

¹¹⁹ Los datos biográficos están extraídos de los dos catálogos del MUSÉE MAURICE DENIS (1997), pp. 204-210; y (2009), pp. 163-170.

¹²⁰ BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 3.



Ranson demostró con su trabajo un compromiso constante con las artes decorativas. Este 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 naturaleza¹²¹. Sin embargo, tanto en sus obras “modernistas” como en sus cuadros pictóricos, la producción de Ranson se empapó de motivos simbólicos y esotéricos; visión que compartía con su colega Sérusier e inspirada en varias lecturas teosóficas. El caso es que “Ranson fue preso de las corrientes que arrastraban las mentes de la época hacia la iniciación al misterio existencial y del Más Allá”. 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. En *L’œuvre de Paul Ranson* (1909) Maurice Denis 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 Grimm¹²².

La vida personal de Ranson se tambalea al llegar el año 1898, que 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 nabi. 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

¹²¹ BESSIS, F; GRANJABIEL (2009), *óp. cit.*, p. 21.

¹²² BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 4.

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 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 París¹²³.

Finalmente, Ranson fallece 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 los “profetas”. 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. El Museo Maurice Denis conserva la correspondencia entre padre e hijo, la cual muestran a un padre cariñoso, lleno de compasión y dulzura cara a su hijo, pero no se han hecho públicas por el momento. Por lo menos, estas cartas acallan la idea, demasiado difundida, de la supuesta indiferencia del artista hacia a su familia y, en particular, hacia su hijo¹²⁴.

¹²³ DUROZOI, G. (1997), “Academia Ranson”, p. 5.

¹²⁴ RANSON-BITKER, M.O. (2009), *óp. cit.*, p. 18.

Le nabi plus japonard que le nabi japonard

Parece ser que la importancia de Ranson no se debe tanto a su pintura, como sí lo hace a sus diseños decorativos. La mayoría de los estudios monográficos, que son pocos, concuerdan que le resultaba difícil desprenderse de las enseñanzas académicas. Su pintura “moderada y escolar”¹²⁵ se contradecía entre el Ranson teósofo y el Ranson niño que avivaba su imaginario con magia y esoterismo. Aun así, fue un excelente dibujante que se especializó, sobre todo, en cartones para tapices. France, dedicada a las artes industriales y los trabajos manuales en *Le Temple*, realizaba los bordados en base a los diseños de su marido, [ap. fig. 34].

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. 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. 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, [ap. fig. 35]; dotándolos de un perfecto equilibrio entre la presencia de la imagen y su ausencia (sólido/vacío)¹²⁶.

Como uno de sus primeros trabajos en la Escuela de Bellas Artes aplicadas a la Industria de Limoges, diseñó y decoró un conjunto de bol y plato (1885). Una vez descubierto “El Talismán” y trabajando en definir su arte, pinta *L’Initiation à la Musique* (1889). Una obra destinada a uso decorativo donde, según Gilles Genty, Ranson expone el significado mismo de la pintura, “concebida como una canción melodiosa que permite la superación de contingencias materiales”¹²⁷. 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*. Con este resumen exprés llegamos a la evolución

¹²⁵ Adjetivos utilizados por Ellridge en ELLRIDGE, A. (2001), p. 179.

¹²⁶ BESSIS, F; GRANJABIEL. “Ranson intime ou le vertige des possibles”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 21.

¹²⁷ GENTY, G., “*L’Initiation à la Musique* “; dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 48.

del dibujo que nos interesa. Ranson es más nervioso y movido que el resto de sus compañeros y su trazado de las líneas lo demuestra. Sus composiciones se caracterizan por una fuerte sensación de movimiento y recargado barroco¹²⁸, [ap. p. 79].

Como ilustrador de libros, además, podría aplicarse como ejemplo las iniciales que diseño para *Le Livre de la Naissance, de la vie et de la mort de la bienheureuse Vierge Marie* de André-Ferdinand Hérold (1895); aquí ponemos por caso la letra O que nos facilita Hofstätter. La inicial, que como letra está decorada, la emplea también como marco circular de una escena donde un valiente niño se enfrenta a dos monstruos gigantes que salen del agua. Así, esta O no cumple sólo la necesidad de decorar el texto, sino que a su vez narra una valiosa historia, [ap. fig. 38]. Los cuentos, las fábulas y las leyendas infantiles como “Pulgarcito”, “Cenicienta” o “Barba Azul” (todos datados en 1900); les serviría también como estrategia para escapar de su realidad cotidiana. 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, Ranson se refugia en sus bosques oníricos, siendo la naturaleza la que le protege y le tranquiliza¹²⁹.

Un nabi “fou de guignol”

El humor y la burla marcaron la actividad artística de Ranson. El lado cómico y satírico del trabajo de Ranson cristalizó en torno a su pasión por el teatro de marionetas. Participó en distintas representaciones simbolistas durante la década del 1890, diseñando los títeres y las escenografías. 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*.

Como teatro experimental, André Antoine fundó el *Théâtre Libre* en Montmartre (1887), con el que quiso romper el repertorio de teatro dramático tradicional. Como en el arte simbolista, estos teatros de vanguardia hallan inspiración en la religiosidad, el mundo onírico y en referencias literarias clásicas, medievales y renacentistas. Pero si nos

¹²⁸ HOFSTÄTTER, H.H. (1981). “El Modernismo en Francia”, p. 97.

¹²⁹ GENTY, G. “Paul Ranson et la culture de fin de siècle”, dentro de MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 30.

centramos en la escenografía, fue el teatro de sombras y los dibujos de Henri Rivière (París, 1864- Sucy-en-Brie, 1951) para el cabaret de *Le Chat Noir* los que sirvieron de inspiración para estas producciones¹³⁰.

La implicación de los Nabis en el mundo del teatro fue significativa para su producción. 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 vanguardia. Así, en 1892, Jan Verkade produjo el Telón para *Les Sept Princesses*, Édouard Vuillard pintó la decoración de *La Farce du pâté y de la tart* y Maurice Denis modelaron los títeres, proporcionando también los dibujos de sus trajes realizados por France Ranson, esposa de Paul, y Marie Vuillard, hermana de Édouard. El grupo colaboró también en el *Théâtre des Pantins*, nacido en 1898 y dirigido por Charles Terrasse, donde estuvo representado por primera vez *Ubu-Roi* de Alfred Jarry (Laval, 1873- París, 1907), [ap. p. 81]. En este contexto nació gradualmente el personaje del Abbé Prout, varios años antes de la publicación de la obra¹³¹.

L'Abbé Prout, escrita e ilustrada por Ranson en 1901-1902, sería considerada, en el contexto de su puesta en escena en particular, como una obra colectiva, inseparable del contexto del círculo nabí. Se publicó en *Le Mercure de France* con el subtítulo de “Guiñol para niños mayores”, destacando el carácter infantil de la obra que, con fuertes connotaciones eróticas, sin embargo, estaba dirigido a un público adulto. Como parte de una sátira de las costumbres sexuales, Ranson estigmatiza las ocupaciones desenfrenadas por la aristocracia y la burguesía, que también se convirtieron en las del clero (personificado por el abad)¹³². Georges Ancey, quien escribe el prefacio en la publicación de 1902, señala específicamente sobre el personaje de Prout cómo “su sonora risa de gordo y sus travesuras de viejo cura codicioso, obscuro y bondadoso lo colocaron, en mi opinión, en la vanguardia de nuestras marionetas nacionales”¹³³.

¹³⁰ DENNIS CATE, PHILLIP (2018), pp. 139-140.

¹³¹ BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 3

¹³² CERMAN, J. (10 de junio, 2006).

¹³³ ANCEY, G.; RANSON, P. (1902), p. 8.

Las ilustraciones de la misma publicación, hechas por el nabí, pueden dividirse en dos categorías: por un lado, el retrato de los diferentes personajes y, por el otro, las figuraciones, donde las marionetas quedan posicionadas sobre una plataforma cuya decoración es fiel al gusto arabesco y la línea ondulante del artista. La originalidad de los títeres, además, radica en la caricaturización tanto de las facciones, como de las articulaciones; método con el que consigue resaltar aún más el carácter satírico de la representación. Cabe añadir que estas representaciones podrían plantear preguntas sobre la relación de Ranson con la religión. En su obra pictórica, los temas específicamente cristianos son sólo ocasionales y con objetivos muy distintos. “Cristo y Buda” (c.1890), por ejemplo, refleja más al gusto de Ranson por el sincretismo religioso; o *La Visitation* (1894), como señala Gilles Genty, podría tratarse de una escena de género y confirmaría el gusto de los simbolistas por tender puentes entre el mundo de profano y sagrado¹³⁴. Por otro lado, en representaciones como “La tentación de San Antonio” (c. 1900) o la serie de “La leyenda del Ermitaño” sí se ve reflejada cierta 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 contraponen a lo profano, lo puro a lo impuro, el bien al mal¹³⁵, [ap. p. 80]. Pero, en definitiva, conviene disociar la opinión que Ranson podría tener sobre la cristiandad de la crítica de *L’Abbé Prout* hacia el clero, [ap. p. 82].

De este modo, *Abbé Prout* fue la obra maestra del artista, lejos de su obsesión por los símbolos esotéricos que protagonizan muchas de sus obras. Hombre de su tiempo, Ranson estigmatiza las deficiencias de ciertas clases sociales en un tono cómico y obsceno, además de contribuir a esa diversidad de medios artísticos que tanto llamó la atención de los Nabis.

¹³⁴ CERMAN, J. (10 de junio, 2006).

¹³⁵ GENTY, G. (2009), *óp. cit.*, pp. 28-29.

