

Departamento de Historia del Arte

Programa de doctorado: Arte, paisaje y cultura visual



***PARAÍOS ARTIFICIALES. LA IMAGEN
DROGADA EN LA PINTURA EUROPEA DEL
ENTRESIGLOS XIX-XX.***

Tesis doctoral presentada por:

Sofía Barrón Abad

Dirigida por:

Dr. D. Facundo Tomás Ferré

Dr. D. José Martín Martínez

Valencia, 2015

Et grati estote...

Colosenses 3:15.

Agradezco al doctor Facundo Tomás que esté presente, también en calidad de director de esta tesis, pero sobre todo como maestro y amigo. Reconozco también la labor del doctor José Martín, quien no dudó en echar una mano y aportar conocimientos en el momento lo solicitamos.

No puedo dejar de mencionar la ayuda facilitada por la especialista Isabel Justo, al igual que las imágenes enviadas por María Elena Soto o el gesto del Dr. D. Antonio Tordera al darme a conocer *El demonio* de Wojciech Weiss en Cracovia.

A los amigos que han descolgado el teléfono para señalarme una referencia drogada, datos *yonquis* encontrados en una película, novela, anuncio o exposición; también a las compañeras que han entendido que esto es importante.

Y por supuesto a todos los que están siempre.

Índice.

INTRODUCCIÓN	7
Objetivos de la investigación y metodología de trabajo.	25
Estado de la cuestión.	29
1. París, <i>la nuit</i>. La absenta: imágenes de la hora verde.	41
1.1. Acercamiento histórico e iconográfico a la absenta.	70
1.2. Pintura española en la <i>moderna Babilonia</i> .	173
1.3. La musa de Pablo Picasso y Enrique Cornuty.	211
2. Opiáceos, drogas visionarias, grandes narcóticos y estimulantes en la cultura europea.	223
2.1. Volutas de humo en la pintura orientalista.	223
2.2. El fumadero de opio europeo.	258
2.3. Pintura narcótica española: Pablo Picasso.	276
2.4. El texto psicotrópico. Aproximación a la presencia de opio y hachís en la literatura cambiosecular europea.	285
2.5. Morfina: los efectos del dios griego del sueño.	314
2.6. La seducción morfinomaniaca en la pintura española: Santiago Rusiñol, Hermen Anglada-Camarasa y Pablo Picasso.	322
2.7. Ecos de morfina en la literatura peninsular.	333
2.8. Heroína, éter y cocaína.	338
2.8.1. La droga heroica.	338

2.8.2. El cielo etílico.	343
2.8.3. <i>A media luz... cocó.</i>	351
3. Modelos intoxicadas en el entresiglos XIX-XX. Retratos de Luisa Casati, Carmen Tórtola Valencia y Teresa Wilms Montt.	363
3.1. La marquesa Luisa Casati (1881-1957).	371
3.2. Carmen Tórtola Valencia (1882-1955).	404
3.3. Teresa Wilms Montt (1893-1921).	443
3.4. El refinamiento yonqui a lo largo del siglo XX y principios del XXI.	473
CONCLUSIONES.	499
Textos originales.	509
Referencias bibliográficas.	517

INTRODUCCIÓN.

Yo venzo a la realidad
ilumino el negro arcano
y hago del dolor humano
dulce voluptuosidad.

Julián del Casal. *La canción de la morfina*. 1890

Julián del Casal (1863-1893) incluyó en el poemario *Hojas al viento* (1890) una oda a la morfina, tóxico que provoca «la dicha artificial, / que es la dicha verdadera». El poeta cubano pertenece a un núcleo nutrido de literatos finiseculares en lengua española que escribieron sobre drogas, grupo de escritores entregados a una embriaguez más retórica que experimentada (cfr. Herrero 2009, 185). La ebriedad de Casal tuvo que ver con la devoción que profesó por los poetas *malditos* franceses. De la misma forma que Arsenio, el protagonista de su cuento *La última ilusión* (1893), quizá buscó en París «sensaciones extrañas en el éter, la morfina y el *haschisch*» (Casal 1893, 355) pero lo cierto es que como en el relato se quedó escuchando la historia ajena dando tan sólo la réplica. El escritor no estuvo solo en su recorrido por paraísos artificiales figurados; por poner un ejemplo su homólogo en España fue el poeta almeriense Francisco Villaespesa (1877-1936).

Rubén Darío (1867-1916) pertenece a otro círculo de literatos, el que difícilmente escribió sin experimentar. El llamado padre del modernismo consumió formidables dosis de alcohol y se convirtió en afecto al espacio mental alterado, al cauce diferente de creación e interpretación provocado por el uso de sustancias tóxicas. En 1887 apareció por primera vez publicado el cuento *El velo de la reina Mab*, el mismo año que el poema *La copa de las hadas* (cfr. Bourhan 2012, 156); en ambos textos la protagonista es Mab, el hada de los sueños. El mito anglosajón de Mab fue utilizado por William Shakespeare (1564-1616) en *Romeo y Julieta* (1597); en la escena IV del primer acto Mercucio se dirige a Romeo hablando de Mab con desprecio, para el ingenioso personaje el hada no es más que una vulgar celestina; ella es la culpable del amor que Romeo siente por Julieta. Muy diferentes son las cualidades que le atribuye

Darío. En *La copa de las hadas Mab* es capaz de llenar su recipiente de toda la felicidad: «amor, delicia, verdad, / dicha, esplendor y riqueza, / fe, poderío, belleza...» (cfr. *op. cit.*, 159). En *El velo de la reina Mab*, cuatro hombres se lamentan a la mesa de una buhardilla; son buenos en su oficio pero la originalidad se les escapa, no son otros que un escultor, un pintor, un músico y un poeta. Entonces Mab actúa (Darío 1887):

...en el fondo de su carro hecho de una sola perla, tomó un velo azul, casi impalpable, como formado de suspiros, o de miradas de ángeles rubios y pensativos. Y aquel velo era el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa. Y con él envolvió a los cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes. Los cuales cesaron de estar tristes...

Los más entienden ese velo azul que hace «ver la vida de color de rosa» como una proclama del modernismo (cfr. Bourhan 2012, 153); pero podemos pensar que quizá el tul de la reina de las hadas contenga alguna sustancia que permita el viaje al terreno de la narcosis.¹ Mab pudo conducir en su búsqueda de la modernidad al músico, al poeta, al pintor y al escultor. Para alcanzar la anhelada revolución artística los artistas usaron y en ocasiones abusaron de psicotrópicos, sustancias que en el entresiglos XIX-XX se emplearon como fuente de capital cultural.

A finales del siglo XIX y principios del XX el comercio europeo de drogas era libre y no existía un límite definido entre los términos «fármaco» y «droga». Hasta 1912 el concepto griego *phármakon* continuó vigente de la misma forma que lo entendió Derrida en su análisis de *La farmacia de Platón*, como «veneno y remedio a la vez»

¹ Debo a Facundo Tomás la lectura en clave narcótica del cuento de Darío. Tampoco quiero dejar de señalar aquí la similitud entre el hada Mab y la Lucy de la canción de los Beatles. La ninfa modernista viaja en «su carro hecho de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería, caminando sobre un rayo de sol...» (Darío 1887, 92). *Lucy in the Sky of Diamonds* (*Lucy en el cielo con diamantes*) es un chica con ojos caleidoscópicos (*a girl with kaleidoscope eyes*) cuando no tiene el sol en ellos (*the girl with the sun in her eyes*); en la canción escrita por Lennon para el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de 1967, no hay velos pero hay barcos, árboles de mandarina y cielos de mermelada (*with tangerine trees and marmalade skies*), flores de celofán amarillo y verde (*cellophane flowers of yellow and green*) en un lugar donde todos sonríen (*everyone smiles*). Para disfrutar sólo tienes que subirte a la espalda de Lucy, con la cabeza en las nubes (*climb in the back with your head in the clouds*). Lo cierto es que las iniciales del título de *Lucy in the Sky of Diamonds* forman la palabra LSD, acróstico que siempre fue explicado por el grupo como una casualidad; la onírica canción fue inspirada por un dibujo de Julian, el hijo de Lennon. En 2004 Paul McCartney confesó que era obvio que Lucy fue inspirada por el LSD (*it was "pretty obvious" that Lucy in the Sky with Diamonds was inspired by LSD*) (cfr. BBC News 2004, s/p).

(Derrida 1972, 102). La fecha expuesta no es del todo exacta, los gobiernos de los distintos países europeos fueron acogiendo al Convenio Internacional de La Haya a ritmo desigual. Por poner el ejemplo que nos atañe, en España se redactó la primera normativa que afectaba a los psicofármacos en 1855, esta ley se limitaba a establecer las competencias de cada uno de los grupos de profesionales que se ocupaban de la elaboración y distribución de drogas, entonces farmacéuticos, drogueros y herbolarios; por tanto, en principio se trató de regular la producción y distribución de tóxicos. Sin embargo, La Ley Orgánica de Sanidad de 1855 dio pie a las Ordenanzas de Farmacia de 1860 y estas configuraron las leyes punitivas correspondientes en el Código Penal aprobado una década después. El inicio de la auténtica restricción se sitúa en 1912, fecha en que el gobierno español suscribió el Convenio Internacional de La Haya sobre el empleo y tráfico de opio, morfina, cocaína y sus sales. Este acuerdo no se aplicó hasta 1918, año en que se formularon varias disposiciones legales sobre drogas. Por primera vez se circunscribió el tráfico y uso de estupefacientes a fines médicos y legítimos, hasta ese momento la posesión y consumo de sustancias psicotrópicas estaba reservado a la decisión de cada adulto y no formaba parte de las incumbencias estatales.²

En la pintura del entresiglos XIX-XX, y de forma más concreta en esta tesis, entre *El bebedor de absenta* de Édouard Manet (1832-1883) —tela fechada entre 1858 y 1859— y *La cocaína*, obra del pintor valenciano Daniel Sabater (1888-1951) de 1932, es habitual encontrar escenas que ponen de manifiesto los rasgos definitorios de la vida moderna; fue durante este período cuando el avance industrial comenzó a conformar la actual sociedad de masas, una forma de entender la cotidianidad y el arte origen de la nuestra (cfr. Tomás 2001, 19-20, 253). Así, en el ritual de esparcimiento diurno surge la terraza de la cafetería como escenario pictórico; en el nocturno aparecen constantes como los veladores sobre la acera del bulevar, el baile iluminado con luz eléctrica en el jardín público o las escenas de divertimento en edificios destinados al ocio: interiores en un café-concierto, en el *Moulin de la Galette*, el *Folies Bergère* o el *Moulin Rouge*. En cada uno de estos lugares de recreo y encuentro las copas de absenta acaparan el protagonismo sobre el mármol de las mesas. De la misma forma los «cronistas» de las veladas narcóticas finiseculares se introdujeron en las casas burguesas, en las

² Los pormenores de la legislación sobre drogas en España han sido recogidos por Juan Carlos Usó en el volumen indispensable publicado en 1996, *Drogas y cultura de masas. España 1855-1995*. Esta misma introducción utilicé en el artículo «Visiones psicotrópicas. La imagen drogada del entresiglos XIX-XX» (2011), texto germen de esta tesis.

habitaciones de bellísimas *demi-mondaines* o en palcos de teatro para dar cuenta de nuevas ensoñaciones, viajes no exentos de componentes turbulentos; la fantasía que propicia la morfina. Si parte de la pintura europea de mitad del siglo XIX se encargó de recrear un oriente exótico repleto de opio y hachís, otros pintores dieron cabida en sus pinceles al fumadero ubicado en los suburbios de cualquier ciudad europea, un tema que llegó a tener una presencia relevante en las convocatorias del Salón parisino de principios del siglo XX. Los pintores además llevaron a lienzo, con ahínco, la fisonomía de mujeres que por su profesión o forma de vida fueron célebres durante a principios del siglo XX; musas afectas al alcohol, láudano, morfina y opio, personajes de vida intensa y gusto por el arte y el placer. A esta serie de imágenes drogadas hay que sumar además los carteles, lienzos dedicados a la cocaína, la heroína y el éter etílico, un estimulante y dos narcóticos también tratados en esta investigación.

Charles Baudelaire (1821-1867) acuñó el término *paraísos artificiales* en su ensayo homónimo publicado en 1860, estudio donde el escritor relató su experiencia con el opio y hachís. En la actualidad las palabras designan todo tóxico considerado estupefaciente. Sobre drogas se han escrito infinidad de ensayos, estudios que no sólo abarcan las sustancias citadas en el párrafo anterior; en la época que nos ocupa también se inhaló de forma poco frecuente óxido nitroso —el famoso gas de la risa de los dentistas— y bencina —éter de petróleo, disolvente—; además se cuentan por miles los comedores de arsénico y bebedores de mercurio, entre otros hábitos insólitos (cfr. Escohotado 1989, 324).³ Las páginas publicadas en torno a las drogas abarcan numerosos campos de estudio, entre los que destacan: medicina, química, sociología, psicología y pedagogía. En este caso me centraré en las publicaciones que han incorporado el arte o la literatura en sus capítulos. El primer ensayo a citar es el imprescindible volumen de Antonio Escohotado, *Historia de las drogas* (1989) la primera historia cultural de las sustancias psicoactivas publicada en España, texto que el autor completó en 1992 con una fenomenología de cada psicotrópico. Desde su

³ Alberto Castoldi hace un recorrido por las sorprendentes terapias que siguió Prosper Mérimée (1803-1870) para combatir el asma; del tratamiento con azufre pasó al arsénico, después a la codeína; tras el opiáceo probó con jarabe de éter y finalmente se aficionó a los cigarrillos de estramonio (Castoldi 1994, 195). El escritor además ingirió durante muchos años láudano; la afición que el francés profesó por todo tipo de embriagantes tiene, para Richard Davenport-Hines, raíz social: «eran los medios con que un hombre inteligente, inhibido y desilusionado ahogaba su agresivo resentimiento contra las personas con las que se relacionaba profesionalmente» (Davenport-Hines 2001, 69).

publicación, no sólo es un manual conocido por las posiciones antiprohibicionistas que esgrime, es también el estudio de referencia indiscutible sobre la materia.

En la misma línea se mueve el atractivo y riguroso ensayo de Juan Carlos Usó *Drogas y cultura de masas. España 1855-1995*, resultado de la publicación de su tesis doctoral. El volumen, centrado en el caso español, dedica un epígrafe a la morfinomanía de Santiago Rusiñol (1861-1931), capítulo titulado «psicología y sociología del drogadicto». Más extenso es el apartado «drogas en música y literatura», unas páginas donde el autor enumera una serie de interesantes datos. De forma nominal cita la afición de Pablo Picasso (1881-1973) al opio y hachís en los tiempos del montmartiano *Bateau-Lavoir*; el historiador también relata los paseos de Julio Romero de Torres (1874-1930) junto a la poetisa chilena afecta a paraísos artificiales, Teresa Wilms; la selección de textos drogados es amplia. Usó salpica todo el volumen con referencias literarias, la extensa nómina se completa con la investigación de Alberto Castoldi, *El texto drogado* (1994).

Castoldi además de acuñar el término literatura drogada, definición de la que me he apropiado, elaboró un ensayo que reconstruye la compleja relación entre el intelectual y la droga. Castoldi parte de la clasificación de sustancias propuesta por el farmacólogo alemán Louis Lewin (1850-1929) en 1924⁴ para centrar el estudio entre finales del siglo XVIII y la década de los 60 del siglo XX. Es a principios del XIX cuando la presencia de psicofármacos aumenta en los ambientes cultos, a menudo introducidos con excusa terapéutica; pero pronto se dibuja un perfil muy diferente, los sorprendentes efectos —no sólo valorados en su faceta positiva, también las pesadillas o la depresión adquieren un tono mórbido atractivo— potencian las sensaciones y llevan a límites desconocidos la capacidad creativa ya presente en el sujeto. Atendiendo a estos parámetros la lectura transcurre entre el opio de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Thomas de Quincey (1785-1859), Théophile Gautier (1811-1872) y Charles Baudelaire; el hachís de Gérard de Nerval (1808-1855), Gustave Flaubert (1821-1880) y Walter

⁴ Lewis clasificó de la siguiente forma los psicoactivos: el opio y sus derivados —morfina, heroína o codeína— junto a la cocaína conforman el grupo Euphorica; la droga *Phantastica* incluye todos los alucinógenos (peyote, mescalina, hachís, marihuana y LSD); la voz *Inebriantia* acoge excitantes como alcohol, cloroformo y éter, entre otros; los inductores del sueño (cloral, veronal, bromuro y barbitúricos) son sustancias *Hypnoticas* y por último en el término *Excitantia* se recogen los estimulantes psíquicos, café, té, alcanfor, betel y anfetaminas (cfr. Lewin 1924). La tipificación de Lewis no posee el menor rigor científico (cfr. Castoldi 1994, 9), a pesar de ello es inevitable en cualquier escrito sobre drogas.

Benjamin (1892-1940); mientras que Alphonse Daudet (1840-1897) prefirió escribir — como muchísimos otros— sobre morfina, los grandes eterómanos Guy de Maupasant (1850-1893) y Jean Lorrain (1855-1906) dedicaron varias páginas a su narcótico de cabecera. El capítulo dedicado a la cocaína tiene por protagonistas a Sigmund Freud (1856-1939) y a Sherlock Holmes; al potente alcaloide le siguen dos alucinógenos, la mescalina y el ácido lisérgico, sustancias popularizadas en la década de los 60 del siglo XX, un período alejado del marco temporal propuesto para esta tesis.

El historiador británico Richard Davenport-Hines comienza su andadura por el territorio drogado con una afirmación: «la absoluta sobriedad no es un estado natural o primario del hombre» (Davenport-Hines 2001, 11), punto de partida al que sigue un ensayo perfectamente documentado, lectura imprescindible para cualquier investigador actual que quiera acercarse al universo de los narcóticos. El título, *La búsqueda del olvido* (2001), parece citar el conocido pasaje *Dioses del olvido* (*Dieux de l'oubli*), composición perteneciente a la ópera *Los troyanos* (*Les Troyens*) de Hector Berlioz (1803-1869). El músico romántico consumió láudano de forma constante con un único propósito: olvidarse de todo hasta el día siguiente (cfr. *op. cit.*, 99). El uso de opio apareció también en el primer movimiento de la *Sinfonía fantástica* (1830), el fragmento *Sueños y pasiones* (*Rêveries-Passions*) da comienzo con la ingesta de savia de adormidera por parte de un músico desesperado, durante el letargo tiene una serie de visiones, sueños y pesadillas, con la idea de su amada como *leitmotiv*. Berlioz abusó del láudano, un hábito que no tuvo ningún efecto destructivo en su vida cotidiana (cfr. *ibídem.*).

Los ensayos de Escohotado, Usó, Castoldi y Davenport-Hines se detienen en algún artista y pintura clave; los ejemplos de escritores y su producción literaria durante el transito de siglos sí es abundante.

En el capítulo correspondiente a la absenta cito en varias ocasiones las investigaciones de Jad Adams y Doris Lanier. El ensayo de Lanier, *Absinthe: The Cocaine of Nineteenth Century* fue publicado en 1995; en el volumen la autora recorre la historia de la famosa bebida, el abuso y la prohibición francesa. Jad Adams llevó más allá la investigación de Lanier en 2004, *Hideous Absinthe* recoge el éxito de la absenta en cada uno de los estratos sociales. Fue utilizada como fórmula profiláctica contra la

malaria, preparado utilizado por los militares franceses destinados a Argelia desde 1830; el ajeno se convirtió en la ginebra del pobre, abanderó la supremacía de la clase media, la bohemia bautizó el elixir como hada verde, elevando la bebida a la categoría de musa; la misma bebida que acabó por transformarse en el azote de los movimientos en pro de la templanza a finales del siglo XIX. A la absenta se le atribuyó a lo largo de su historia locura, genio, desorden social, infertilidad y epilepsia, entre otras muchas cosas. Pero lo cierto es que siempre sirvió a defensores y detractores (Adams 2004, 248):

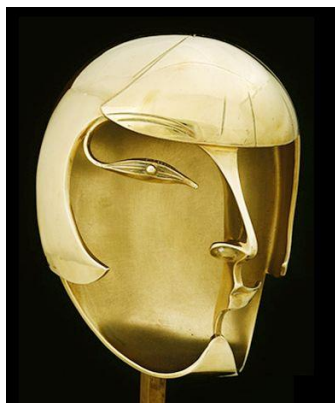
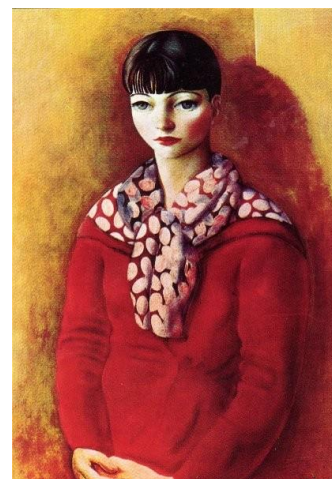
La absenta [...] fue el producto adecuado en el momento adecuado. Tenía el suficiente alcohol para convertirse en la bebida alcohólica más importante en una época en que la insatisfacción social y una plaga en la vida aumentaron el consumo de alcohol. Las propiedades físicas que la hacen cambiar de color con el agua y su atractivo aroma hicieron más que aceptable su uso por parte de refinados [...]. Tenía suficientes propiedades psicoactivas para convertirse en la bebida favorita de la creatividad, cuando el cambio social, el auge económico y el movimiento nacional permite el desarrollo de centros artísticos. Sus efectos únicos fueron exagerados enormemente por partidarios y detractores para satisfacer sus propias necesidades.¹

Por tanto, el presente trabajo pone en relación estudios críticos sobre drogas con capítulos dedicados al tránsito del siglo XIX al XX, epígrafes con mayor dedicación a la literatura pero que atienden al análisis artístico. Completan el texto volúmenes monográficos y artículos que analizan el conjunto de obras de pintores europeos que de forma reiterada o de manera ocasional dedican telas al ajeno, opio, morfina, cocaína y hachís. En la última parte de la investigación, centrada en los modelos intoxicados del entresiglo XIX-XX, han sido de utilidad las biografías de los protagonistas; Scot D. Ryerson y Michael Yaccarino publicaron en 1995, *Infinite Variety: The Life and Legend of the Marchesa Casati*; una documentada biografía que completaron con el tomo *The Marchesa Casati: Portraits of a muse* (2009), volumen centrado en las obras que inspiró la extravagante italiana; ambos trabajos se comentan y completan en la página creada por los autores www.marchesacasati.com. Los pasos vitales y sobre el escenario de Tórtola Valencia están recogidos en la semblanza de María Pilar Queralt, *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras* publicada en 2005. Ruth González-Vergara se hizo cargo en 1993 de las, en su mayoría, trágicas experiencias de Teresa Wilms

Montt. Las tres musas fueron llevadas a lienzo por pintores españoles, siendo este el tamiz de selección utilizado; desde luego no son las únicas, hubo otras como la bella rusa descendiente de polacos Misia Sert (1872-1950), esposa del pintor catalán Josep Maria Sert (1874-1945), personaje al que dedico unas cuentas líneas en el epígrafe «Estado de la cuestión».

Por la multitud de obras que la inmortalizan menciono aquí a Alice Prin (1901-1953), la célebre Kiki de Montparnasse; una atractiva y audaz artista de cabaret que revolucionó el París crápula y artístico de la década de los veinte y treinta; Kiki en sus largas veladas combinó vino, *champagne*, morfina y cocaína. Posó para los artistas de la vanguardia del siglo XX —con poco margen en el presente trabajo, salvo en la figura de Pablo Picasso—; fue retratada por Alexander Calder (1898-1977), Kees van Dongen (1877-1968) y el polaco Moïse Kisling (1891-1953), entre otros; también fue la modelo de Man Ray (1890-1976) en su fotografía más conocida: la réplica dadaísta de *La bañista de Valpinçon* (1808) de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). El perfil de Kiki no fue dibujado por ningún español pero sí esculpido, aunque no posó para Pablo Gargallo (1881-1934) el artista aragonés la homenajeó en 1928. Antonio Botín Polanco (1898-1956) —escritor amigo de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)— describió en *Logaritmo* (1933) a la Kiki de veintiocho años sobre un escenario parisino, físicamente arruinada por los excesos y la hidropesía (Botín 1933, 113):

Por los bordes de su lujoso vestido de color de rosa desbordaba una carne desmoronada [...] No había sombras de vino en su mirada. Sin duda algún coleccionista de mujeres fatales y pagables la había habituado a la cocaína. El rastro de la droga la hizo descalzarse y remangarse las faldas [...] Por fin se llevaron a Kiki...



- ▲◀ Man Ray, *El violín de Ingres*, 1924.
- ▲ Kees van Dongen, *Retrato de una mujer con un cigarrillo. Kiki de Montparnasse*, ha. 1922-1924, acuarela sobre papel, 49,5 x 35,4 cm. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.
- ▲▶ Moïse Kisling, *Kiki de Montparnasse con vestido rojo*, 1933, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Ginebra, Association des Amis du Petit Palais.
- ◀ Pablo Gargallo, *Kiki de Montparnasse*, 1928, bronce, 28 x 17 x 15,5 cm. Zaragoza, Museo Pablo Gargallo.

He recurrido a la consulta de catálogos de exposiciones temáticas entre los que destaco *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret* (Francisco Javier Pérez Rojas, 2003) o *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora* (Peláez; Andura, 1988), entre otros. La consulta de monográficos ha sido frecuente: *Ramon Casas. El pintor del modernismo* (Mendoza; Doñate 2001), *Anglada-Camarasa (1871-1959)* (Fontbona; Miralles 2002) y *From Homer to the Harem. The Art of Jean Lecomte Du Nouy* (Diederren, 2004). También debo señalar el apoyo de dos catálogos razonados que recogen casi en su totalidad la obra de los artistas tratados: *Gustavo de Maeztu* (Paredes, 1995) y *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa* (Laplana; Palau-Ribes, 2004).

Se ha acudido a la literatura de la época, novelas donde podemos encontrar el mismo gesto, postura y actitud que mantienen los personajes pictóricos. Por poner un ejemplo, para cada lienzo orientalista decimonónico podemos encontrar un correlato. La

odalisca del americano Frederick Arthur Bridgman (1847-1928) — pintor formado en el taller parisino del orientalista Jean-Léon Gérôme (1824-1904)— o la del castellano Maximino Peña Muñoz (1863-1940), tienen que ver con la imagen pasada por el cedazo europeo de la mujer árabe recluida en un harén. Durante los primeros años del siglo XX varios pintores concurren al Salón de París con escenas de fumadero de opio, argumento planteado como un vicio más entre los que ya ostentaban las retratadas; se trata, pues, de cuadros protagonizados por mujeres desnudas o semivestidas recostadas o por damas de conducta licenciosa capaces de tentar a su acompañante, caballero que sin lugar a dudas se verá arrastrado a la corrupción de la pipa. Las escenas orientalistas decimonónicas y la evolución de la temática durante las dos primeras décadas del siglo XX poseen su analogía literaria en una de las aventuras de Frédéric Moreau, héroe de *La educación sentimental*, novela escrita por Flaubert en 1869. En uno de los capítulos Frédéric visita a Rosanette, una cortesana de París que mantiene relaciones con el príncipe Tzernukof; el noble ruso posee fantasías de harén, decorados orientales y narguiles que materializa junto a su protegida. La ambientación de la estancia tiene mucho que ver con las estancias pictóricas de los fumadores europeos, por supuesto, en las zonas reservadas para fumar los objetos descritos son de saldo (Flaubert 1869, segunda parte, §VI):

...entró en una especie de tocador, al que confusamente daban luz cristales de color. Tréboles de madera tallada adornaban los altos de las puertas; detrás de una balaustrada, tres almohadones de púrpura componían un diván y el tubo de un narguile de platino rodaba por encima.