FAMA Y MEMORIA

Los Nabis como el colectivo “Nabis”

Con el renovado interés por la pintura figurativa, los Nabis aparecen como aquello que son: incomparables creadores que supieron al mismo tiempo, sacudir el arte en sus cimientos y hacer llegar la modernidad a la vida y a la calle¹³⁶.

Con esta frase comienza Arthur Ellridge en *Gauguin y los Nabis. Profetas del Modernismo* y logra exponer la cuestión que nos interesa en este trabajo. La brevedad de la trayectoria de los Nabis puede ser debida (y sería lo más seguro) al hecho de haber nacido o demasiado tarde o demasiado temprano. Tratamos un grupo de artistas que se movieron entre dos siglos, entre renovaciones técnicas e inquietudes morales. Fueron, en definitiva, una “generación puente”. Los Nabis, que por el 1900 alcanzaban los treinta de edad, no lograron evadirse de la sombra de Gauguin, pero todavía podrían haber logrado ir más lejos en su desarrollo artístico si no se les hubiera echado encima la aparición de las nuevas vanguardias y figuras como Picasso o Braque¹³⁷.

Ya hemos visto los referentes y la filosofía que provocaron el surgimiento de los Nabis, ahora vamos a repasar su recuerdo después de la disolución del grupo. El apogeo de su visibilidad duró toda la década del 1890, donde no pararon de mostrar sus obras en múltiples exposiciones colectivas. Sin embargo, llama la atención que durante la existencia del grupo como comunidad nabí, según nos muestran los catálogos del Museo Maurice Denis, parece que no eran identificados públicamente como “Nabis”¹³⁸.

NABIS	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010
<i>Exposiciones</i>													
<i>Bibliografía</i>													

En vida
 Posteridad

Cronograma sobre la visibilidad del colectivo nabí, desde su apogeo hasta nuestros días.
 (Autor/a: Concepción Recuenco Tortosa)

¹³⁶ ELLRIDGE, A. (2001), p. 9.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 9-10.

¹³⁸ Datos sobre las exposiciones y las fuentes bibliográficas extraídos de los catálogos de MUSÉE MAURICE DENIS (1997), pp. 211-215; y (2009), pp. 171-175.

Hasta ahora hemos nombrado por encima los certámenes más importantes en los que no solo colaboraron los Nabis, sino que hubo otros artistas implicados como Bernard, Lautrec o simbolistas como Redon. Es a partir del 1897 cuando el colectivo comenzó a organizar sus propias exposiciones. Sin embargo, ninguna de ellas nombra a los Nabis como “Nabis” de manera literal. En el mes de abril de 1897, en la Galería Vollard de París, se celebra la primera *Exposition des oeuvres de MM. Bonnard, Denis, Ibels, Lacombe, Roussel, Ranson, Vuillard*. El título lo compondría la retahíla de nombres de los miembros que en esa ocasión participaban y así continuaría en las siguientes de 1898, 1899, 1900 y 1907 (estas dos últimas en la Galería Bernheim Jeune); y Ranson en todas ellas. Pese a no referirse a los Nabis directamente, en el cronograma se tiene en cuenta los escritos de Denis: “Definición de neo-tradicionalismo” (1890) y sus “Teorías” (1910’s); así como el “ABC” de Sérusier (1891). Dichas fuentes sirven de testimonio tanto del pensamiento como de la forma de trabajar del grupo.

Aunque el último nabí en morir, Pierre Bonnard, lo hiciera a finales de la década de los cuarenta, ya no se registra ninguna actividad pública del grupo. La primera vez que parece ser que se utiliza la palabra “Nabis”, para englobar a los artistas miembros, es en 1943. Se organiza una exposición llamada *L’École de Pont-Aven et les Nabis 1888-1908* a finales de primavera de ese año, en la Galería Parvillée de París. Otra exposición de la misma década también correspondería a los Nabis, pero sería la primera retrospectiva de la figura de Maurice Denis, que falleció en 1943. Se celebra entre los años 1945 y 1946 en el conjunto de museos nacionales de la provincia y se conocería como *Maurice Denis, ses maîtres, ses amis, ses élèves*.

En los cincuenta, la figura de Agnès Humbert¹³⁹ sería primordial. Historiadora del arte, alumna de Maurice Denis, es la primera en escribir sobre los Nabis con el artículo “Ceux qui vont devenir des Nabis” en *Art-document* (n. 6, 1951) y *Les Nabis et leur époque* (Genève, 1954). También fue la responsable de la exposición que se hizo en 1955, en el

¹³⁹ Además de etnógrafa, fue miembro de la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial. Considerada heroína de guerra, se dio a conocer a través de la publicación de su diario donde plasma sus experiencias durante la guerra en Francia y en las cárceles alemanas en el momento de la ocupación nazi. El enlace siguiente lleva a un artículo que comenta dicho libro, por la misma autora que lo traduce al inglés: http://news.bbc.co.uk/today/hi/today/newsid_7634000/7634154.stm [Consultado el 25/08/20].

Museo Nacional de Arte Moderno de París: *Bonnard, Vuillard et les Nabis*¹⁴⁰. Por ahora, los estudios de Humbert me constan como los primeros que tratan únicamente y en profundidad a este grupo de artistas.

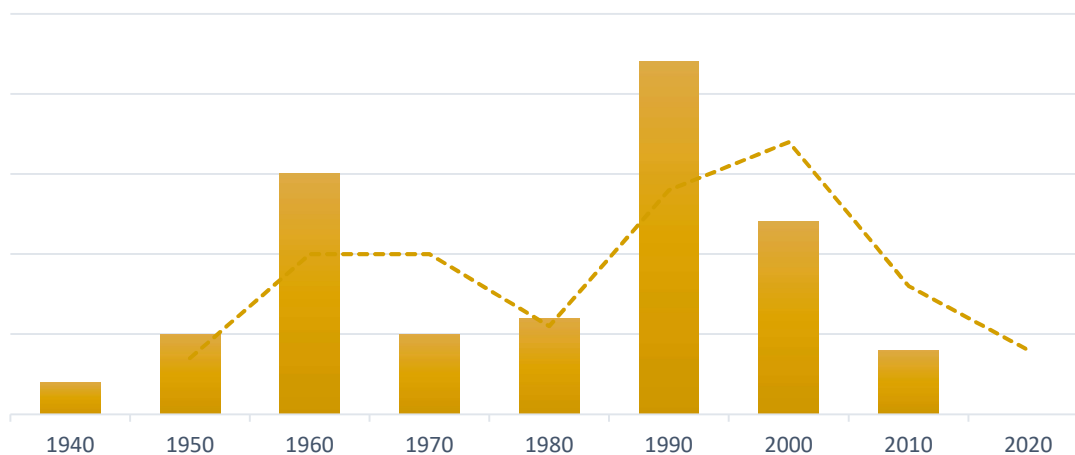


Gráfico sobre el grado de reconocimiento de los Nabis, contabilizando las fuentes escritas y las exposiciones que tratasen exclusivamente sobre ellos.

(Autor/a: Concepción Recuenco Tortosa)

A finales de esa misma década se recupera la memoria de lo que fue el teatro de marionetas. Jacques Robichez publicaría *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre* (París, 1957), donde tiene en cuenta las colaboraciones de los Nabis y creaciones de Ranson en este tipo de representaciones de las que derivaría el arte en acción. Recordemos que a principios de los sesenta tendrían lugar el “happening”, Body Art o la “performance”, cuyo formato de espectáculo queda a caballo entre el teatro y las artes. Desde entonces vemos como el legado de los “profetas” se ha ido manteniendo a lo largo del tiempo, aunque la mayoría continuaría asociado al desarrollo simbolista nacido de Gauguin, que nunca pasaría desapercibido.

Si observamos el gráfico, vemos cómo a lo largo del 1960 se sobrevalora¹⁴¹ los estudios sobre la obra nabí, habiendo casi una exposición por año dedicadas exclusivamente a ellos y publicaciones que trabajan de manera exhaustiva sus obras, corrientes artísticas pertenecientes o referencias recibidas y transmitidas. A la vez, se vuelve a estudiar a

¹⁴⁰ GRIVEL, M. (1968). “Souvenirs d’un collectionneur par Samuel Josefowitz”, p. 150.

¹⁴¹ No de forma despectiva, sino refiriéndose al incremento del interés por los Nabis tanto por medio de exposiciones, como estudios escritos.

algunos de los miembros por individual como Bonnard, Vuillard o Vallotton, este último sería novedad en esa década. Por otro lado, empieza a resurgir de nuevo el interés por el *Art Nouveau*. El historiador del arte alemán Hans H. Hofstätter es un claro referente por su tesis “El nacimiento del Nuevo Estilo en la pintura francesa hacia 1890” (1955) y otras publicaciones como *Jugendstil* (1968), término alemán de “Modernismo”, o la que se cita a menudo en este trabajo, “Historia de la pintura modernista europea” (1977)¹⁴².

Asimismo, a partir de los sesenta sus obras volvieron a traspasar las fronteras hasta llegar a ciudades como Minneapolis, Múnich, Toronto, Nueva York, Milán; Londres, Bruselas e incluso Madrid durante los setenta; y hasta Tokio en los ochenta.

El Museo Maurice Denis, anteriormente el hogar del pintor que le da nombre, abriría al público en 1980. Se encuentra en la colina de Saint-Germain-en-Laye y 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 2002¹⁴³.

Saltando a los noventa, de nuevo se supera considerablemente las referencias a los Nabis. Durante esos diez años surge el apogeo de fuentes bibliográficas donde tratan al colectivo en sus múltiples facetas: simbolistas, decoradores, ilustradores (por la *Revue Blanche*) o escenógrafos y diseñadores del teatro de marionetas. También se abarcaría el papel mentor de Gauguin y la Escuela de Pont-Aven, así como retrospectivas individuales de Bonnard y, esta vez, Lacombe. Gran parte del conocimiento acerca de los Nabis, en los noventa y actualmente, se debe a las investigaciones de los historiadores del arte, y especialistas en el arte del siglo XIX y en *Art Nouveau*, Arthur Ellridge, Gilles Genty y Claire Frèches-Thory¹⁴⁴.