La chimenea, en vez de espejo, tenía un armario piramidal, que ostentaba en sus tablillas toda una colección de curiosidades: relojes de plata antiguos, cornets de Bohemia, broches de pedrería, botones de verde jade, esmaltes, figuras de china, una virgencita bizantina con manto de plata sobredorada, y todo aquello se fundía en un crepúsculo dorado, con el azulado del color del tapiz, el nacarado reflejo de los taburetes, el tono leonado de las paredes, cubiertas de cuero marrón. En los ángulos, sobre pedestales, vasos de bronce con grupos de flores, que hacían pesada la atmósfera.

La elegante Rosanette aparece ataviada como esclava de harén: «vestida con una chupa de raso rosa, pantalón de casimir blanco, un collar de piastras y un casquete encarnado rodeado de una rama de jazmín» (*ibídem.*). Agradecida por la atención recibida, Rosanette invita a Frédéric a probar la pipa de agua, la dama explica que el

regusto oriental sólo responde a una demanda de su amante: «Es el príncipe, que desea verme así. Y es preciso, además, fumar en semejantes máquinas —dijo Rosanette, señalando al *narguile*—. ¿Quiere usted que lo probemos?» (*ibídem.*). La propuesta es aceptada, pronto el proceso de seducción es evidente, la postura que adopta la fumadora se corresponde con la colocación de las modelos que posan para escenas de odaliscas; es más, al final el desvestimiento de la protagonista es calificado por el detallista Frédéric como «un aire de esclava llena de provocaciones» (*ibídem.*):

Trajeron fuego y, como quiera que todo aquello tardaba en encenderse, se puso a patlear de impaciencia. Después se sintió presa de languidez y permaneció inmóvil en el diván, con un cojín debajo del brazo, el cuerpo algo torcido, doblada una rodilla y la otra pierna recta. La larga serpiente de cuero encarnado, que formaba un anillo en el suelo se rodeaba a su brazo; apoyaba la boquilla de ámbar sobre sus labios y miraba a Frédéric, entornado los ojos a través del humo, cuyas nubes la envolvían. La aspiración de su pecho hacía gorjear el agua y murmuraba Rosanette de vez en cuando:

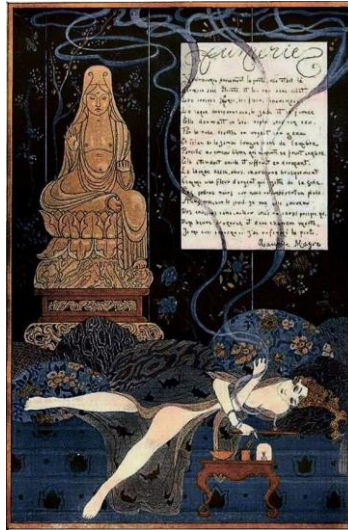
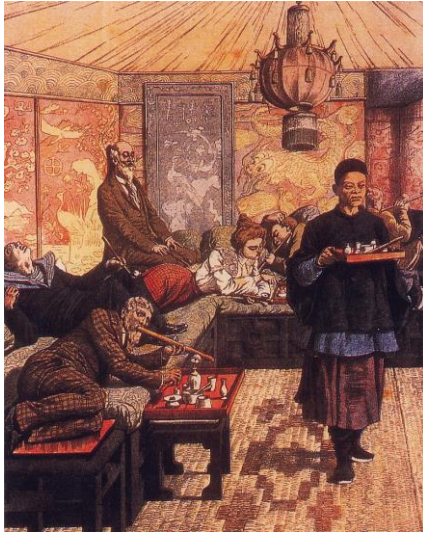
— ¡Pobre monín, pobre querido mío! [...]

Quejándose del calor que la ahogaba, la mariscala desabrochó su chupa, y sin más vestido alrededor de sus riñones que su camisa de seda, inclinó hacia atrás la cabeza, con un aire de esclava llena de provocaciones.



▲ Frederick Arthur Bridgman, *La siesta*, 1878, óleo sobre lienzo, 28,58 x 43,18 cm. Colección particular.

▲► Maximino Peña Muñoz, *Una odalisca*, 1893. Reproducido en *La ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1893.



◀◀ *Un nuevo vicio. Fumaderos de opio en Francia. Portada Le Petit Journal, 5 de julio de 1903.*
 ◀ Georges Barbier, *Fumadero*, 1915. Ilustración para la revista francesa *Fantasio*, 1915.

La investigación está además salpicada de referencias actuales, para esta introducción reservo un relato infantil de 1865 y dos películas ambientadas en época decimonónica. Todos conocemos el referente literario popular *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*), novela escrita por el matemático Lewis Carroll (1832-1898) y publicada por primera vez en 1865. El alucinante mundo que Alicia descubre bajo tierra adquiere tintes de edén psiconauta; por poner un ejemplo uno de los personajes clave en la historia, la oruga azul, descansa sobre una seta gigante mientras fuma de un narguile; el impertinente gusano termina por invitar a la niña a comer de la seta para modificar su altura. En la ilustración original John Tenniel (1820-1914) llevó a cabo un juego óptico, la nariz y el mentón de la oruga están formados por las patas delanteras del futuro insecto. La adaptación cinematográfica producida por Walt Disney en 1951 sintetiza no sólo *Alicia en el país de las maravillas*, también incluye escenas del volumen siguiente *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*) escrito por Carroll en 1871. En la gran pantalla la oruga azul se dedica a formar anillos de humo mientras habla con una perpleja Alicia, que discute entre enfadada y sorprendida con la grosera larva. En la versión que Tim Burton realizó en 2010 para la factoría Disney, la oruga recibe el nombre de Absolem; aquí se presenta a Alicia envuelta en una nube de humo.



▲ John Tenniel, ilustración para el capítulo V de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*: el consejo de una oruga, 1865.

▲▲▲ Fotograma de la película *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*), Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, EE.UU / Reino Unido, Walt Disney, 1951. Minuto: 00:32:25.

▲► Fotograma de la película *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*), Tim Burton, EE.UU, Walt Disney, 2010. Minuto: 00:17:20.

Las citas cinematográficas tóxicas son inabarcables, me limito a citar aquí dos películas con argumentos centrados en la época de estudio de la tesis. Podría incluir la excesiva adaptación de *Anna Karenina* dirigida por Joe Wright en 2012, donde la morfina está tan presente como en la novela de León Tolstói (1828-1910), pero aquí me he decidido por el Londres finisecular. La primera es *From Hell*, filme estrenado en España con el título *Desde el infierno*; el metraje fue dirigido por los hermanos Hughes en 2001. Se trata de una adaptación a la gran pantalla de la serie limitada de historietas homónimas publicadas entre 1993 y 1997; una novela gráfica escrita por Alan Moore con ilustraciones de Eddie Campbell. El argumento especula con la identidad de Jack el destripador y desarrolla una de las teorías existentes sobre la motivación de los asesinatos; en este caso, las muertes en Whitechapel son resultado de una conspiración de la casa real británica para acabar con las personas conocedoras del nacimiento de una hija legítima del príncipe Alberto, nieto de la reina Victoria; la niña, tercera en la línea de sucesión al trono, es fruto del matrimonio secreto del duque de Clarence con una

prostituta. El encargado de acabar con las compañeras de la amante del príncipe no es otro que el médico real, el masón sir William Withey Gull. Para llegar a esta conclusión la policía metropolitana de Londres se sirve de las deducciones del inspector jefe Frederick Abberline —personaje interpretado por Johnny Deep—, un investigador sobresaliente atormentado por la muerte de su mujer y su hijo durante el parto; Abberline utiliza como inductor el opio para tener visiones, ensueños que no sólo le permiten evadirse, también descubrir pistas espeluznantes. Sobre la necesidad imperiosa del inspector de obtener nuevas perspectivas da cuenta la primera escena de la película, Abberline prepara su pipa de opio en un fumadero, al antro acude a buscarlo su fiel compañero, el sargento Godley (Robbie Coltrane); varias veces asistimos a los *cuelgues* deductivos del miembro de Scotland Yard, Abberline también consigue información con absenta preparada con unas gotas de láudano en el terrón de azúcar, alucinación con una tonalidad concreta: el verde. Se trata de la receta que huele en la boca de las víctimas, el preparado que utiliza Jack para aturdir a sus presas; en la siguiente escena vemos al asesino disponiendo la fórmula, el médico se detiene a contemplar una versión en lienzo del famoso grabado de William Hogarth (1697-1764), *La recompensa de la crueldad* (1751). La última secuencia devuelve al policía al fumadero, esta vez el sargento no puede despertarlo, Abberline muere *persiguiendo al dragón*.





Abberline en el fumadero. Capturas de *From Hell*, Albert Hughes, Allen Hughes, EE.UU., 2001. Minutos de fotograma de arriba abajo y de izquierda a derecha: 00:00:51; 00:01:11; 00:01:31; 00:11:02.



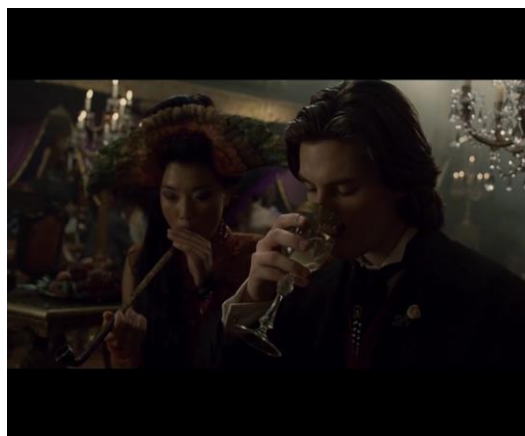
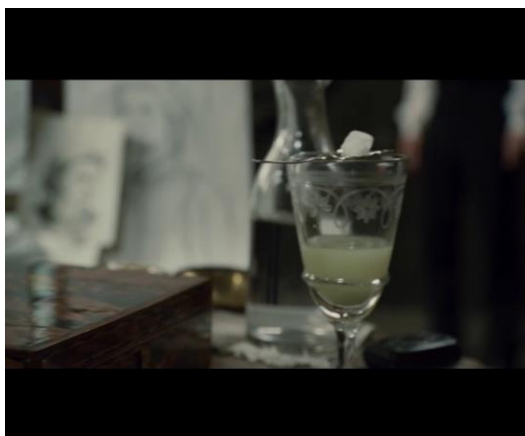
El inspector prepara absenta con unas gotas de láudano. Visión en verde. Capturas de *From Hell*, Albert Hughes, Allen Hughes, EE.UU., 2001. Minutos de fotograma de izquierda a derecha: 00:30:09; 00:31:36.



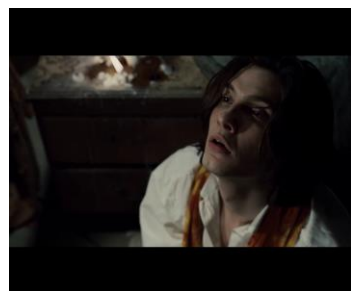
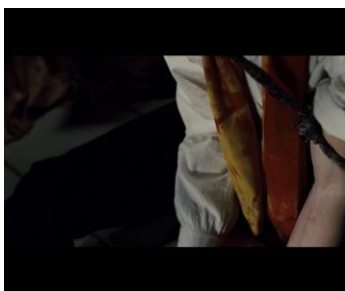
Jack el destripador recurre a la fórmula. Contempla *La recompensa de la crueldad* (1751). Capturas de *From Hell*, Albert Hughes, Allen Hughes, EE.UU., 2001. Minutos de fotograma de izquierda a derecha: 00:37:27; 00:38:03.

En 2009 se llevó de nuevo a la pantalla el Dorian Gray de Oscar Wilde (1854-1900), una adaptación británica de la novela de 1890 espectacular en decorados y aburrida en ejecución. Sorprende la constante intención del filme de proporcionar una excusa victimista al comportamiento de Dorian, personaje interpretado por el guapo Ben Barnes; en el relato el joven hereda la fortuna de su abuelo, el último lord Kelso, un caballero descrito como un tacaño chapucero capaz de cualquier cosa por mantener su fortuna y buen nombre (cfr. Wilde 1890, §III) del que Dorian alberga malos recuerdos (cfr. *op. cit.*, §X). En la película Kelso le propina unas palizas tremendas a un Dorian niño, golpes que pretenden dotar de patología los actos del joven.

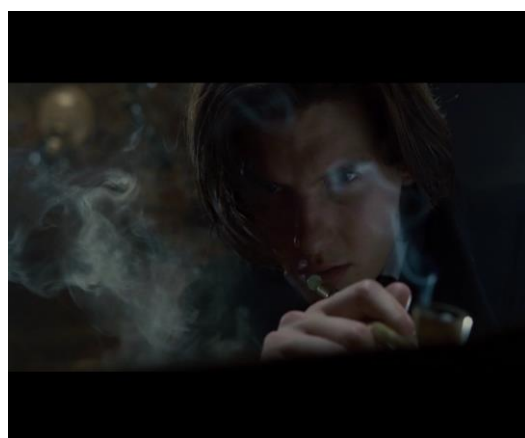
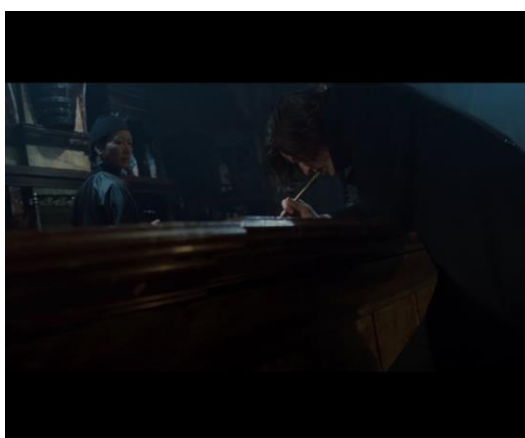
Una de las escenas suprimidas, que compensa con varias añadidas de forma innecesaria, está relacionada con el personaje de Sybil Vane (Rachel Hurd-Wood). Dorian acaba de prometerse con la actriz, enamorado de su manera de interpretar a las heroínas de Shakespeare; Lord Henry, Basil y Dorian acuden esa noche a ver a la joven actuar; Sybil resulta una Julieta desastrosa; el adorable protagonista se enfurece, incapaz de excusar la penosa representación de su futura esposa. Para Facundo Tomás este momento de la narración es clave, Dorian con cuerpo, mente y alma escindidos siente ofendido «no su amor por la belleza o bondad de la muchacha, sino su amor por el *arte*, por la *representación*, su vinculación, pues, a la *metáfora*» (Tomás 2001, 123). Sybil expone sus razones, está enamorada, se ha *presentado* el sentimiento ya no puede *representar* el amor; la explicación se muestra «como la más coherente definición de la conexión el arte y la vida, de la ruptura del marco separador entre ambas actividades para integrarlas en un *continuum*» (*ibídem.*). En el filme dirigido por Oliver Parker, Henry Wotton (Colin Firth) entretiene a Dorian; ambos acuden a un burdel de lujo donde el joven conoce por primera vez los placeres del opio; los amigos no llegan a la actuación de Sibyl, circunstancia que desencadena una fuerte discusión entre la pareja; conocemos el resultado, la actriz se suicida tras la ruptura con Dorian. A partir de aquí la depravación del joven se explicita, orgías sexuales, sadomasoquismo, sangre y morfina; el metraje también recoge la visita de Dorian al fumadero cercano a los muelles londinenses. Por último señalar un bonito plano que recoge los esbozos de Basil, el pintor trabaja acompañado de una absenta.



Esbozos del retrato y absenta. Primer contacto de Dorian con el opio. Capturas *Dorian Gray*, Oliver Parker, Reino Unido, 2009. Minutos de fotograma de izquierda a derecha: 00:07:12; 00:31:43.



Inyección de morfina. Capturas *Dorian Gray*, Oliver Parker, Reino Unido, 2009. Minutos de fotograma de izquierda a derecha: 01:03:55; 01:03:57; 01:04:00.



Fumadero de opio. Capturas *Dorian Gray*, Oliver Parker, Reino Unido, 2009. Minutos de fotograma de izquierda a derecha: 01:13:20; 01:13:25.

El uso y abuso de narcóticos y estimulantes legales hasta 1912 y tras esta fecha obtenidos de forma progresiva en el mercado negro, sigue resultando muy atractiva. La alteración producida por las sustancias que protagonizan esta tesis conformó la cultura de entresiglos, período que no se puede entender prescindiendo de las referencias drogadas; de la misma forma el resto del XX y la siguiente transición de siglos en la que hoy estamos inmersos continua afirmando la identidad heredada.

Objetivos de la investigación y metodología de trabajo.

La presente investigación recopila y analiza la imagen pictórica drogada en el entresiglos XIX-XX europeo, prestando especial atención al caso español, desde la exposición descriptiva; es decir, se ha acotado el marco de estudio a las telas, tablas o estampas que ofrecen la representación al uso de la sustancia en sí; no incidiendo en los artistas que en la época de estudio trabajaron bajo los efectos de psicoestimulantes, aunque en alguna ocasión hábito y argumento plástico coincida como en el caso de Santiago Rusiñol y Pablo Picasso. La disciplina iconográfica se complementa con la búsqueda y cotejo de evidencias coincidentes en diferentes ámbitos especializados; el diálogo constante que el arte mantiene con la literatura, el cine y la publicidad da pie a algunas de las conclusiones fundamentales del trabajo; de la misma forma en algún razonamiento, la fuente será filosófica, médica o sociológica. El carácter interdisciplinario de esta tesis doctoral enraíza con los estudios culturales, procedimiento que navega entre el mundo intelectual y el académico, en su esencia «ecléctico, de formación amorfa [...] rechazan las rígidas delimitaciones intelectuales y quieren abrazarlo todo con absoluta libertad» (Viñas 2002, 572); una forma de enriquecer la historia del arte con otros productos de la industria cultural.

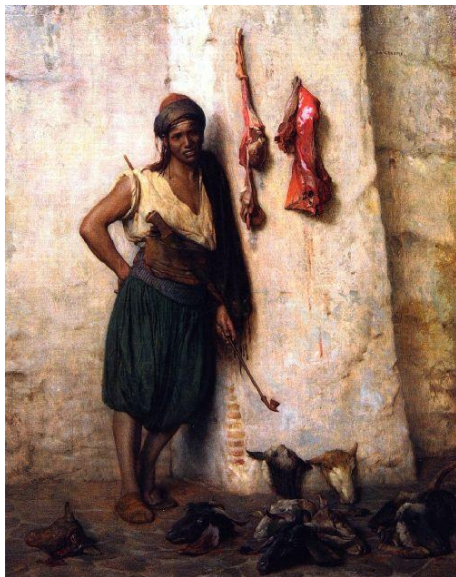
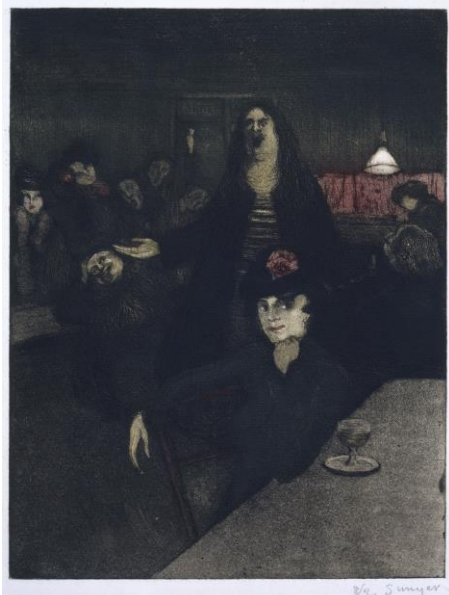
El objetivo general de la investigación versa en recopilar y analizar el conjunto de obras que responden al argumento que da título a la tesis; las conclusiones teóricas dan cuenta no sólo de que el *leitmotiv* tóxico puede convertirse en un género pictórico cambioso secular, también pone de manifiesto como el uso y abuso de narcóticos, estimulantes y drogas visionarias conforma el imaginario europeo, una iconografía que continua vigente en la segunda década del siglo XXI.

Para alcanzar los objetivos propuestos se ha recurrido a dos tipos de fuentes primarias: la obra y el texto. La recopilación de pinturas posee voluntad de catálogo. He clasificado los lienzos que se pueden incluir en los tres bloques de investigación: absentas, grandes narcóticos, opiáceos, estimulantes, derivados del cáñamo y retratos de las tres modelos adictas a psicofármacos utilizadas en el estudio; obras insertas en el marco geográfico europeo, haciendo hincapié en la producción española. La

sistematización ha podido cumplirse en todos los ámbitos plásticos, siendo mucho más extenso el volumen de obras en dos temáticas: las telas en que la absenta está presente y el uso de la pipa de opio en la pintura oriental.

La popularidad de la absenta a finales del siglo XIX provocó que pintores de primera fila y otros menos representativos utilizaran el hada verde como argumento en sus obras o que utilizaran la bebida espirituosa como acompañante en una escena; incluyo en este apartado dos ejemplos que ponen de manifiesto la producción masiva de telas con copa de absenta. El ambiente de un *caf'conc* en Montmartre llamó la atención de Joaquim Sunyer (1874-1956). Entre las mesas del poco iluminado Quat-z'Arts el *chansonnier* Marcel Legay (1851-1915) entona su composición (cfr. Panyella 1999, 48-49); en primer plano una coqueta *grisette* mira de soslayo esbozando una semi-sonrisa; próxima a la figura femenina, sobre la madera, descansa la única bebida que parece consumirse en el local, la copa es de absenta. También el demonio del pintor polaco Wojciech Weiss (1875-1950) consume absenta (*absyntu*), así lo puntualiza la conservadora del Museo Nacional de Cracovia, Waclawa Milewska (Milewska 2010, s/p). La escena, como poco, resulta inquietante; en un café vacío de clientela, se sienta a la mesa una pareja; la mujer se deshace en lágrimas sobre el mármol cubriéndose el rostro con las manos, frente a ella un hombre pelirrojo disfruta de la imagen; recostado, jugueteando con la silla, apurando un cigarro y una copita de elixir verde, un Satán antropomorfo mira y sonríe con gesto cínico.

De la misma forma, las composiciones con *chibouk* resultan incontables en la pintura exótica de finales del siglo XIX, asunto que consiguió su máximo apogeo en las Exposiciones Universales de París de 1857 y 1867. El pintor Jean-Léon Gérôme (1824-1904) viajó en 1862 a Egipto y Siria, desde allí cruzó el desierto por primera vez. En esta misma fecha el francés retrató a un vendedor de carne turco con las cabezas de cordero a sus pies; el joven descansa apoyado en la pared mientras sostiene la pipa en la mano. Por supuesto, la *chibouk* de opio adquiere una presencia notable en las acuarelas de Mariano Fortuny (1838-1874); en *El vendedor de tapices* (1870) el comerciante muestra una tela bajo la atenta mirada de su asistente, personaje que aprovecha el descanso para fumar de su pipa.



◀▲ Joaquim Sunyer, *Interior de cabaret en Montmartre*, ha. 1898, aguafuerte y aguatinta en color sobre papel, 32,7 x 28 cm. Barcelona, MNAC.

◀ Jean-Léon Gérôme, *Joven carnicero turco de Jerusalén*, 1862, óleo sobre tabla, 33 x 27,4 cm. Santa Ana, Frankel Family Trust.

▲▲ Wojciech Weiss, *Demonio*, 1904, óleo sobre lienzo, 65,5 x 96 cm. Cracovia, Muzeum Narodowe w Krakowie.

▲ Mariano Fortuny, *El vendedor de tapices*, acuarela sobre papel, 59 x 85 cm. Monistrol de Montserrat, Museu de Montserrat.

Siempre que ha sido posible localizar todos los datos, la ficha técnica responde a los siguientes parámetros: autor, título —si se conoce la pieza por más de uno, principal y secundario o secundarios—, año —en caso de que sea impreciso distingo con ha. —, materiales, medidas y propietario o depósito. En alguna ocasión cito la última ubicación conocida de la obra (es el caso de las piezas vendidas en subasta posiblemente a un particular) y cuando así he encontrado la referencia señalo «paradero desconocido». La obra susceptible de ser reproducida en serie, no requiere el mismo tratamiento; la identificación del grabado, litografía o fotografía consta de autor, título o títulos y año.

Por tanto, la obra en sí, constituye una fuente primaria documental en este trabajo; en texto la imagen va acompañada de un análisis iconográfico, razonamientos que a menudo apuntan algún dato biográfico del autor, la relevancia de la tela en la producción del pintor y en el panorama artístico europeo.

Junto a la fuente gráfica constituyen motivos primarios de investigación los documentos escritos de la época, no sólo los referentes a movimientos o artistas plásticos, también son tratados de la misma forma ensayos y artículos sobre fármacos —en este caso se trata, en su mayoría, de fuentes hemerográficas digitalizadas por la Biblioteca Nacional—, filosofía y sociología. Asimismo la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX se considera bibliografía de primer orden. Siempre que ha sido posible se ha utilizado el documento original, cuando no ha sido así se ha acudido a fuentes secundarias rigurosas, principalmente ediciones críticas reconocidas. Hay que distinguir estas ediciones de la información de segundo grado también utilizada, a menudo se trata de volúmenes de especialistas ubicados entre el periodo objeto de estudio y el actual, aún así estas investigaciones constituyen en la mayoría de casos, información de primer orden de algunos pintores, además de ser una guía muy útil en cuanto a ambientaciones urbanas y situaciones cotidianas se refiere.

Las frases que cito aparecen entre comillas y los párrafos en texto sangrado con un cuerpo menor de letra y distinto interlineado; a continuación de la cita corta entre paréntesis señalo el apellido del autor seguido del año de autoría del volumen; después, si procede, señalo parte, libro o capítulo e indico página de la edición utilizada. Sin embargo, en la cita más extensa el paréntesis con los datos bibliográficos pertinentes se coloca en el párrafo inmediatamente anterior al texto referenciado. La nómina de abreviaturas utilizada queda así: *cfr.*; *op. cit.*; *ibídem*. La nota al pie se ha utilizado como complemento o contraste de exposición, información adicional difícil de incluir en texto de manera fluida. Por último, he incluido la nota al final de documento para transcribir en idioma original el texto traducido en el cuerpo de discurso. Si se trata sólo de una frase, la original aparece entre paréntesis. A excepción de los diálogos transcritos en castellano que proceden de películas, la traducción de textos es propia.

Estado de la cuestión.

Por supuesto, no fue Antonio Escohotado el primer autor en publicar un volumen sobre historia de las drogas; en España, por ejemplo, pudo leerse mucho antes el ensayo del artista y escritor francés Jean Louis Brau (1930-1985) *Historie de la drogue (Historia de las drogas)*, traducido y publicado en 1970. Sin embargo, Escohotado sí fue el primero en abordar una obra magna en torno al tema en lengua castellana; además dejó clara su postura ante los psicofármacos, sustancias tratadas como panacea o pócima infernal según una serie de factores que difícilmente tienen que ver con ellas, entre ellos la xenofobia, el interés político, económico y teológico; ya en la introducción el filósofo argumentó (Escohotado 1989, 13):

Tras milenios de uso festivo, terapéutico y sacramental, los vehículos de ebriedad se convirtieron en una destacada empresa científica, que empezó incomodando a la religión y acabó encolerizando al derecho, mientras comprometía a la economía y tentaba al arte.