¹⁴² HOFSTÄTTER, HANS H. (1981). *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona: Blume.

¹⁴³ <http://www.musee-mauricedenis.fr/le-musee/> [Consultado en 11/07/20].

¹⁴⁴ Frèches-Thory es la autora de *Nabis 1888-1900: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Élie Ranson, József Ripple-Rónai, Kerr-Xavier*

Si a lo largo del 1990 se publicaron estudios sin parar, en los 2000 se impondrían las exposiciones y eventos similares. Esto no significa que no hubiera exposiciones sobre los Nabis en los noventa, solo que estas ganan más protagonismo en el nuevo siglo, sobre todo por lo que respecta a España. Una de las más significativas fue la exposición dedicada a la Casa Bing, *L'Art Nouveau: la maison Bing*, celebrada en Ámsterdam (museo Van Gogh), en Barcelona (CaixaFòrum) y en París (musée des Arts Décoratifs) entre los años 2004 y 2006.

La *Réunion des Musées Nationaux* y la Institución Pública de los museos Orsay y Orangerie organizaron la última 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*. Conocida como *Les Nabis et le décor* estuvo abierta al público desde el 12 de marzo hasta el 30 de junio de 2019 y presentó una colección de obras de Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Sérusier, Vallotton y, por supuesto, Paul Ranson¹⁴⁵.

Paul Ranson como “el nabí olvidado”

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. 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. Como ya hemos visto, después de su muerte, sus obras fueron visibles al público en cantidad de exposiciones colectivas o en gran parte de los estudios se otorgaría el protagonismo a alguno de sus colegas; apartando la figura de Ranson a la de un contemporáneo más en cualquiera de los casos. A pesar de esa sombra que pesaba sobre Ranson, existió un intento de redescubrirle a lo largo del siglo XX por parte tanto de sus contemporáneos como de sus descendientes.

Se entiende que toda actividad nabí antes mencionada durante el 1890 hasta 1909 incluye a Ranson. Cuatro años antes de morir, el artista estuvo organizando su primera exposición

Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard. (Prestel, 1993); fuente de la que no he podido disponer, pero está contabilizado obligatoriamente en el gráfico.

¹⁴⁵ <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/hors-les-murs.html> [Consultado en 12/07/20].

individual para la Galería Druet. Se celebró en el mes de febrero como *Exposition Paul Ranson* donde presentó un total de 64 obras, cincuenta de ellas de paisajes. El éxito ya fuese de las obras como del cartel de la exposición fue escaso¹⁴⁶. En 1909, el número 281 de *Le Mercure de France* anuncia el fallecimiento de Ranson y Maurice Denis publica “L’œuvre de Paul Ranson” en *L’Occident*, (núm. 88), un artículo a modo de duelo donde describe la obra y la personalidad de su amigo. En el mismo año, la producción de Ranson salió a la venta en la casa de subastas Hôtel Drouot de París.

RANSON	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010
<i>Exposiciones</i>												
<i>Bibliografía</i>												

En vida
 Posteridad

Cronograma sobre la visibilidad de Paul Ranson, a partir de su fallecimiento.
 (Autor/a: Concepción Recuenco Tortosa)

No será ya hasta finales de los sesenta, cuando el pintor empiece a aparecerse en solitario con la muestra de *Paul Ranson, prima mostra retrospectiva* (1967) de Galleria del Levante, celebrada en Múnich. Un año antes la misma galería organizaba la de *Pont-Aven e i Nabis*. La exposición sobre Ranson fue comisariada por el historiador Emilio Bertoni, además de la colaboración del crítico Patrick Waldberg. Este último sería el primero en reclamar el reconocimiento del nabí en el texto que acompaña al catálogo de la misma muestra: “Sin duda, es reparar una injusticia bastante flagrante para sacar a la luz hoy el trabajo de Ranson. Nunca dejó de pesar un sorprendente silencio sobre este artista que, sin embargo, estaba ligado a los elementos espirituales más activos de su tiempo y cuya voz discreta, frágil sin duda, pero pura y temblorosa, atestigua un tormento y una búsqueda que todavía es sensata para guiarnos y movernos”¹⁴⁷. Pasaría otra década hasta 1980, cuando la Galería Le Paul le dedicase en exclusiva una exposición con su mismo nombre, *Paul Ranson*.

Sin embargo, su verdadero reconocimiento tendrá lugar en los años noventa. A la vez que despuntan los estudios sobre los Nabis, se “desentierra” la figura de Ranson y su obra

¹⁴⁶ MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 169.

¹⁴⁷ BERTONATI, E.; WALDBERG, P. (1968), p. 3.

como artista *nouveau*. Brigitte Ranson Bitker, su nieta, publica en 1993 su escrito *Paul Élie Ranson, le nabi plus japonard que le nabi japonard*. En esos años, otros dos historiadores del arte sacan a la luz dos cuestiones no antes tratadas respecto a Ranson. Sandrine G. Nicollier escribiría sobre la Academia Ranson en 1997; mientras que Philippe Dagen publica, por primera vez, la faceta mística y esotérica del pintor con “Le Sabbat dans la peinture de Paul Rnason, nabi éstorérique” en *Le Monde* (1998). En 1999, de nuevo Bitker, junto con G. Genty, recopila gran parte de la producción de su abuelo en *Paul Ranson, 1861-1909, catalogue raisonné: japonisme, symbolisme, art Nouveau*.

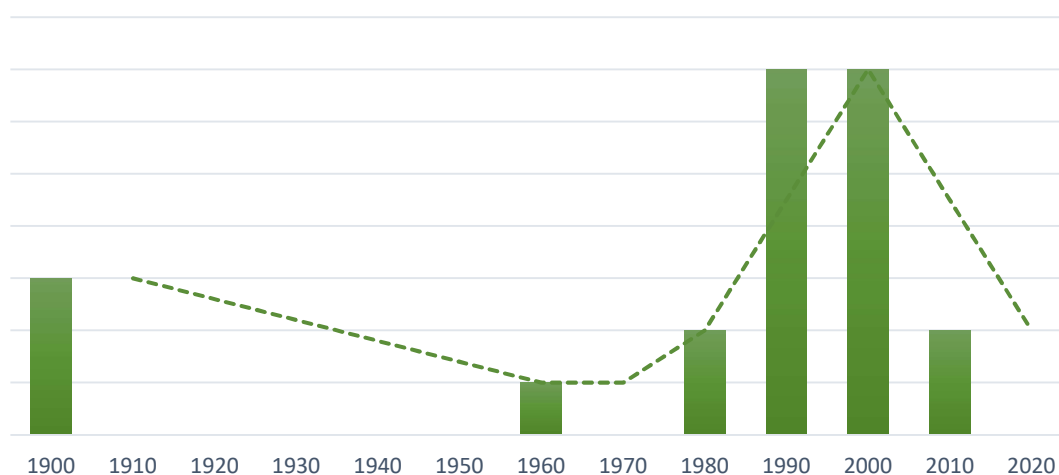


Gráfico sobre el grado de reconocimiento de Ranson, contabilizando las fuentes escritas y las exposiciones que tratasen exclusivamente sobre él.

(Autor/a: Concepción Recuenco Tortosa)

El Museo Maurice Denis montó la exposición de 1997 *Paul Élie Ranson, 1861-1909*. 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, Claire Frèches-Thory y Gilles Genty resuenan entre los responsables de la exposición, comisariada por los dos primeros¹⁴⁸.

¹⁴⁸ MUSÉE MAURICE DENIS (1997), p. 7.

De forma similar al estado de los Nabis, fue a partir del 2000 cuando primaría las exposiciones sobre Ranson que, sin embargo, no pasaron la frontera. En 2001, se organizan dos exposiciones: *Paul Ranson, pastels et dessins*, en el museo de Pont-Aven, y una pequeña muestra de la de 1997 en la galería Antoine Laurentin de París, primero, y en el museo de Valence, tres años después. En 2008 habría de nuevo un repositorio/catálogo de la producción del nabí, en la galería Accart de París.

Por su parte, el equipo de investigación del HiCSA (Historia Cultural y Social de las Artes) de la Universidad de París I *Panthéon-Sorbonne* es uno de los centros de investigación universitaria más importantes de la historia del arte en Francia. Sea por el número del personal titular entre profesores e investigadores, así como los campos que abarca, desde el arte medieval hasta el contemporáneo, pasando por el arte renacentista y el del norte de Europa moderno¹⁴⁹. Desde el 2000, cada año celebran las llamadas *Actes Journée d'Etudes*. Nos interesa la de 2006, titulada *La Satire. Conditions, pratiques et dispositifs, du romantisme au post-modernisme. XIXe-XXe siècles*, donde se le dedicaría una ponencia a Ranson. Jérémie Cerman, profesor de la misma universidad y especialista en artes decorativas de finales del XIX y primera mitad del XX, retomaría el tema del teatro de marionetas enfocándose en el personaje estrella del nabí, el *Abbé Prout*.

Asimismo, apareció el interés por la temática esotérica y la figura de la *femme fatale* reflejada por Ranson. La muestra de 2009 en el Museo Maurice Denis, 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. En el equipo encontramos ahora a su bisnieto, Marc Oliver Ranson-Bitker, y Maire El Caïdí como comisarios, Frédéric Bigo y Gilles Genty, entre otros¹⁵⁰.

M. O. Ranson-Bitker continúa manteniendo la memoria de su bisabuelo hasta nuestros días, publicando no sólo acerca de él, sino también sobre el grupo. Entre sus trabajos, se encuentran: *Du bois d'Amour à la Maison du Jouir ou la représentation de la Féminité chez Gauguin* (Éditions 21, 2003), *Paysages décoratifs: L'énigme de Pont-Aven* (Éditions

¹⁴⁹ <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=54&id=10&lang=fr> [Consultado en 27/07/20].

¹⁵⁰ MUSÉE MAURICE DENIS (2009), p. 8.

de Paris, 2013), *L'Alpha et l'Omega de Ranson: La foi mystérieuse d'un artiste* (Éditions de Paris, 2014).

Reconocimiento en España

No ha sido tarea fácil disponer de fuentes de información en España donde tratasen la figura del artista de manera concreta y profunda. Toda información son cantidad de estudios sobre el contexto simbolista y sobre el *Art Nouveau*. A finales del 1972, como antes se ha comentado, los Nabis aparecen por primera vez en Madrid con la exposición *El simbolismo en la pintura francesa* del Museo de Arte Contemporáneo.

Respecto a fuentes escritas, a partir de los noventa nos llegan traducidos algunos de los estudios antes mencionados. Parece ser Simón Marchán Fiz, catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía (UNED, Madrid), el que más se aproximaría a la doctrina nabí al publicar sus manifiestos de la época en *Escritos de arte de vanguardia* (Istmo, 1999).

Tendremos que esperar al auge de la década de los 2000 para ver al colectivo como los únicos protagonistas, principalmente en lo que se refiere a exposiciones; y, aun así, tampoco habría mucho que abarcar. De este modo, podríamos contabilizar también los certámenes en los que se trataba una visión general de la corriente simbolista, o semejantes.

Desde septiembre de 2004 a enero de 2005, se expuso *Gauguin y los orígenes del Simbolismo* en el museo Thyssen de Madrid. Mientras, en Barcelona, Caixa Fòrum dedicaría una exposición a la Casa del *Art Nouveau* de S. Bing, de la que casi todos los Nabis formaron parte. Titulada *L'Art Nouveau. El legado de Siegfried Bing* se mantendría desde septiembre de 2005 hasta enero de 2006).

Entre el 2007 y el 2008 se organizaron tres exposiciones semejantes en tres puntos distintos de la península: *Los Nabis, profetas de la modernidad* en el Palacio Municipal de Exposiciones de La Coruña (mar.-abr. 2007), *Los Nabis, profetas de su tiempo* en la Fundación Casa Natal (de Picasso) en Málaga (oct. 2007- ene. 2008) y *Maurice Denis y los Nabis, profetas del arte moderno* por la Fundación Bancaja en Castellón (oct.-nov. 2008). Vemos en esta última cómo, de nuevo, Maurice Denis es el nabí más significativo

del grupo. Según un artículo de *La Opinión de Málaga* sobre la segunda exposición, queda claro que estas tres fueron las primeras en visibilizar en profundidad a los Nabis cómo “Nabis” en territorio español: “Una exposición de medio centenar de esculturas, dibujos y pinturas que reflejan el movimiento Nabi, de finales del siglo XIX (...) muestra obras en su mayoría procedentes del Musée Maurice Denis de Saint Germain-en-Laye (París) y algunas del Petit Palais de la misma ciudad o de colecciones particulares. De esta forma se expone el movimiento Nabi por primera vez en Andalucía y por segunda en España -hubo otra selección diferente en La Coruña-, con cuadros “que nunca han venido a España”, (...) se trata de una cesión muy complicada, pero que finalmente “han venido todos los que queríamos”. (...) La obra y las ideas de los nabis lograron adelantarse e inspirar a los dos principales movimientos que protagonizaron el siglo XX, como son el cubismo de Picasso y la abstracción primera de Kandinsky”¹⁵¹.

¹⁵¹ <https://www.laopiniondemalaga.es/luces-malaga/3036/malaga-acoge-exposicion-pintura-nabi-sirvio-inspiracion-picasso/138393.html> [Consultado en 27/08/20].

CONCLUSIONES

Los Nabis fueron un grupo de artistas simbolistas que se comprometieron con las innovaciones plásticas inspiradas por Gauguin y desarrolladas hasta derivar en los inicios del *Art Nouveau*. 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 simbolista¹⁵².

Sin embargo, 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. 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 como “el nabí olvidado”. Otro de sus alias sería “el nabí esotérico” por su afinidad con dicho tema, demostrado en el trabajo final de grado.

“La sociedad estaba preparada para acoger el cubismo y el surrealismo antes que nosotros alcanzáramos las metas que nos habíamos fijado”¹⁵³. Este es el testimonio del último nabí vivo, Bonnard, que define al colectivo como una generación puente en la etapa del cambio de siglo. Así como se ha repetido en todas las fuentes, Paul Ranson (y el colectivo, en general) destacó más por su faceta modernista, que por sus pinturas de caballete. Sin embargo, este estilo, que nació a caballo entre el fin de una era y el comienzo de otra, fue “superado” por las generaciones vanguardistas siguientes. ¿Este hecho tendría algo que ver con la sombra del olvido de Ranson? Sin duda, pero a ello parece que se le suman

¹⁵² WOLF, N., (2016), p. 90.

¹⁵³ Véase p. 38, cita 114.

otros factores. J. Cerman, por ejemplo, tiene en cuenta la muerte prematura del artista. Ranson moriría con 48 años, poco después de haberse insinuado a la larga como promesa en producciones teatrales gracias a *l'Abbé Prout*. Tanto por su crítica sin medida a la doble moralidad burguesa, a los escándalos de la Iglesia y su burla, en general, al mundo contemporáneo; como su amistad y extensa colaboración con Alfred Jarry, Ranson podría haber sido una figura relevante para el movimiento dadaísta si hubiera conseguido vivir en los últimos años de la década del 1910¹⁵⁴.

Por otra parte, 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 1990, 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.

El objetivo que se ha querido cumplir es reivindicar la figura de Paul Ranson y su obra, ya que fue uno de los miembros fundadores del colectivo nabí, además de un artista multidisciplinar. Las pocas fuentes que hay respecto al artista, en concreto, me llevó a reflexionar sobre su fortuna crítica, que trato, esta vez, en el presente trabajo. Continuando, así, con el propósito de sus descendientes: 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 maestros antecesores como Cézanne y Gauguin.

¹⁵⁴ CERMAN, J. (10 de junio, 2006).

APÉNDICE

Fuentes de información

Bibliografía:

- ANCEY, G. ; RANSON, P. (1902). *L'Abbé Prout. Guignol pour les vieux enfants*. París: Société du Mercure de France.
- BORNAY, ERIKA (2018). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- CORSETTI, JEAN-PAUL (1993). *Historia del esoterismo y de las ciencias ocultas*. Buenos Aires: Larousse Argentina S.A.
- DUROZOI, GÉRARD (Dir.) (1997). *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid: Ed. AKAL.
- ELLRIDGE, ARTHUR (2001). *Gauguin y los Nabis. Profetas del Modernismo*. Lisboa: Lisma Ediciones.
- FRANCASTEL, PIERRE (1970). *Historia de la pintura francesa*. Madrid: Alianza.
- FURIÓ, VICENÇ (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GOMBRICH, ERNST H. (2011). *La historia del arte*. Londres: Phaidon Press Limited.
[Reimpresión de la edición del 1997].
- GONZÁLEZ, A.; CALVO, F.; MARCHÁN, S. (1999). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.
- HOFSTÄTTER, HANS H.; FONTBONA, F. (1981). *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona: Blume.
- 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 Dictionarios.
- REWALD, JOHN (1982). *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*. Madrid: Alianza.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR (2009). *El mundo como voluntad y representación. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María*. Madrid: Editorial Trotta.
- SCHURÉ, EDOUARD (1912). *L'Évolution Divine du Sphinx au Christ*. París: Librairies-Éditeurs Perrin et Cie.
- SÉRUSIER, PAUL (1921). *ABC de la peinture*. París: la Douce France.
- TRESOLDI, ROBERTO (2003). *Enciclopedia del Esoterismo*. Barcelona: Editorial de Vecchi, S.A.
- VV.AA. (2013). “La era de la revolución, 1750-1900”. En *El libro de la Filosofía* (traductor Asensio, M. y Corriente, A.), pp. 142-209. Madrid: Akal.
- WARREN, RICHARD (2019). *Art Nouveau and the Classical Tradition*. London: Bloomsbury Academic – Series IMAGES
- WIGGINS, COLIN & The Art Institute of Chicago (1994). *Testimonio visual del arte: Post-Impresionismo (vol. IX)*. Barcelona: BLUME.
- WOLF, NORBERT (2016). “Simbolismo: de Gustave Moreau a Gustav Klimt”. En H. Werner Holzwarth (Dir.), *Arte moderno: del impresionismo a la actualidad (1870 – 2000)*, pp. 74 – 109. Colonia: TASCHEN. Bibliotheca Universalis.

Catálogos de exposiciones:

- BERTONATI, EMILIO; WALDBERG, PATRICK (1968). *Paul Ranson. Prima mostra retrospettiva*. Milano/Roma/München: Galleria del Levante.
- DENNIS CATE, PHILLIP (2018). “El teatro y las representaciones teatrales”, en *Toulouse-Lautrec y el espíritu de Montmartre* (pp. 139-149). Barcelona: Obra Social La Caixa.

DENNIS CATE, P.; MURRAY, G. B.; THOMSON, R. (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.

GALERÍA SAMUEL BING (1895-1896). *Premier catalogue. Salon du l'Art Nouveau*. París: Chamerot et Renouard (“impreso por”).

GRIVEL, MARIANNE (1989). *Gauguin et l'École de Pont-Aven*. París: Bibliothèque Nationale.