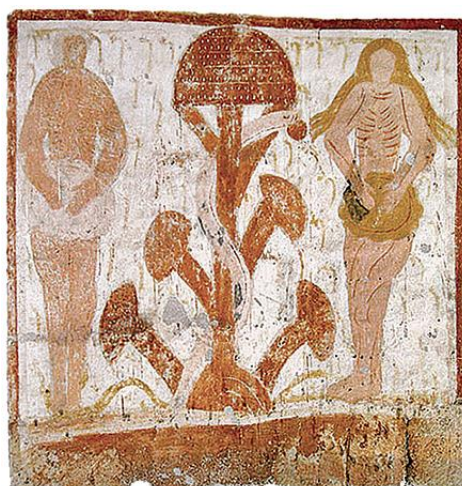
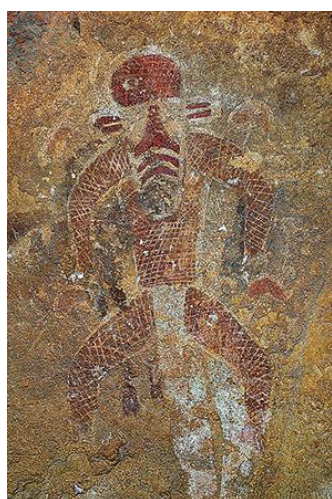
Una tentación que llevó al autor a analizar diversas obras literarias, textos de Thomas de Quincey, Gautier, Arthur Rimbaud (1854-1891) y Charles Baudelaire, entre otros; las conclusiones de Escohotado en torno a la literatura del entresiglos XIX-XX son citadas a menudo en el presente estudio. En la elaboración de su genealogía drogada Escohotado no olvida las referencias plásticas.

Por traer una, cito los petroglifos del desierto argelino de Tassili, grabados rupestres que apuntan la ingesta de sustancias neurotrópicas, hongos psilocibios en «una etapa decisiva en la evolución espiritual humana» (*op. cit.*, 42). La imagen ha sido interpretada como la representación de un chamán con un hongo alucinógeno en lugar de cabeza. También expone las teorías que permiten entender la extraña forma que adquiere el árbol bíblico del bien y del mal en el fresco de la capilla de Plaincourault, pintura románica francesa de 1291; el árbol de la tentación adquiere el perfil de una *Amanita Muscaria* estilizada, muy lejos de la síntesis de pino mediterráneo propuesta

por Erwin Panofsky. Escohotado menciona aquí la carta que le escribió el eminente historiador en 1952 a Robert Gordon Wasson, autor de *Soma. Divine Mushroom of Immortality* (Wasson 1968, 179-180):

La planta en este fresco no tiene nada que ver con setas [...] y la similitud con la *Amanita Muscaria* es puramente fortuita. El fresco de Plaincourault es sólo un ejemplo —y puesto que el estilo es provincial, uno particularmente— de un tipo de árbol esteriotipado, frecuente en arte románico y gótico temprano, al que los historiadores del arte en la actualidad se refieren como un “árbol de la seta” o en alemán, *Baumpilz*. Se trata de la esquematización progresiva del árbol de pino italiano tomado de la pintura romana y paleocristiana, y hay cientos de casos que ejemplifican este desarrollo —desconocidos por supuesto a los micólogos. [...] Lo que los micólogos han pasado por alto es que los artistas medievales casi nunca trabajaron con la naturaleza de referencia sino de prototipos clásicos que en el curso de la copia repetida se hicieron bastante irreconocibles.^{II 5}

Panofsky no comulgó con las propuestas psiconautas. Escohotado finalmente se suma a la opinión de Giorgio Samorini, tras un intenso trabajo de campo el etnobotánico indicó una vinculación entre estas imágenes y los caballeros de la Orden de Malta, cuya estancia en Tierra Santa durante las cruzadas los familiarizó con representaciones similares propias del arte romano y del cristiano primitivo (cfr. Escohotado 1989, 42).



◀◀ Petroglifo del desierto de Tassili en Algeria, 9000-6000 a. C.
◀ Fresco *La tentación de Adán y Eva*, 1291, Indre, Capilla de Plaincourault.

⁵ No debemos olvidar que se pueden encontrar frescos parecidos en la iglesia románica de Sant Sadurní d'Osormort en la comarca catalana de Osona (primera mitad del siglo XII); de la misma forma el fruto que ingieren Adán y Eva en la pintura sobre techo de madera de la iglesia St. Michael en Hildesheim (Alemania) puede interpretarse como una seta. El autor cita algún ejemplo más.

Durante la década de los 90 se publicó también el volumen de Juan Carlos Usó, el historiador señaló a habituales de paraísos artificiales literarios; de entre la nómina destaca a poetas como Francisco Villaespesa y Emilio Carrere (1881-1947). Dos nombres sobresalen en prosa por número de referencias a tóxicos: Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1940) y Álvaro Retana (1890-1970). La enumeración de obras continúa; Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) y su gusto por la marihuana ocupa unos párrafos. El gallego puso de manifiesto su hábito a su paso por Buenos Aires en 1910, en la ciudad pronunció la conferencia *Los excitantes en la literatura. Peligros y ventajas*; una década más tarde publicó *La pipa de kif* (1919). Las referencias literarias de primera fila incluyen novelas de Pío Baroja (1872-1956): el vasco convirtió en personaje al poeta Enrique Cornuty en *Aurora roja* (1904). Cornuty se transformó en el escritor anarquista Caruty, figura afecta a las tertulias revolucionarias del Madrid de principios de siglo a quien siempre envuelve un inconfundible olor a éter. La morfina termina por ocupar gran parte de la vida del médico rural de *El árbol de la ciencia* (1911) y en la novela de 1920 *La sensualidad pervertida*, las descripciones del París más cosmopolita y tóxico ilustran la trama. Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) dotó de un aura de misterio a doña Sol, la protagonista de *Sangre y arena* (1908) consume cigarrillos saturados de opio. Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) especificó el curriculum de Leandro, el antihéroe caradura de *El caballero del hongo gris* (1928); entre otras cosas el estafador, en Buenos Aires, trabajó de «proveedor general de la cocaína con un fin altruista» (Gómez de la Serna 1928, 107). Dos años más tarde el escritor convirtió a la castiza Nardo en una morfinómana recalcitrante y en 1931 escribió el prólogo a la edición castellana de *Opio. Diario de una desintoxicación*, notas autobiográficas tomadas por Jean Cocteau (1889-1963) entre 1928 y 1930. Usó destaca algunos autores y títulos más, es el caso de Adrián del Rey y *El hechizo de Barcelona*, novela de tinte negro publicada en 1929, con un epicentro narrativo, el barrio chino; Llorenç Villalonga (1897-1980) y su *Mort de dama* (1913), retrato de la sociedad burguesa mallorquina a comienzo del siglo XX y las populares novelas de José Más (1885-1941), *El baile de los espectros* (1916) y *Los sueños de un morfinómano* (1921). El hachís está presente en varias novelas de Federico García Sanchiz (1886-1964), escritor que confesó «haber fumado *kiff* en Marruecos» (Usó 1996, 115). También cita el folletín galante de 1910 *Las neuróticas*, del cubano instalado en Madrid Alberto

Insúa (1885-1963), una novela muy rescatable. La enfermedad nerviosa de las hermanas Montaña, protagonistas de la historia, termina por ser analizada de forma novedosa; no se trata de una enfermedad individual, tampoco de una incapacidad de la sociedad, la neurosis es resultado de la somatización del estrés que causa en ellas la inflexible moral aceptada por todos. Es Melita la hermana mayor, la mujer de «actitudes tranquilas, de movimientos lánguidos y reposados» (Insúa 1910, §I, 14) quien decide quitarse la vida «apurando un frasquito de láudano» (*op. cit.*, §XXIV, 230).

El escritor se detiene en la música popular; el autor cita el Eden Concert, un escenario barcelonés donde la artista de turno entonaba con frecuencia el «tengo polvos pistonudos, caballero»; además señala la existencia de un cuplé titulado *El opio* (cfr. Usó 1996, 130). Pero en música es el tango el género que se presenta como pionero en la referencia abierta al consumo de tóxicos en clásicos como *El tango de la cocaína* (1926), *El taita del arrabal* (1922) o *A media luz* (1925) (cfr. *op. cit.*, 130-131). Me gustaría citar aquí la película musical *Frivolinas* (1927), uno de los pocos testimonios que conservamos de los números que conformaban las revistas más famosas de los años 20. El filme fue rodado por el empresario catalán Arturo Carballo Alemany (1876-1947), metraje que colocaba uno tras otro los principales fragmentos de tres de los vodeviles más aplaudidos de la época, *La feria de las hermosas*, *Arco Iris* y *Las maravillosas*; una sucesión de cuadros enlazados por un simple argumento. Entre las escenas seleccionadas llama la atención la destinada a ensalzar las virtudes del opio, la letra entonada por María Caballé reza: «el opio calma y consuela las penas del corazón, fumando somos felices pues conocemos en sus ensueños la vida mejor». Tras elogiar la capacidad del opio para adormecer el dolor, la copla continúa dando a conocer sus propiedades excitantes: «el acicate de los deseos hace insaciable la sed de amar y no se agota la calentura de los anhelos que da el fumar» (Berriatúa 2000, 124). Además del escenario orientalista que ofrece el canto a los placeres de la savia de adormidera, la película retoma el número *Las delicias del harem* de la producción *Arco Iris*, pieza denominada para la ocasión *La morfina*; en escena el actor fuma una pipa de opio, hastiado, tras dos bocanadas la aparta; a continuación se inyecta morfina en un brazo (cfr. *op. cit.*, 132), el protagonista espera sensaciones más fuertes.



En el centro de la imagen María Caballé, protagonista en el número *Fumadero de opio*. Película *Frivolinas*, 1927.

El ensayo psiconauta de moda en la actualidad se editó en 2001, documento que abarca, según el subtítulo del texto, *la historia global de las drogas desde el 1500 al 2000*; aunque realmente *La búsqueda del olvido* del británico Richard Davenport-Hines concentra la narración entre finales del siglo XIX y la actualidad. El volumen, repleto de testimonios de personas anónimas y personajes reconocibles por todos, detalla vivencias trágicas y también anecdóticas de literatos, filósofos y pintores; sobre literatos no ahondaré más, pero sí enumero algunos de los relatos de artistas. El prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) se aficionó de forma dramática al cloral⁶ tras la muerte por sobredosis de láudano de su mujer y musa, Elizabeth Siddal (1829-1862) (cfr. Davenport-Hines 2001, 129). Rossetti había idealizado la imagen de su esposa como la Beatriz de Dante, un enaltecimiento que culminó con *Beata Beatrix* (ha. 1864-1870), lienzo elaborado después de la muerte de la modelo. Lizzie es pues Beatriz Portinari, personaje retratado en primer plano en actitud de abandono, gesto que evoca una espiritualidad no exenta de erotismo. Al fondo, el florentino Ponte Vecchio y dos figuras que caminan a ambos lados, Dante a la derecha y a la izquierda, la personificación del amor. Beatriz mantiene las palmas hacia arriba, sobre ellas una

⁶ Se trata de un psicofármaco hipnótico, el primero no opiáceo que surgió en el siglo XIX. En un principio se administró en todas las afecciones para las que se suministraba morfina. Pronto se popularizó como remedio para el insomnio; uno de los habituados fue Friedrich Nietzsche (1844-1900) (cfr. Escotado 1989, 325).

siniestra paloma roja dotada de nimbo deposita una flor blanca de adormidera, alusión directa al preparado opiáceo que terminó con su vida (cfr. Fowle 2000, s/p).

Tamara de Lempicka (1898-1980) fue asidua a la cocaína; estimulante que no le impidió disfrutar de una vida longeva. La pintora polaca establecida en París fumaba tres cajetillas de tabaco diarias, era habitual de la ginebra y sorprendentemente sólo tomaba valeriana como inductor al sueño. El gusto por vivir al límite la llevaba a sórdidos tugurios a orillas del Sena donde practicaba sexo a menudo con una joven y un marinero. Davenport-Hines cita el volumen de la biógrafa Laura Claridge para concluir el episodio (cfr. Davenport-Hines 2001, 264):

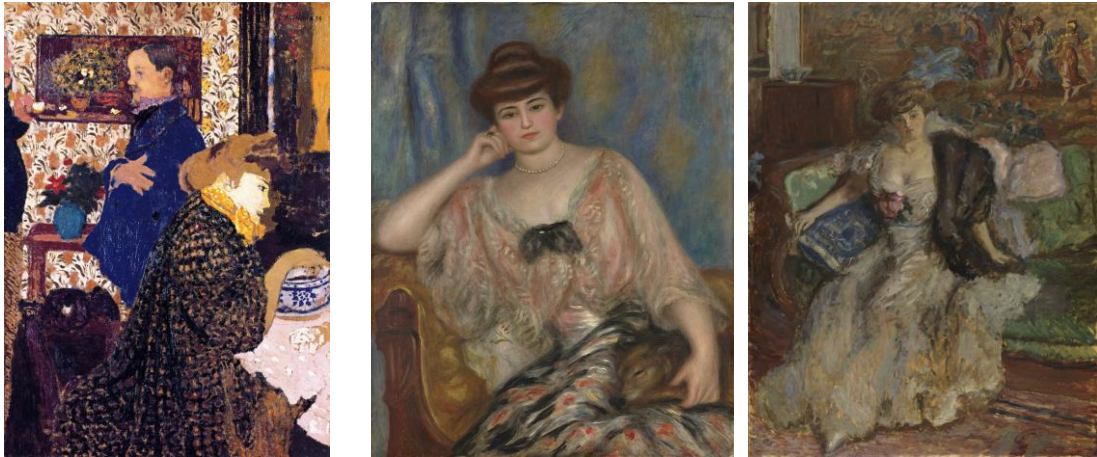
Tras estas estimulaciones nocturnas, regresaba a su casa llena de confianza y de lucidez —y de cocaína— y casi presa de un frenesí, pintaba hasta las seis o las siete de la mañana. Al cabo de varias horas de sueño [...] reanudaba su rutina cotidiana de impartir clases de arte y hacer vida social en los cafés antes de prepararse para recomenzar su vida nocturna.