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, fantasmés & sortilèges*. París: Somogy Editions d'Art.

PIERRE, JOSE (1990). “El simbolismo: el espíritu y la letra”. En A. 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.

Hemeroteca, artículos, revistas (etc.):

ANDRÉ, H. (dir.) (20 juillet 1889). *Le Moderniste Illustré*, I-13, pp. 97-104.

ANDRÉ, H. (dir.) (27 juin 1889). *Le Moderniste Illustré*, I-10, pp. 73-80.

ARNALDO ALCUBILLA, F.J. (2005). “El efecto Paul Gauguin. Gauguin y los orígenes del Simbolismo”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n. 1, pp. 196-201.

CERMAN, JÉRÉMIE. (10 de junio, 2006). “L’Abbé Prout de Paul Ranson: satire et théâtre de marionnettes chez les Nabis”. *La Satire. Conditions, pratiques et dispositifs, du romantisme au post-modernisme XIXe-XXe siècles*. Actes de la Journée d’Études, organisée par Bertrand Tillier i Catherine Wermester. HiCSA Editions.

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.

MOREHEAD, ALLISON (2015). “Defending deformation. Maurice Denis’s positivist modernism”. *Art history: journal of the Association of Art Historians*, vol. 38, n. 5, pp. 890-915.

RODRÍGUEZ SAMANIEGO, CRISTINA. (2004). “Maurice Denis. Història d’una recuperació”. *MATERIA: Revista Internacional d’Art*, n. 4, pp. 161-178.

SCHUH, JULIEN (2006). “Alfred Jarry à l’assaut du mouvement symboliste”. *Histories littéraires*, pp.7-24.

SCRIMIERI MARTÍN, ROSARIO (2008). “Los mitos y Jung”. *Amaltea: revista de mitocrítica*, 0, pp. 87-112.

Recursos TIC:

BAUDELAIRE, CHARLES (2015). *El pintor de la vida moderna (1863)*. Recuperado el 19/08/20, desde <http://www.ecfrasis.org/>

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES (2018). *Manifeste du Symbolisme. Jean Moréas*. Recuperado el 17/07/20, desde <http://www.cervantesvirtual.com/>

GALLICA. Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de France (2015). Recuperado el 11/07/20, desde <https://gallica.bnf.fr/>

HISTORIE CULTURELLE ET SOCIALE DE L’ART (HiCSA) (2020). Recuperado el 27/07/20, desde <https://hicsa.univ-paris1.fr/>

LA OPINIÓ DE MÁLAGA (10/10/2007). *Málaga acoge una exposició de pintura Nabi que sirvió de inspiración a Picasso*. Recuperado el 27/08/20, desde <https://www.laopiniondemalaga.es/luces-malaga/3036/malaga-acoge-exposicion-pintura-nabi-sirvio-inspiracion-picasso/138393.html>

MUSÉE D'ORSAY (2020). Recuperado el 11/07/20, desde <https://www.musee-orsay.fr/>

MUSÉE DEPARTEMENTAL MAURICE DENIS (2020). Recuperado el 11/07/20, desde <http://www.musee-mauricedenis.fr/>

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

VAN GOGH MUSEUM (2020). Recuperado el 11/07/20, desde <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Reproducción de obras

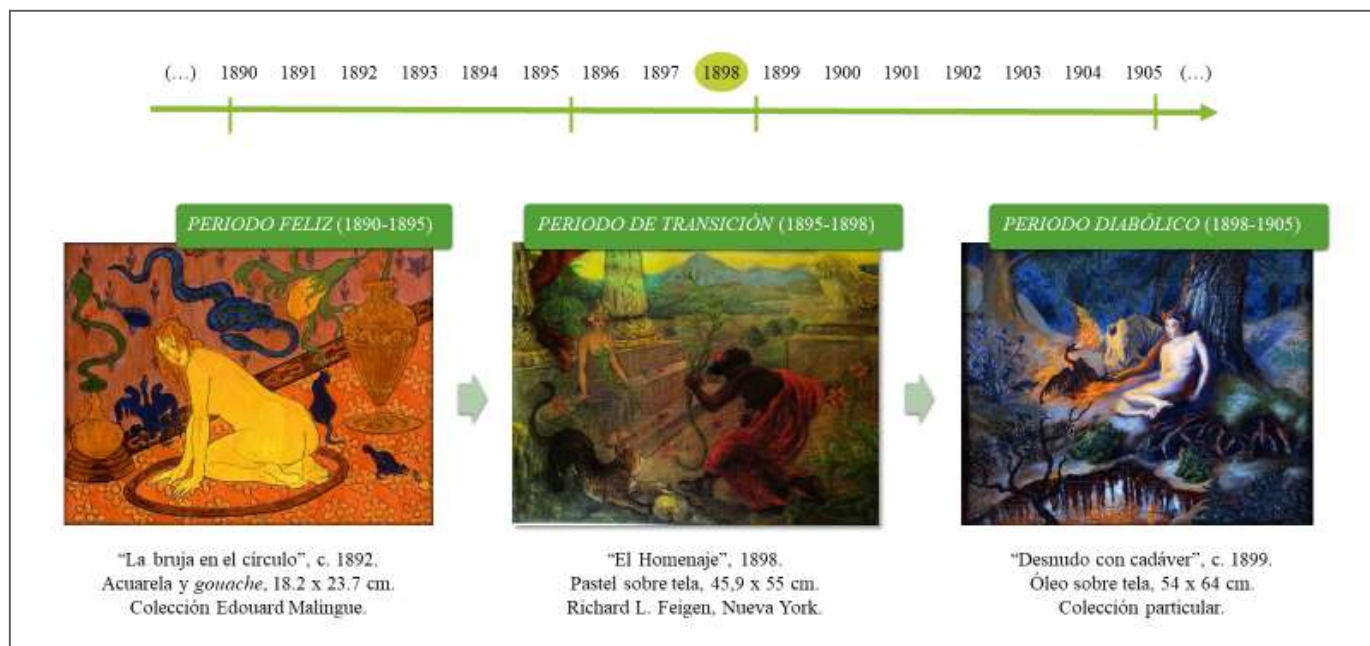


Fig. 1: Montaje en PowerPoint del esquema cronológico construido para el Trabajo Final de Grado, donde se muestra las etapas del periodo artístico estudiado y las obras que se comentarían.

(Autora: Concepción Recuenco Tortosa)

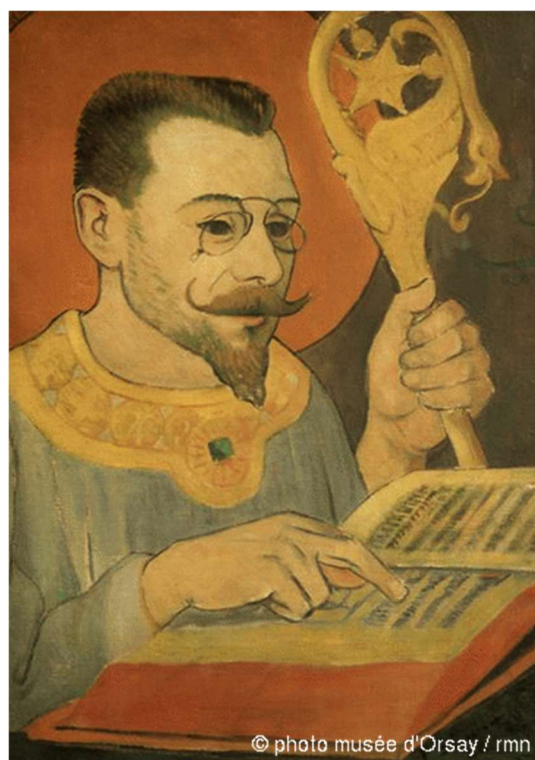


Fig. 2: "Retrato de Paul Ranson vestido de Nabí" de Paul Sérusier (1890), óleo sobre tela, 61 x 46,5 cm. Museo d'Orsay, París.



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



Fig. 4: "Manzanas y naranjas" de Paul Cézanne (c.1899), óleo sobre lienzo, 74 x 93 cm. Museo d'Orsay, París.

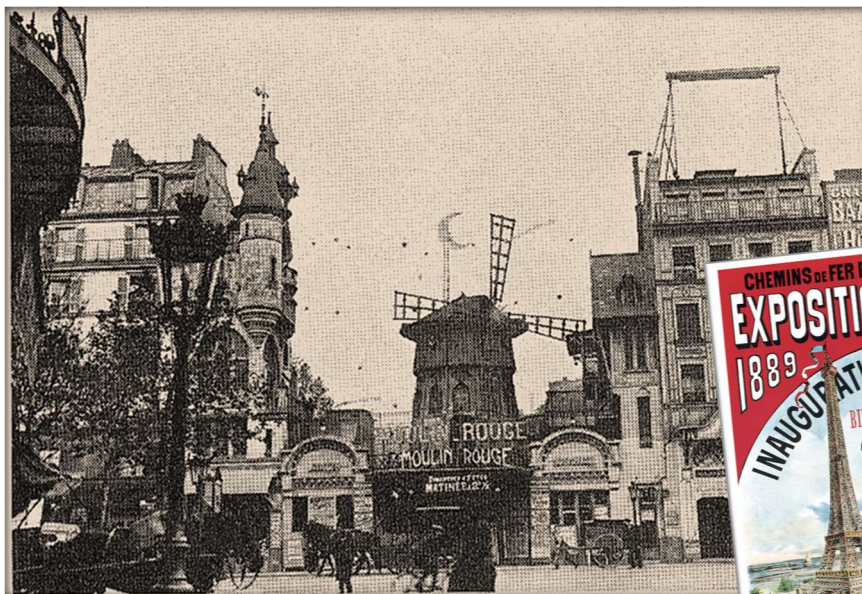


Fig. 5: Fotografía del Moulin Rouge, tomada en 1890 (autor desconocido).