La bella rusa descendiente de polacos Misia Sert (1872-1950) fue, sin embargo, habitual de la morfina. La pianista y musa de artistas se casó con el pintor catalán Josep Maria Sert (1874-1945) en 1920, matrimonio que culminó una relación que dio comienzo en 1908. Davenport-Hines afirma que Sert era cocainómano, también lo era uno de los amigos íntimos de Misia, Serguéi Diáguilev (1872-1929) «por tanto, con el tiempo, ella también lo hizo» (*op. cit.*, 265). Para Isabel Margarit el uso asiduo de morfina comenzó en el momento en que Sert se enamoró de la escultora georgiana Roussy Mdivani (1906-1938) y rechazó a Misia (cfr. Margarit 2010, 239). Las dosis se intensificaron con la edad; la biógrafa relata como la bella rusa y su inseparable amiga durante el periodo de entreguerras, Coco Chanel (1883-1971), se proveyeron de morfina en Suiza; el aspecto de damas de alta sociedad evitó que llamaran la atención en el tren. La dependencia de Misia llegó a ser dramática «durante las comidas hacía una pausa en las conversaciones para clavarle una aguja a través de la falda» (*op. cit.*, 280). El abuso la volvió descuidada y finalmente fue detenida; la elegante Misia pasó un día en un calabozo junto a prostitutas, rateras y adictas; «nunca se recuperó de aquella amarga experiencia» (*ibídem.*).

El autor también recoge ejemplos de canciones populares; es el caso del poema anónimo americano *Cocaine Lil and Morphine Sue* (cfr. Davenport-Hines 2001, 156), divertida composición que W. H. Auden (1907-1973) incluyó en la recopilación de textos americanos editada en 1938, el poeta no pudo evitar agregar la difundida historia de la distraída Cocaine Lil en el *Oxford Book of Light Verse*. Lil vivió en la colina de Cocaína en la ciudad de Cocaína (*She lived in Cocaine town on Cocaine hill*), tuvo perro y un gato de cocaína (*she had a cocaine dog and a cocaine cat*) y se vistió con un vestido de cocaína rojo amapola (*she had a cocaine dress that was poppy red*). Una noche asistió a la fiesta donde, entre otros invitados, se encontraba Morphine Sue, al regresar esnifó una vez más y cayó muerta. Su epitafio reza: murió como vivió, esnifando cocaína (*she died as she lived, sniffing cocaine*). Al compositor británico John Martyn (1848-2009) debemos la versión musicada más famosa del poema, *Cocaine* fue el tema 5 en su álbum *London Conversation* de 1967.



- ▲◀◀ Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, ha.1864-1870, óleo sobre lienzo, 121,2 x 101,5 cm. Londres, Tate Britain.
- ▲ Tamara de Lempicka, *Autorretrato en un Bugatti verde*, 1929, óleo sobre tabla, 35 x 27 cm. Suiza, colección particular.
- ▲► John Powys, *Cocaine Lil*, 1928.
- ◀ Henri Toulouse-Lautrec, *Retrato de Misia Natanson*, 1897, óleo sobre lienzo, Berna, Kunstmuseum.



▲◀ Édouard Vuillard, *Misia y Vallotton en Villeneuve*, 1899, óleo sobre cartón, 72 x 53 cm. Colección William Kelly Simpson.

▲ Pierre Auguste Renoir, *Misia*, 1904, óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Londres, National Gallery.

▲▶ Pierre Bonnard, *Misia Godebska*, 1908, óleo sobre lienzo, 147,5 x 114,5 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Al igual que Antonio Escohotado, el británico dedica varios epígrafes a subrayar los efectos nefastos de la política de intransigencia y persecución, un sistema prohibicionista que alimenta el mayor negocio ilegal del mundo: el narcotráfico. El recorrido por el encumbramiento médico y la posterior demonización del opio, morfina, heroína, anfetaminas, *cannabis*, peyote o LSD, lleva a Davenport-Hines a emitir una síntesis acertada de la cuestión, de esta forma marca el autor la diferencia entre la persecución a un narcómano y la despreocupación ante el dependiente de benzodiacepinas (Davenport-Hines 2001, 352):

...el consumo de drogas que reduce la productividad, o está más vinculado al placer que al aumento de cualquier otro resultado, debe de ser repudiado; el consumo de drogas que se ajusta a las necesidades de una sociedad industrial puede ser exonerado.

Una manera de entender la prohibición común a Escohotado, Usó y Davenport-Hines y que también comparten los dos estudiosos de la absenta con mayor presencia en esta investigación: Doris Lanier y Jad Adams. En el estudio *Absinthe. The Cocaine of*

the Nineteenth Century (1995) Lanier vuelve a recurrir al genial Rimbaud, a los versos sobre el hada verde que escribió Paul Verlaine (1844-1896) y a otro «*terrible absinthe drinker*» (bebedor de absenta desmesurado) (cfr. Lanier 1995, 68): Oscar Wilde (1854-1900). En el epígrafe *De Van Gogh a Picasso (From Van Gogh to Picasso)*, además de perfilar algunas obras de los pintores mencionados en el título, Lanier incluyó las famosas telas de Manet y Edgar Degas (1834-1917) y algunas referencias a la producción de Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901). El estudio concluye con la situación en Estados Unidos, si bien el territorio queda fuera del ámbito geográfico de este trabajo, la escritora reproduce un interesante lienzo tardío del pintor nacido en Brooklyn en el seno de una familia francesa Guy Pène du Bois (1884-1958). La tela posee como escenario la casa de la absenta de Nueva Orleans, hito arquitectónico situado en el barrio francés de la ciudad. Como podemos observar, el crítico y artista se sumó al movimiento de pintura metafísica; de la misma forma que Edward Hooper (1882-1967), Bois prefirió las escenas cotidianas.



Guy Pène du Bois, *La casa de la absenta. Nueva Orleans*, 1946, óleo sobre lienzo, 66 x 81,3 cm. Minneapolis, The Regis Collection.

Adams vertebró *Hideous Absinthe* (2004) mediante los datos biográficos de reconocidos *absintheurs*: Verlaine, Rimbaud, Van Gogh, Paul Gauguin (1848-1903), Edvard Munch (1863-1944), August Strindberg (1849-1912) y en menor medida Oscar Wilde. El autor hace hincapié en que a menudo la absenta es sólo un factor que contribuye, un toque de color en una «escena que habría existido y progresado en la misma línea con o sin hada verde»;^{III} después de todo Van Gogh, Munch y Strindberg, fueron grandes bebedores, la absenta fue una bebida más entre sus rituales espirituosos.

Una idea que difícilmente compartieron los contemporáneos biempensantes, en 1915 Francia prohibió el ajeno; Italia lo hizo antes, en 1913 y Rusia hizo lo propio con vinos y licores en 1914.

Debo señalar la frecuencia con que el autor Francisco Javier Pérez Rojas insinúa la presencia de hábitos tóxicos transgresores entre las protagonistas de superficies pictóricas y estampas del periodo cambiosecular. Una referencia que puede servir en este primer apartado se encuentra en el catálogo varias veces nombrado en este trabajo *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret* (2003); el historiador destaca la importancia de la verbena y de los carteles publicitarios, litografías que reúnen tradición y modernidad; este es el caso de *La verbena* (1918), ilustración de Lorenzo Aguirre (1884-1942) reproducida en la revista *La Esfera*. En primer plano dos castizas exhiben sus mantos, mientras les sirve de telón de fondo un nocturno de la ciudad; la oscuridad se rompe iluminada por las luces de algunas arquitecturas y sobre todo de la feria; los potentes destellos lumínicos comienzan en la sucesión de coloridos farolillos y alcanzan esplendor en las bombillas que perfilan el carrusel. Javier Pérez Rojas sitúa *La verbena* de Aguirre en un espacio de «transición», entre mantones y cocaína (Pérez Rojas 2003, 113):

... lo regionalista empieza a interpretarse en otras claves estilísticas más extravagantes, aquí encarnadas en una pareja de verbeneras con los ojos ensombrecidos, de aire entre fantasmal y vampírico. Vampiras cocainómanas a las que llama el deseo encendido de las verbenas.



Lorenzo Aguirre, *La verbena*, 1918. Reproducido en *La Esfera*, 1918.

Por último, quiero subrayar la escasa presencia de análisis artístico en los textos presentados; los volúmenes sobre drogas expuestos aportan referencias pictóricas escasas. En las publicaciones de estética o arte la reflexión es menor, salvo en anotaciones puntuales. En esta tesis trato de exponer el éxito que tuvo la temática del ajeno, opio, hachís y morfina en la pintura del entresiglos XIX-XX, de la misma forma que se aprecia la indiferencia hacia la heroína y cocaína como argumento. El recorrido comienza en el París finisecular, el periodo en que cada mesa lucía una copa de absenta.

1. París, *la nuit*. La absenta: imágenes de la hora verde.

Y el tercer ángel tocó la trompeta; y cayó del cielo una gran estrella, ardiendo como una tea, y vino a caer en la tercera parte de los ríos y en los manantiales de las aguas. Y el nombre de la estrella es Ajenjo; y así la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo; con lo que muchos hombres murieron a causa de las aguas, porque se hicieron amargas.

San Juan, *Apocalipsis*, 8:10-11.

► Cartón de Hanequin de Brujas o Jean Bodol; taller de Nicolás Bataille, *Tapiz del Apocalipsis. Tercera trompeta*, 1373-1380, Angers, Castillo de Angers.

▼► Cartón de Bernardo van Orley; taller de Guillermo Pennemarker, *Tapices del Apocalipsis*, 1553, Real Sitio de San Ildefonso, Palacio Real de la Granja.
▼Detalle.



París vivió una época denominada *belle époque* a finales del siglo XIX y principios del XX; la ciudad de la luz recogió el testigo que llegaba de Roma convirtiéndose en referencia del arte europeo, con dos hitos urbanísticos como emblema de vanguardia: la Torre Eiffel, construida para la exposición universal de 1889 y el *Grand Palais* levantado para la de 1900. Las edificaciones culminaban los ambiciosos planes de renovación del barón Haussmann (1809-1891) quien, a las órdenes de Napoleón III (1808-1873), se encargó de aumentar el prestigio imperial; entre 1852 y 1870 París pasó de ser una ciudad medieval a convertirse en una metrópoli saludable diseñada para mantener el orden público. El trazado de Haussmann caminaba al paso de la burguesía; las largas avenidas pavimentadas culminaban en edificios públicos históricos o en monumentos de reciente creación como el Arco de Triunfo (1806-1836) o la Ópera, edificio construido en 1875 por Charles Garnier (1825-1898); los grandes bulevares flanqueados por árboles se extendían durante kilómetros, distancia equiparable a la ocupada por los nuevos parques salpicados por toda la ciudad. La grandiosidad de los edificios, la amplitud de las arterias y las innumerables hectáreas destinadas a jardín constituyeron las insignias del proyecto de reforma; el eco del programa urbanístico haussmanniano se extendió hasta la llegada del siglo XX.

La transformación de París se sustentó en el progreso técnico: el siglo XIX se despidió con la irrupción del automóvil; las primeras compañías destinadas a fabricar coches fueron las francesas Panhard et Levassor (1889) y Peugeot (1891); en 1895 tuvo lugar la primera exhibición con público del cinematógrafo Lumière, el acontecimiento tuvo lugar en el Salón Indio del *Grand Café*, un elegante local sito en el 14 del *Boulevard des Capucines*; en 1880 Clément Ader (1841-1925) instaló en París la primera línea telefónica y una década más tarde consiguió despegar un avión y volar 50 metros; poco más tarde la electricidad permitió la creación del metropolitano, la línea 1 se inauguró en 1900. De alguna forma el alumbrado eléctrico, la velocidad y las comunicaciones se combinaron para modificar la percepción del mundo; una nueva actitud ante la vida, la economía y el ocio dieron pie a una libertad individual desconocida hasta entonces.

Felipe Trigo a través de uno de los protagonistas de su novela *Jarrapellejos* (1914)⁷ resume la fascinación que provocaba en el transeúnte foráneo la vida en el París cambioso secular. El protagonista, Octavio, huye del caciquismo imperante en localidad extremeña de La Joya tras un desengaño amoroso; desde la capital francesa relata a su confidente los prodigios de la ciudad de la luz (Trigo 1914, §VI):

...aquí, cada plaza y cada calle tomó el espacio necesario para ofrecer inmensas perspectivas. No podrás imaginar nada más grandiosamente bello que esta enorme urbe, capital del mundo y como del alma de la civilización, cruzada de aeroplanos por los aires, de lindas naves de transporte por el río, de un verdadero tumulto de coches y de autos y tranvías por el suelo, y de trenes a setenta kilómetros de marcha por debajo de la tierra. Las estatuas, generalmente, en vez de ser de mármol, son doradas, de metal; una alada maravilla, con ellas en triunfos de trofeos y de caballos, el puente de Alejandro III. Las del *Hôtel de Ville* brillan perdidas en lo alto como áureas gracias del moderno arte sobre las vetustas y seculares moles de granito [...] El arte y la vida tumban cuanto les estorba con sus propios hábitos de creador progreso, haciendo sobre lo viejo florecer sus maravillas.

La luz eléctrica marcó la vida nocturna de la entonces capital europea por excelencia, bajo su reflejo dandis, elegantes, obreros y bohemios acudían a las nuevas zonas de recreo. Las avenidas y calles principales de París se llenaron de cafés con veladores y una nueva fórmula arrasó: el café concierto, establecimiento muy parecido al café cantante, sólo que a este último acudían sistemáticamente los miembros de la bohemia. Las propuestas al aire libre se multiplicaron: la luz permitió que los bailes, ahora también situados en jardines públicos, se alargaran hasta la madrugada. La calle Richer acogió el *Folies Bergère* y el *Boulevard de Clichy* el *Moulin Rouge*, sobre ambos escenarios artistas como Jane Avril, La Goulue e Yvette Guilbert se convirtieron en imprescindibles. Estos lugares competían con los espacios de entretenimiento tradicionales como el teatro y las exposiciones. La pluralidad de las puestas en escena hizo que el teatro viviera un auge renovado; el melodrama y el *vaudeville* compartió candilejas con el teatro de vanguardia de August Strindberg (1849-1912), Alfred Jarry (1873-1907) o Maurice Maeterlinck (1862-1949); a su vez, la irrupción del impresionismo en la década de los 70 del XIX, del *Nouveau* y *Déco* en el periodo

⁷ Francisco Javier Pérez Rojas recuperó esta novela en el texto *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret* (2003); algunos de los párrafos que cito coinciden con los utilizados por el autor.

finisecular y de los primeros –ismos de vanguardia a principios del XX, transformaron la forma de hacer y de interpretar el arte, a la vez que se fueron diversificando los lugares de exhibición de las obras.