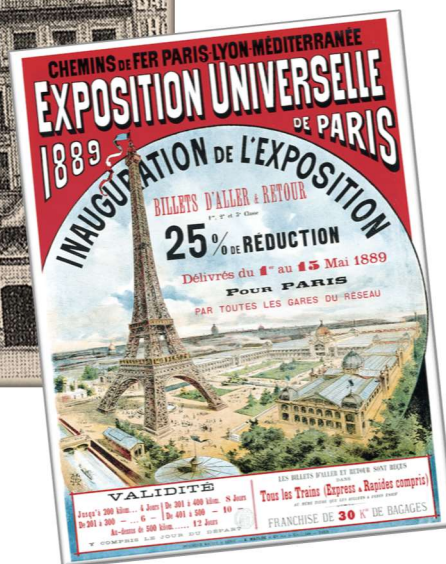


Fig. 6: Cartel anuncio de las tarifas de tren reducidas que propone la compañía ferroviaria *Chemins de Fer Paris-Lyon-Méditerranée* para viajar a la Exposición Universal de París, en 1889.

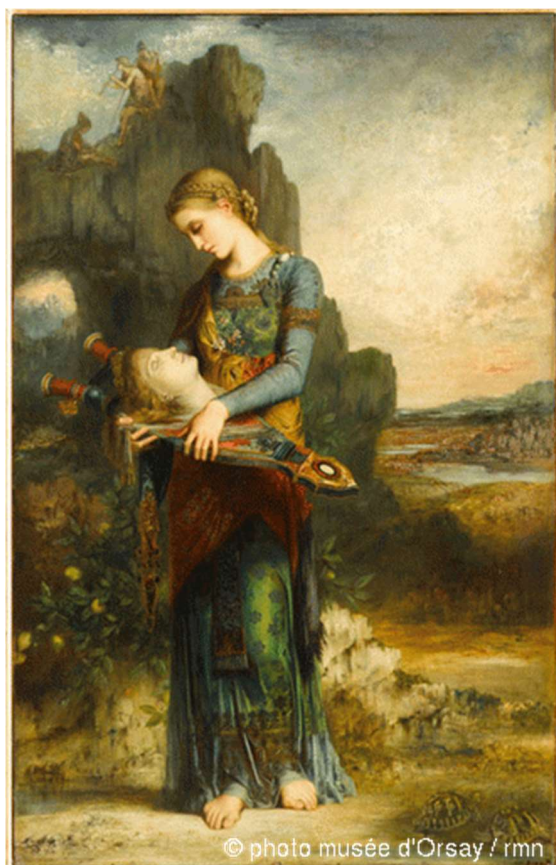


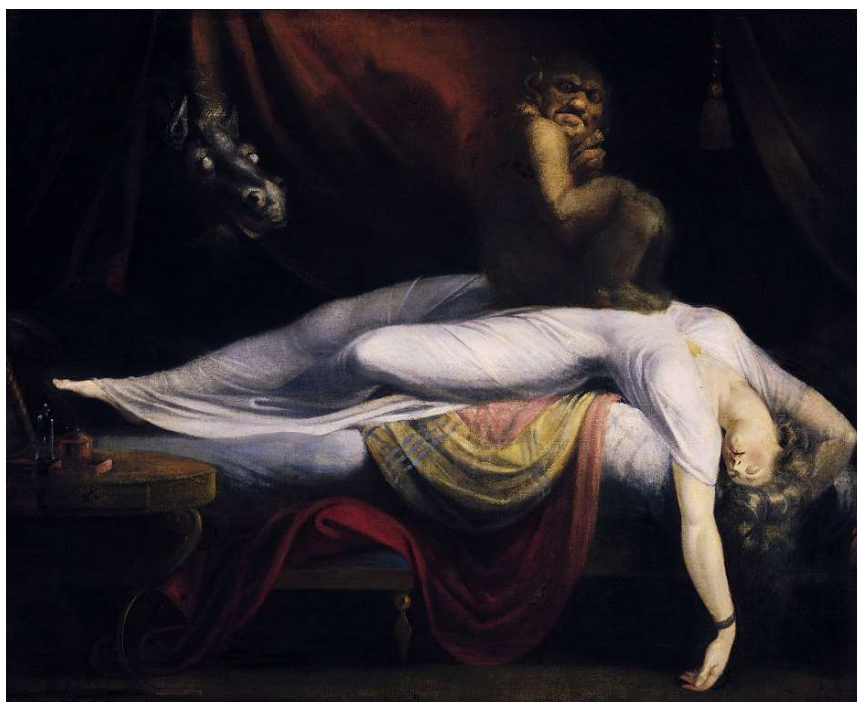
Fig. 7: “Orfeo” de Gustave Moreau (1865), óleo sobre madera, 154 x 99.5 cm. Museo d’Orsay, París.



*Fig. 8: “El sueño del pastor” de Henry Füssli (1793), óleo sobre lienzo, 154 x 215 cm.
Tate Gallery, Londres.*



*Fig. 9: “El sueño” de Pierre Puvis de Chavannes (1883), óleo sobre lienzo, 82 x 102 cm.
Museo d’Orsay, París.*



*Fig. 10: “La pesadilla” de Henry Füssli (1781), óleo sobre lienzo, 101 x 127 cm.
Detroit Institute of Arts (EE. UU).*



*Fig. 11: “La pérdida de la virginidad” de Paul Gauguin (1891), óleo sobre lienzo, 90 x 130 cm. Chrysler
Museum of Art, Virginia (EE. UU).*

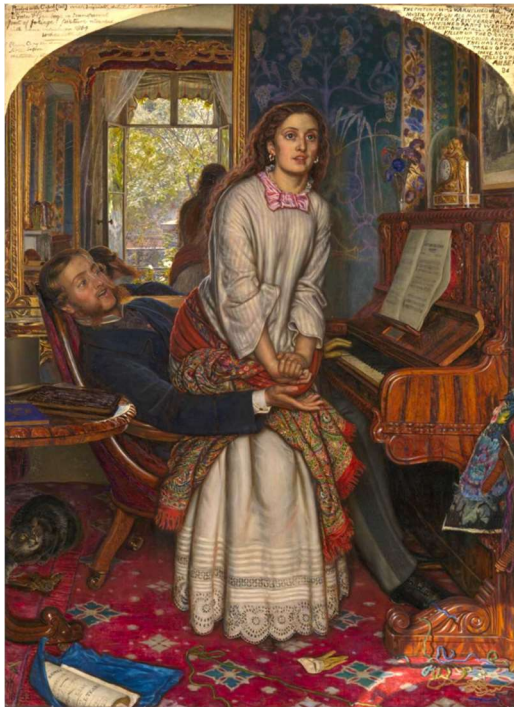


Fig. 12: “El despertar de la conciencia” (1853) de William Holman Hunt, óleo sobre lienzo, 76 x 55 cm. Tate Britain, Londres.

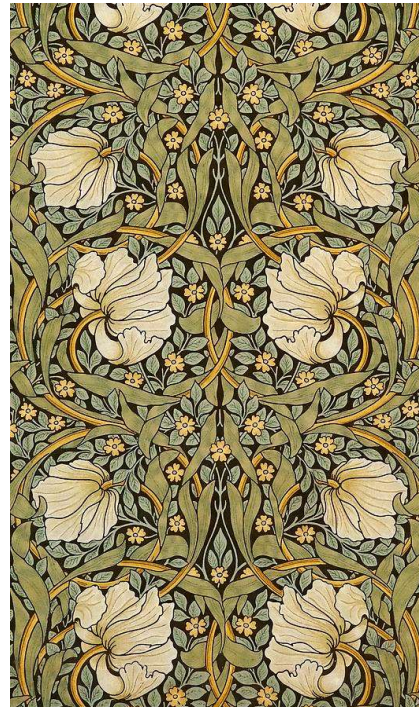


Fig. 13: Diseño de papel pintado “Pimpinela” de William Morris (1876), 57 x 962 cm (completo). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



Fig. 14: Fotografía de la sala de venta de la *Continental Havana Company* en Berlín, diseñado por Henry van de Velde en 1899. (Autor: Richard Hollis)



Fig. 15: Las célebres lámparas *Tiffany* de Louis Comfort Tiffany. Las pantallas recubiertas de vidrio trabajado en la técnica de vitral quizá representan una de las grandes aportaciones a las artes aplicadas a finales del siglo XIX. (Autor/a: desconocido)



Fig. 16: “El ciruelo en flor” de Hiroshige (1857), serie “Cien vistas famosas de Edo”, papel japonés, 14.25 x 9.25 cm.



Fig. 18: *Japonaiserie* o “Ciruelo en flor (después de Hiroshige)” de Van Gogh (1887). Museo Van Gogh, Ámsterdam.



Fig. 18: Femmes bretonnes dans le pré de Émile Bernard (1888), óleo sobre lienzo, 74 x 93 cm. Museo de Orsay, París; antigua colección Josefowitz.



Fig. 19: La vision après le sermon de Paul Gauguin (1888), óleo sobre lienzo, 74.4 x 93.1 cm.
National Gallery of Scotland.



Fig. 20: Poster de la Exposición Volpini de 1889, 28.4 x 39.8 cm., impresión de Watelet. Van Gogh Museum, Ámsterdam.