Al paseo diurno por las nuevas vías se sumó el crepuscular; hasta el bulevar de Montmartre, uno de los cuatro más concurridos de la noche parisina, nos traslada el lienzo de Jean Béraud (1849-1935) *Bulevar de noche. Frente al Teatro de Variedades* (1883). La iluminación del edificio irradia la bulliciosa escena, donde podemos contar con detalle doce personajes entre los que sobresalen, a la derecha, un camarero hablando animadamente con una joven y un vendedor de periódicos nocturno; tres hombres elegantes, de gabán, chistera y bastón se sitúan en el lado opuesto de la composición; puede que los burgueses acaben de levantarse de las mesas del Café Royal, situadas a modo de bodegón en primer plano. Entre los dos grupos una mujer, la moderna independiente camina sola mirando al espectador; ella es la protagonista del lienzo y quizá un remedo de la Naná de Emilé Zola (1840-1902); la celebre *cocotte* alcanzó sus primeros triunfos sobre el escenario del *Variétés*.

También Octavio, el personaje de Felipe Trigo, describe el ambiente nocturno del *Boulevard Saint-Michel*, «un encanto» cuajado de lugares comunes repetidos en la literatura y la plástica del entresiglos; los jóvenes son estudiantes y las féminas obreras; ellas, bajo un ensueño novelado, devendrán en artistas sobre el escenario o cortesanas (Trigo 1914, §VI):

...un encanto a medianoche; las terrazas de los cafés están llenas de parejas juveniles: son el estudiante de Medicina, de Leyes, de Letras, y la obrerita romántica y gentil, acaso futura grande artista, quizá presunta gran cocota que, llena de idílicas visiones de Alfredo de Musset, se entrega a su amor y a su lindo amante sin pensar en el precio y en la tasa...



Jean Béraud, *Bulevar de noche. Frente al Teatro de Variedades*, 1883, óleo sobre lienzo, París, Musée Carnavalet.



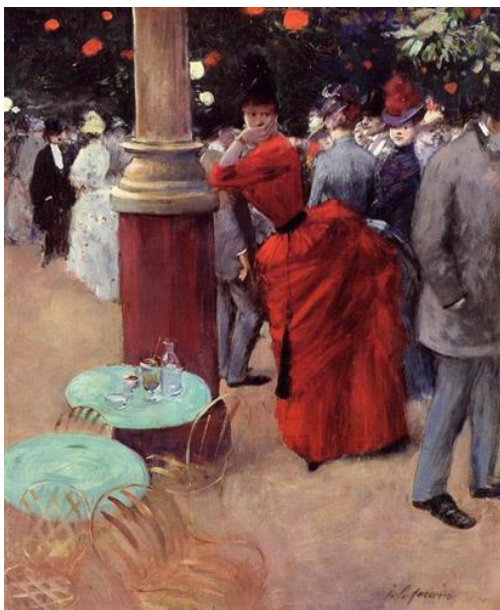
La luz artificial convirtió las avenidas en punto de encuentro, una renovación que, como hemos dicho, llegó también a los jardines; la abundante vegetación que adorna los *Champs-Élysées* concentró gran parte de la diversión nocturna y, de entre las posibilidades, el baile se convirtió en uno de los principales atractivos del parque parisino fin de siglo. Localizado en el número 51 se estableció desde 1840 a 1875 el *Bal Mabilie*, uno de los más famosos y quizá el más elegante. Los hermanos Mabilie transformaron la modesta sala heredada de su padre en un espléndido parterre, donde además de baile se ofrecía espectáculo. El *Mabilie* permanecía abierto prácticamente todo el día, cuando la luz natural desaparecía el espacio quedaba iluminado gracias a farolas e innumerables bolas de cristal que formaban fantásticos arcos luminosos; al atractivo de la luz se sumaba una exquisita decoración de guirnaldas y gallardetes que ondeaban suspendidos en los árboles, falsas palmeras chinas y un bello carrusel. La orquesta tocaba en un templete central, alrededor del quiosco se situaba la pista de baile que acogió a bailarines dispuestos, en un primer momento, a divertirse con la polka, los valsos y las mazurcas y que después levantó las piernas a ritmo de cancán, la creación más celebrada de la bailarina Céleste Mogador (1894-1909). Tras la zona de baile se disponían bancos y mesas.

Es de nuevo Jean Béraud quien nos acerca a este renovado espacio de esparcimiento nocturno; hacia 1850 reprodujo el ambiente selecto del *Mabilie* y tres décadas más tarde compuso una escena parecida, tanto que podemos interpretarla como una nueva versión, en esta ocasión el lienzo recibe el título de *Baile público* (ha. 1880).

También Jean-Louis Forain (1852-1931) retrató a una elegante mujer en un espacio de reunión ajardinado; el llamativo vestido rojo hace destacar su figura de entre los atuendos grises circundantes; a pesar del ambiente distendido, ella, apoyada en una columna, lejos de entretenerse transmite la inquietud de quien espera.



Jean Béraud, *Baile público*, ha. 1880, óleo sobre lienzo, 16,5 x 25,5 cm. Colección particular.



Jean-Louis Forain, *Jardín público*, 1884, óleo sobre lienzo, colección particular.

El *Bal Mabille* se caracterizó por reunir a la clase social hacia la que París se había volcado, la burguesía. El contrapunto lo otorgó un local abierto en la colina de Montmartre, la zona reservada a los ciudadanos desterrados del centro de la capital. Allí se alzaban dos molinos transformados en sala de baile, gran terraza mirador, jardín y

talleres-vivienda; el famoso conjunto, delimitado por una empalizada de color verde, recibió el nombre de *Moulin de la Galette*, un establecimiento que poseía el encanto de lo popular, atractivo que contrastaba con el ambiente cosmopolita que envolvía la ciudad situada colina abajo.

Con la llegada del buen tiempo, el famoso baile del domingo tenía lugar en el exterior entre el molino Radet y la terraza de su gemelo, el Blute-Fin. La orquesta se situaba en una grada contigua al barracón que acogía el salón de invierno. El lugar, sembrado de acacias, disponía de pérgolas, bancos, sillas y mesas dispuestas alrededor de la zona de baile; los danzarines disfrutaban hasta pasada la medianoche alumbrados por farolas e hileras de lámparas de gas. El *Moulin de la Galette* convocaba a todo tipo de parroquianos; los asistentes de mayor fortuna eran los llamados «pequeño burgueses» junto a ellos modistillas casaderas, planchadoras, obreros y soldados acudían a divertirse en los días festivos. Otro grupo recurrente era el de los artistas; los pintores, poetas y músicos que habitaban en el recinto eran habituales de las fiestas del molino.



▲ Vincent Van Gogh, *El Moulin de la Galette*, 1886, óleo sobre lienzo, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

► Kees van Dongen, *Machicha en el Moulin de la Galette*, 1904-1905, óleo sobre lienzo, 65,5 x 54,5 cm. Troyes, Musée d'Art Moderne.



Numerosos pintores trasladaron a lienzo la vida del *Moulin de la Galette*; ejemplo de ello es la serie que Vincent van Gogh (1853-1890) le dedicó entre 1886 y

1887 —los dos primeros años de estancia en París— obras en las que destacó la humildad no sólo del lugar, también de las gentes del barrio de Montmartre. Asimismo Kees van Dongen (1877-1968) intentó copiar en su cuadro en varias ocasiones el ambiente del molino. Entre 1904 y 1905 se fecha el cuadro *Machicha en el Moulin de la Galette*, aquí el holandés subrayó el anhelo de sexo entre los habituales al baile. El ritmo sensual de la danza brasileña invita a la mujer de la derecha a abalanzarse hacia la boca de su compañero, mientras el hombre de la pareja contigua estrecha entre sus brazos a su acompañante asiéndola firmemente por las nalgas.

Isaac Israëls (1865-1934) hizo del *Moulin de la Galette* uno de los principales escenarios de su pintura; el artista neerlandés prefirió captar los gestos de los asistentes que, cansados de bailar o aburridos, descansan o tratan de distraerse sentados a las mesas. Las mujeres solitarias fueron también protagonistas de sus lienzos, jóvenes que matan el tiempo dando buena cuenta de una copa.



▲ Isaac Israëls, *Café-dansant. Moulin de la Galette*, ha. 1905, óleo sobre lienzo, 90 x 110 cm. Ommen, colección Mark Smit.

► Isaac Israëls, *Moulin de la Galette*, ha. 1904, óleo sobre lienzo, última localización subasta Sotheby's abril 2003.





Isaac Israëls, *Moulin de la Galette*, ha. 1905-1906, grafito sobre papel, colección particular.



Pero si alguien hizo del baile del *Moulin de la Galette* una obra maestra fue Pierre-Auguste Renoir (1841-1919); el pintor construyó en 1876 una imagen deliciosa del multitudinario local, «una visión encantadora y probablemente muy *rosa* de la vida bohemia del Montmartre del siglo XIX» (Bade 1989, 86); la luz, tamizada a través de los árboles, incide en cada uno de los personajes envolviéndolos en una atmósfera mágica: la alegría de vivir está presente. Georges Rivière reveló en *Renoir et ses amis* (1921) los nombres de los jóvenes que posaron para el lienzo: una de sus modelos preferidas, la actriz Jeanne Samary (1857-1890) ocupa el primer plano apoyada en el banco del jardín; los pintores Pierre Franc Lamy (1855-1919) y Norbert Goeneutte (1854-1894) situados a la derecha de la composición consumen en largos vasos lo que identifica como granadina; los rostros de colegas como Henri Gervex (1852-1929) y Frédéric Samuel Cordey (1854-1911), el funcionario Eugène Pierre Lestringuez y el periodista Paul Lhôte se encuentran entre los bailarines; la pareja central está formada por el pintor cubano Pedro Vidal y otra de las mujeres asiduas en sus telas, Margot (cfr. Rivière 1921, 136-137). Renoir prefirió el ambiente risueño a la percepción mucho más popular que hemos visto en Van Gogh, o la dureza de las escenas elaboradas décadas más tarde por Henri Toulouse-Lautrec y Pablo Picasso.



Pierre-Auguste Renoir, *Baile del Moulin de la Galette*, 1876, óleo sobre lienzo, 131 x 175 cm. París, Museo de Orsay.



Si los bulevares, los jardines públicos y los bailes al aire libre congregaban multitudes, no menos repletos se hallaban los nuevos locales de diversión; una de las fórmulas más exitosas era la del *café-concert*, allí los parisinos y los recién llegados a la ciudad acudían a escuchar a *chansonniers* de moda, a disfrutar con un humorista o de un número acrobático. Uno de los primeros pintores en hacer de los artistas de *caf' conc'* un tema recurrente fue Edgar Degas (1834-1917), ejemplo de ello es el pastel titulado *Café concert. Los espectadores* (ha. 1876-1877).

Un año más tarde Édouard Manet (1832-1883) prefirió la cervecería *Reichshoffen*, un famoso café-concierto situado en el *Boulevard Rochechouart*, para mostrar la actitud del público durante una actuación; al igual que en la obra anterior, el auditorio no presta atención a la cantante.⁸ Los protagonistas no presentan emoción alguna; el elegante hombre con chistera y bastón contempla algo que sucede en un punto colocado fuera de composición, a su lado una joven *grisette* fuma, ensimismada,

⁸ Parece una constante que los clientes se desentendieran de lo que sucedía sobre el escenario; Santiago Rusiñol tomó nota en *Desde el molino* del ambiente en un repleto *Divan Japonais*: «Allí en el fondo, entre tal robusta gritería, capaz de aturdir al más turbio de oído, rodeada de monstruos del Japón que cuelgan del techo, con doble juego de orejas y triple líneas de dientes, y entre figuras de serpientes submarinas e ídolos con ojos de tiburón que brillan en las paredes, se ve (entre nubes) una pobre figura que, encima del escenario, abriendo la boca y mirando aguzada al director de orquesta, yendo y viniendo y agitándose con movimientos descompasados, trata de hacerse escuchar entre aquel formidable clamoreo» (Rusiñol 1894, §VII).

un cigarrillo. Tampoco Felipe Trigo pasó por alto este detalle; Octavio señala la reunión de refinados y trabajadores en los mismos locales (Trigo 1914, § VI):

...los restaurantes excelentes y baratos abundan: en uno de la *Porte Maillot* sirviéronme ayer el almuerzo de un franco cincuenta (...) así comprenderás que los obreros, las muchachas de taller, con sueldos de diez a doce francos, los frecuentan.



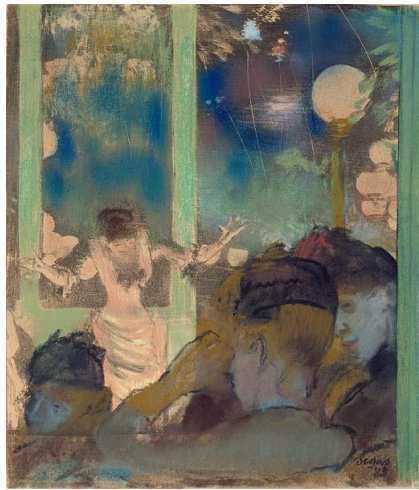
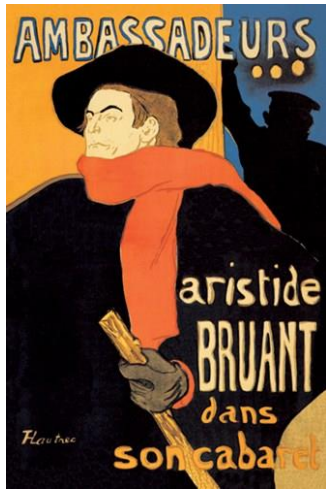
Edgar Degas, *Café concert. Los espectadores*, ha. 1876-1877, pastel sobre papel, 20,1 x 41,55 cm. Chicago, Art Institute of Chicago.