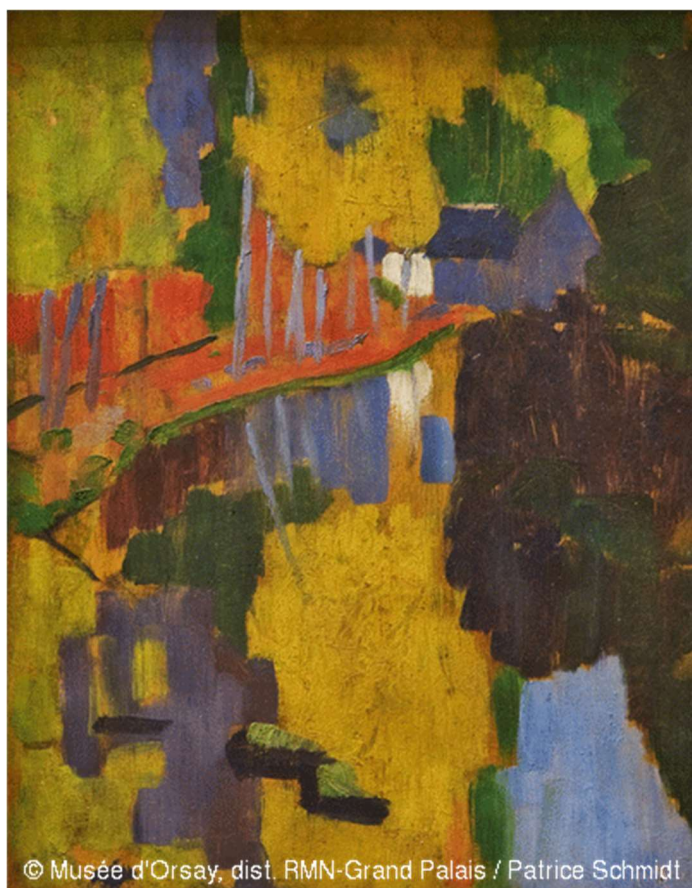


Fig. 21: "El Talismán" de Paul Sérusier (1888), óleo sobre madera, 27 x 21.5 cm. Museo d'Orsay, París.



Fig. 22: “Homenaje a Cézanne” de Maurice Denis (1900), óleo sobre lienzo, 180 x 240 cm. En comparación con “Homenaje a Delacroix” de Henri Fantin-Latour (1864), óleo sobre lienzo, 160 x 250 cm. Ambas en el Museo d’Orsay, París.



Fig. 23: Cartel de la revista *La Revue Blanche* (1894) de Pierre Bonnard, 78 x 50 cm. Biblioteca Nacional de París.



Fig. 24: Poster del periódico *La Dépêche de Toulouse* (1892) de Maurice Denis, 140.3 x 95.8 cm. Museo Van Gogh, Amsterdam.

Fig. 25: Vista del vestíbulo de entrada de la Galerie de l'Art Nouveau Bing (1895).
Fuente: MUSÉE MAURICE DENIS (1997).



Fig. 26: Diseño preparatorio para la vidriera encargada por Bing *Moisson fleurie* o *Femme à la corbeille* (c. 1895) de Paul Ranson, acuarela, 60 x 35 cm.



Fig. conjunto 27: “Cuatro mujeres en la fuente” y “Tres mujeres en la cosecha” de Paul Ranson (1895), temple sobre lienzo. Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye. Junto con la vista del comedor Bing diseñado por Van de Velde. Fuente: MUSÉE MAURICE DENIS (1997).

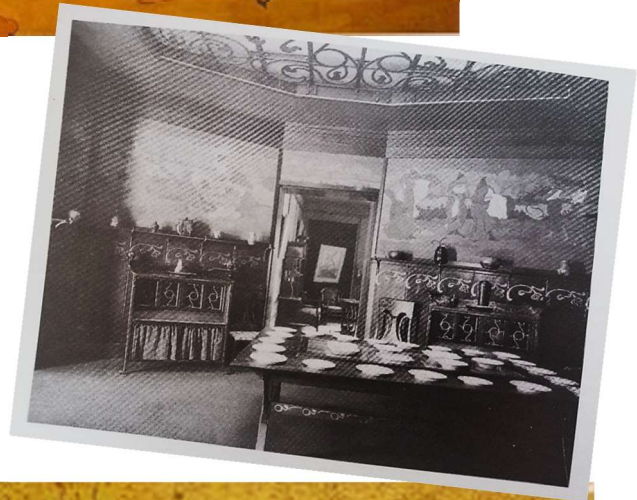




Fig. 28: "El bosuqe sagrado" (1891) de Paul Sérusier, óleo sobre tela. Musée des Beaux-Arts, Quimper.



Fig. 29: Conjunto de paneles "Jardines públicos" (1894) de Édouard Vuillard, pintura a la cola sobre tela. Museo d'Orsay, París

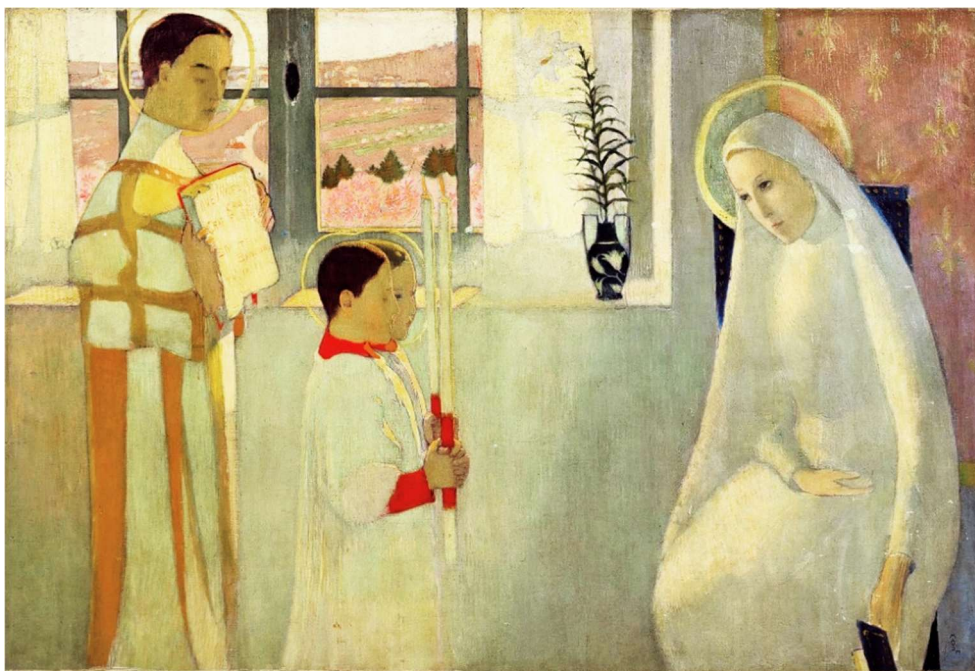


Fig. 30: "Misterio católico" (1889) de Maurice Denis, óleo sobre lienzo, 97 x 143 cm. Museo Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye (París).



Fig. 31: Cuatro paneles decorativos de Pierre Bonnard (1890's), óleo sobre lienzo, 160 x 48 cm (cada uno).

Fig. 32: "El sueño" (c. 1894-1896) de Georges Lacombe, 68.5 x 145 cm, bajo relieve en madera. Musée d'Orsay, París.



Fig. 33: "La mentira" (*Intimités*) (1897) de Félix Vallotton, grabado sobre madera, 18 x 22.5 cm. Galería Vallotton, Lausana.

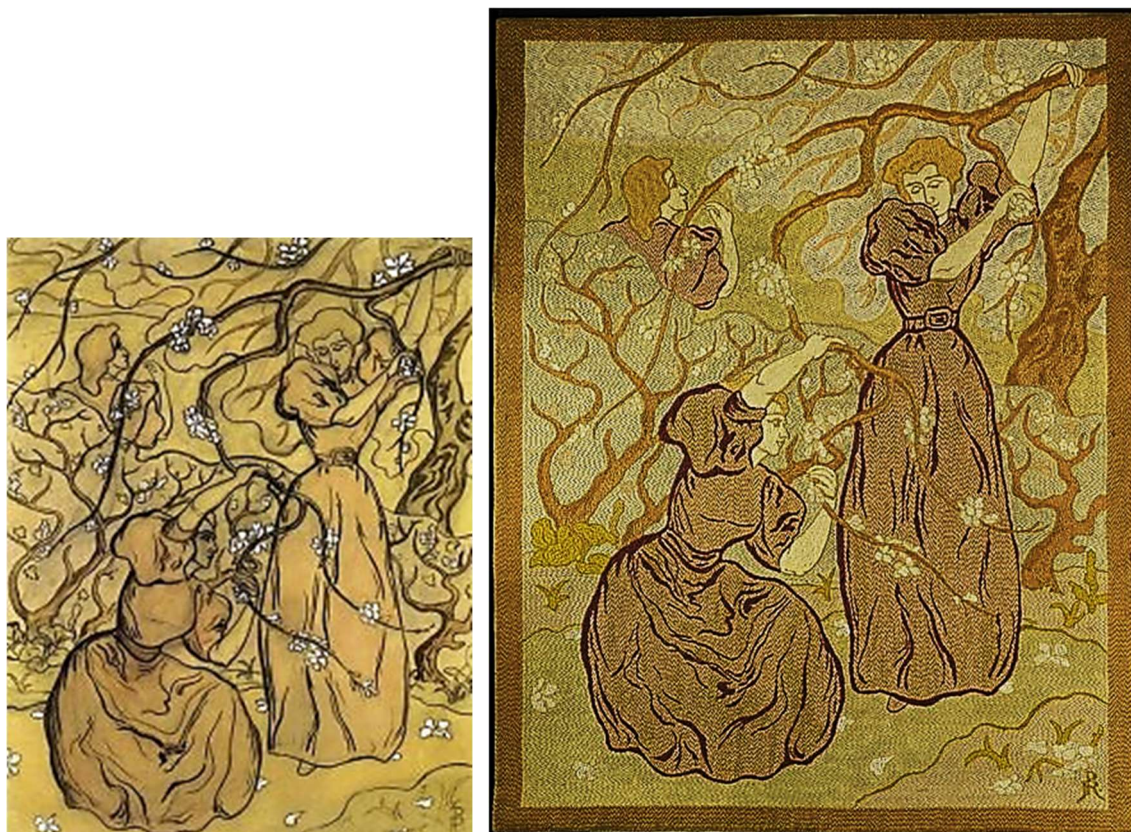


Fig. 34: *Printemps* de Paul Ranson (1895), diseño preparatorio en acuarela y tapiz a lana por France, 165 x 130 cm. Colección particular (diseño) y Museo d'Orsay (tapiz).



Fig. 35: Caja de cigarrillos *Femme nue adossée à un arbre* de Paul Ranson (c.1899), marquetería por Alfons Hérold, 16.5 x 31.3 x 9.3 cm. Colección particular.



Fig. 36: *Le Tigre* de Paul Ranson (1893), tinta china sobre papel, colección particular.



Fig. 37: *Alchimie* o *La sorcière accoudée* de Paul Ranson (c.1892), aguafuerte sobre papel. Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye.

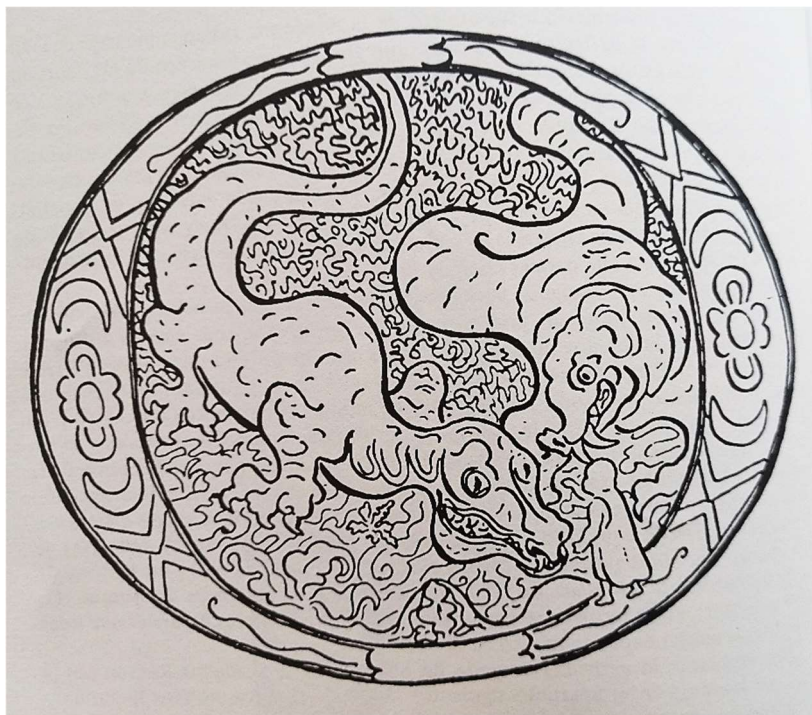


Fig. 38: Letra inicial O en "Historia de la Virgen María" de Paul Ranson (1895).

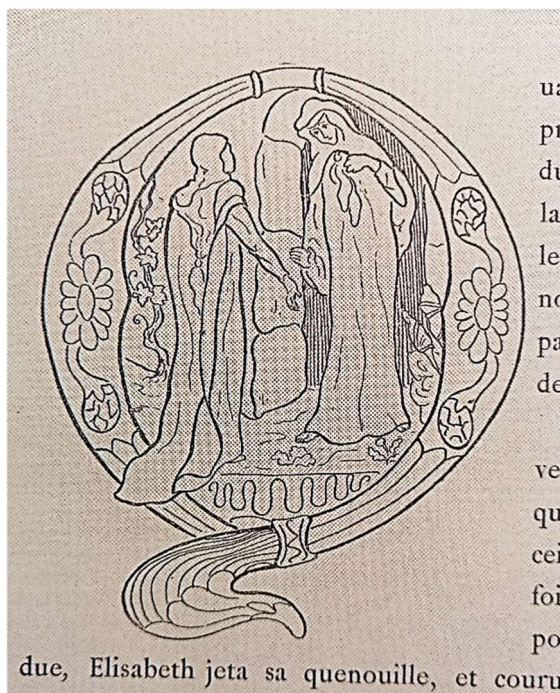


Fig. 39: Letra inicial Q en “Historia de la Virgen María” de Paul Ranson (1895).



Fig. 40: *La Visitation* de Paul Ranson (1894), encáustica sobre tela, 92 x 73 cm. Colección particular.



Fig. 41: Serie de paneles “La tentación de San Antonio” de Paul Ranson (1899), tempera sobre lienzo, 144 x 76 cm (cada uno). Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye.

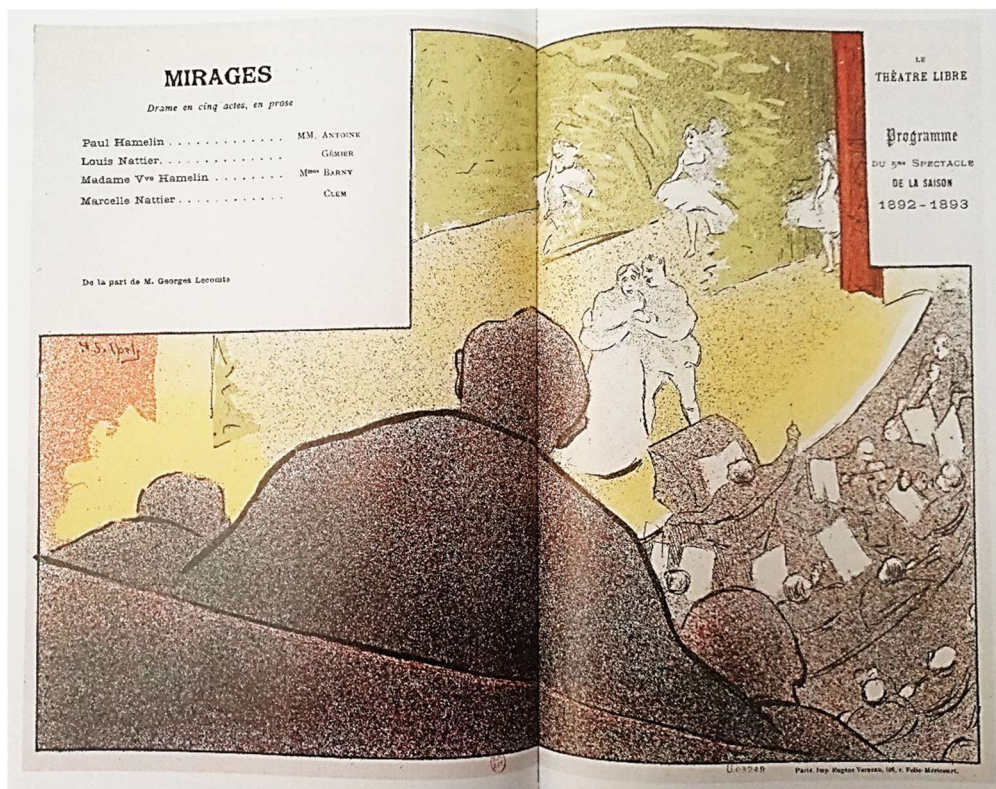


Fig. 42: Programa *Mirages* para el Teatro Libre de Henri G. Ibels (1892-1893), litografía, 24.3 x 21.7 cm. Biblioteca Nacional de París.



Fig. 43: Programa de *Ubu Roi* reproducido en *La Critique*, de Alfred Jerry (1896-1897). Colección Josefowitz

CLOTILDE DE BLANC-BEDON

L'ABBÉ PROUT



LE COLONEL

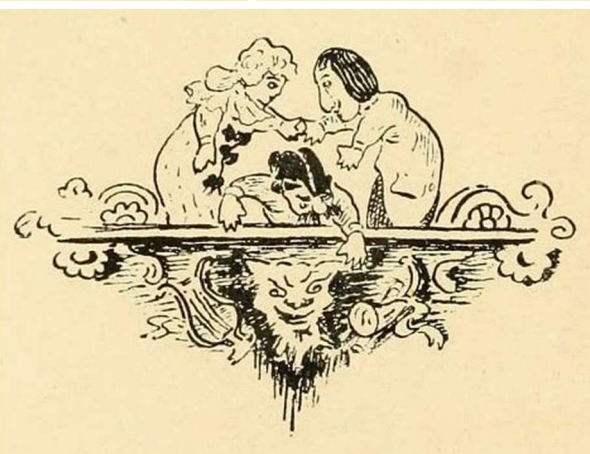


Fig. collage 44: Ilustraciones del Abad Prout, Paul Ranson (1902). Para la revista *Mercure de France* (París). Fuente: MUSÉE MAURICE DENIS (1997).

Agradecimientos

Quisiera dar las gracias, en primer lugar, a mis tutores del trabajo por volver a ser de nuevo mis guías y la paciencia que ello ha supuesto durante este curso. También, a mis compañeros de máster que, junto al profesorado, hemos hecho muy “buena piña”. Ha sido un placer afrontar con todos ellos esta aventura en un año tan anómalo. Ojalá podamos vernos de nuevo muy pronto.

Con ello, hacer una especial mención a nuestro compañero Roberto del Barrio, a quien tardaremos un poco más en volver a ver. Donde quiera que estés, ve ensayando esa salsita que me prometiste; mientras tanto yo seguiré bailando aquí.

Y por supuesto agradecer el apoyo de mi familia, sobre todo a mi madre por haber aguantado dos veranos a una rata de biblioteca como hija.

En votre paume mon verbe et ma pensée