Édouard Manet, *Café-concierto*, 1878, óleo sobre lienzo, 47,5 x 39,2 cm. Baltimore, The Walters Art Gallery.

Uno de los cafés concierto al aire libre de renombre era el de *Ambassadeurs*, situado a la entrada de los Campos Elíseos. El escenario del Embajadores convocaba a artistas de muy diversas tendencias con un denominador común: estar de moda en el París finisecular. Al bello quiosco acudió en numerosas ocasiones Aristide Bruant⁹ (1851-1925), el cantautor de vestimenta inconfundible —sombrero de ala ancha, capa negra, bufanda roja y bastón— famoso por la temática proletaria de sus canciones. Para una de las actuaciones de 1892, Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) diseñó uno de sus carteles más reproducidos. Cercana al tipo de ideario mostrado por Bruant se encontraba Eugénie Buffet (1866-1934), la cantante vestida con ajadas prendas y una bufanda roja hecha jirones interpretaba la aplaudidísima pieza *La Pierreuse*; y así, como una prostituta de barrio marginal, la presentó Lucien Métivet (1893-1932) en la litografía destinada al *Ambassadeurs* en 1893. Otra de las incondicionales al café era Emile Bécot, divertida cantante a quien Degas retrató bajo las lámparas en un momento de gesticulación exagerada; sus movimientos frenéticos formaban parte de un estilo *chic* famoso en el París fin de siglo: el *épileptique*. Es Jean Béraud quien nos muestra de forma menos cartelística a una pareja burguesa cenando en el restaurante *Les Ambassadeurs*, mientras ella degusta su copa, él contempla el espectáculo.

⁹ Santiago Rusiñol participó de la admiración bohemia general hacía el cantautor que interpretaba «el lenguaje del pueblo»; el pintor describió su figura, estampa conocida por todo el barrio de Montmartre: «...lleva un inmenso gabán *de peluche*, gran sombrero de castor y holgado tapabocas que le da varias vueltas por el cuello. Tres o cuatro perros de aguas le acompañan (...)». Un vestuario que variaba cuando se encontraba en su local, *Le Mirliton*: «En su casa viste garibaldina encarnada, medias botas y pantalón de terciopelo, lleva rubias melenas (...) y esto en su casa como fuera de ella, que sirven de marco a un rostro inteligente y afectado, y anda cimbreándose, como marino en tierra firme, en medio de los *bibelots* que se amontonan en aquella característica morada». Rusiñol dedica un largo párrafo al drama de las canciones de Bruant, temática aplaudida entre la cultura montmartriana: «Canta los crímenes de la *Villete*; canta el canal legendario de aguas enlutadas con la guillotina en el fondo elevándose en terrible silueta; canta las miserias de *Menilmontant*, con sus tortuosas callejuelas y sus solares desiertos, con la ortiga brotando en el abandono, con su población miserable acampando alrededor del cementerio de Père Lachaise, en el que se ven desfilar los entierros como vagas apariciones; canta las hecatombes del matadero con el más ferviente realismo; canta las angustias de *Saint-Lazare* con todos los horrores de aquel hospital inmenso; y con su voz cavernosa adquiere la solemnidad de un profeta que narra a su alegre auditorio las angustias todas, todas las desdichas que palpitan ignoradas, como en dilatado desierto, en este París que pone en música sus glorias que sus más negras desventuras» (Rusiñol 1894, §VII).



- ▲ Henri Toulouse-Lautrec, *Aristide Bruant. Ambassadeurs*, 1892.
- ▲► Edgar Degas, *Mademoiselle Bécot en el Café des Ambassadeurs*, 1877-1885, pastel sobre litografía, 23 x 20 cm. Nueva York, The Morgan Library & Museum.
- ▲►► Lucien Métivet, *Eugénie Buffet. Ambassadeurs*, 1893.



Jean Béraud, *Cena en Les Ambassadeurs*, 1880, óleo sobre lienzo, 35,5 x 45,5 cm. París, Musée Carnavalet.



El recorrido por los espacios de ocio cambioseculares en la ciudad más bella de Europa nos acerca al número 32 de la Rue Richer, aquí se ubicaba —y se encuentra— uno de los *music-halls* más concurridos: el *Folies Bergère*. El teatro fue diseñado para representar ópera; aunque desde su inauguración, en mayo de 1869, el programa de espectáculos del *Folies Bergère* imitó el del londinense Teatro Alhambra; a las operetas

sucedían cuadros de música ligera, escenas de *ballet*, números de mimo, acrobacias o los aplaudidos *tableaux vivants*. Durante las dos décadas que el local reinó en exclusiva se consideró el lugar más moderno y excitante de todo París. Las esferas iluminadas de forma eléctrica brillaban junto a las lámparas de araña alumbradas con gas, cobijando a un público heterogéneo dispuesto a entretenerse. Joris-Karl Huysmans (1848-1907) hizo memoria de su visita al local en 1879 en su volumen miscelánea de 1880, *Croquis parisiens*. El autor de *À rebours* (1884) intercala los acontecimientos en el escenario: acróbatas, *clowns*, *ballet* y bailes de polka, con descripciones del lugar e impresiones sensitivas de lo presente en el *Folies Bergère*; Huysmans concluye (Huysmans 1880, §VIII):

Lo verdaderamente admirable y único, sin embargo, es la impronta callejera de este teatro.

Resulta feo a la vez que soberbio, es de gusto ultrajante y a la vez exquisito; es incompatible con una cosa que fuera de veras bella. El jardín con sus altas galerías y sus arcadas recortadas en basta madera, sus losanges llenos, sus tréboles rojos, teñidos de ocre rojo y de oro, sus techo con estofa con pompones y borlas rayados de granate y café, sus falsas fuentes del Louvre con tres mujeres colocadas entre tres platillos de falso bronce plantados entre unos macizos, sus paseos puntuados de divanes de rejilla, de sillas y mostradores regentados por mujeres muy pintadas, todo lo cual se sitúa entre ese bodegón que hay en la calle Montesquieu y un bazar argelino o turco.

Alambra-Poret, Duval-Moresque, con el vago aroma adicional de esos salones para fumar, abiertos antiguamente en las afueras, adornados con columnas orientales y espejos, así es este cabaret, con su sala de espectáculos cuyo rojo marchito y cuyo oro mugriento, conviven con el flamante lujo del falso jardín, constituyendo así el único lugar de París que apesta deliciosamente a maquillaje de pagadas ternuras y a estertores de corrupciones exánimes.

El decadente prostíbulo de lujo mitad parisién mitad morisco con regusto a baratillo descrito por Huysmans posee el encanto de hacer realidad todas las perversiones y placeres del París fin de siglo; el *Folies Bergère* no adquiere mejor tono en la novela *Bel Ami* escrita en 1885 por Guy de Maupassant (1850-1893). El novelista hizo del cabaret uno de los escenarios cruciales del relato; el oportunista Georges Duroy conoce de la mano de su compañero de la infancia Charles Forestier las delicias del lugar; lo primero que le llama la atención es la iluminada fachada del local que

«proyectaba un gran resplandor» (Maupassant 1885, §I). Al traspasar la acolchada puerta los personajes se encuentran en la sala (*ibídem.*):

Un vapor de tabaco velaba un poco, como una niebla muy fina, las partes más alejadas: el escenario y el otro lado del teatro. Y elevándose sin cesar en delgados hilos blanquecinos de todos los cigarrillos y de todos los puros que fumaban todas esas personas, esta bruma ligera subía sin parar, acumulándose en el techo, formando bajo la ancha cúpula alrededor de la araña, encima de la galería del primer piso, cargado de espectadores, un cielo nublado por el humo.

En el vasto corredor de la entrada que llevaba al pasillo circular, donde merodea la engalanada tribu de chicas, mezclada con la oscura muchedumbre de los hombres, un grupo de mujeres esperaban a los recién llegados, delante de uno de los tres mostradores, donde reinaban maquilladas y ajadas, tres vendedoras de bebidas y de amor.

Tres altos espejos detrás de ellas reflejaban sus espaldas y las caras de los transeúntes.

Puede que Suzon, la camarera protagonista del lienzo de Manet, ofrezca «bebidas y amor» o forme parte de los «estertores de corrupciones exánimes» que citó Huymans, pero su frescura y discreción distan del planteamiento femenino presentado por Maupassant. La joven posa detrás de un mostrador donde se alinean múltiples botellas de champán, crema de menta y cerveza (cfr. Carr-Goom 1994, 136); la escena se desarrolla detrás de barra, reflejada en el gran espejo; el cristal pone de manifiesto el éxito del local, una multitud se agolpa en la galería circular, bajo la enorme araña de cristal. El Forestier de Maupassant describe el prototipo de cliente habitual del *Folies Bergère*; al espectáculo acudía todo aquel en París que tuviera alma de «crapuloso» (Maupassant 1885, §I):

Fíjate en el patio de butacas: no hay más que burgueses con sus mujeres y sus hijos, simples caras estúpidas que vienen a mirar. En los palcos, gente vulgar, algunos artistas, chicas de medio pelo; y, detrás de nosotros, la más extraña mezcla que en París exista. ¿Quiénes son estos hombres? Obsérvalos. Hay de todo, pero domina el crapuloso. Tenemos funcionarios, empleados de banca, de almacén, de ministerio, reporteros, chulos, militares de paisano, gomosos con frac que han cenado en la taberna y que salen de la Ópera y después irán a un café de los bulevares; y luego todo un mundo de hombres sospechosos imposible de analizar. En cuanto a las mujeres, todas

el mismo sello: la parroquiana del bar, la chica que se vende por dos luisas, y que acecha al extranjero que le pagará cinco, la que avisa a sus clientes cuando está libre. Se las conoce a todas desde hace seis años; se las ve todas las noches, durante todo el año, en los mismos sitios, salvo cuando pasan una temporada por motivos de higiene en Saint-Lazère o en Lourcine.

Los habituales al *Folies* no salen mejor parados en el relato de Huysmans; la música sórdida desencadena escenas de placer morboso (Huysmans 1880, §VII):

Para estas sólo se precisa música putrefacta y canallesca, algo que envuelva en populacheras caricias, en besos callejeros, en regodeos a veinte francos la vez; en querencias de individuos que han cenado mucho y caro; de individuos hartos de acometer negocios turbios, arrastrando en esos recorridos el hastío de miserias que suelen acabar mal, inquietos por sospechosos corretajes de valores y ramerías, por júbilos de filibusteros que han triunfado en sus fechorías y se emborrachan de mujeres pintarrajeadas, al son de músicas inmundas.

Como en las obras de Degas y Manet anteriormente expuestas, tampoco en el *Folies Bergère* el público hace aprecio al número representado; sabemos que se trata de un ejercicio sobre el trapecio insinuado en el extremo superior izquierdo de la tela. Podemos pensar que se trata de un número parecido al ejecutado por la acróbata de Huysmans que vuela sobre las arañas de luz del local para caer en los brazos de su compañero (*op. cit.*, §IV):

La envuelven dos cañones de luz, proyectados desde su espalda, desde el fondo del Folies, que rompen en la redondez de sus caderas, salpicándola desde a la nuca a los pies, contorneada de plata, sobrepasando, casi invisibles, las arañas, reunirse y caer triunfalmente sobre el hombre del trapecio, en un haz único y azulado, que enciende las franjas de titilantes micas, como si fueran granos de azúcar.

Entre el gentío descubrimos a un selecto grupo de amigos que han acudido a la cita pictórica; en la galería distinguimos al pintor Gaston de La Touche (1854-1913), vestido con traje y chistera; a su lado se sienta la famosa *demi-mondaine* Méry Laurent

(1849-1900) ataviada de blanco con unos llamativos guantes amarillos; detrás de las dos figuras, en un palco, se encuentra Jeanne de Marsy (1865-1937) (cfr. Carr-Goom 1994, 136). En la agradable tela de Manet el artista, la cortesana y la actriz forman parte del diverso público que acudía a divertirse al *music-hall*.



Édouard Manet, *El bar del Folies Bergère*, 1882, óleo sobre lienzo, 96 x 130 cm. Londres, Courtauld Institute of Art.

Un par de décadas más tarde el *Folies* encontró competencia. El área limítrofe de París no sólo acogió el famoso *Moulin de la Galette*; la colina de Montmartre se perfiló como centro de reunión de los amantes del *music-hall*. El empresario español Josep Oller (1839-1922) y su socio Charles Zindler (1830-1897) abrieron las puertas del lujoso *Moulin Rouge* el 6 de octubre de 1889; la sala de baile situada en el *Boulevard de Clichy* cumplía los axiomas imprescindibles del París finisecular: público de diversa procedencia, atrevidas bailarinas y ambiente relajado. Así, el recinto daba cobijo a los



Henri Toulouse-Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge. La Goulue*, 1891.



Henri Toulouse-Toulouse-Lautrec, *Jane Avril bailando*, ha.1892, óleo sobre cartón, 85,5 x 45 cm. París, Musée d'Orsay.

habitantes del barrio de la *butte* y a la clientela burguesa de los grandes bulevares, sin olvidar a los imprescindibles artistas y escritores; clubes literarios como *Les Hydropathes*, capitaneados por Émile Goudeau (1849-1906), o *Les Incohérents* de Jules Lévy (1857-1935) compartían mesa con numerosos artistas plásticos; también estos poseyeron una cabeza visible, Toulouse-Lautrec. Todos ellos acudían a contemplar las cuadrillas de cancan; el llamativo vestuario repleto de volantes y encajes fascinaba, pero los frenéticos movimientos que dejaban ver la ropa interior y las ligas ajustadas a los muslos femeninos constituían uno de los mejores reclamos del local. Aunque no era el único recinto donde el cancan se practicaba, si se convirtió el trampolín de célebres interpretes como la rubia *Goulue* (1866-1929), que mostraba un enorme apetito por todos los placeres de la vida: comer, beber y divertirse o Jane Avril (1868-1943), bailarina de silueta delgada y elegante. Al nervio, dinamismo y agilidad del baile de moda se sumó *Valentin le Desossé* (1843-1907), apodado *deshuesado* por la ejecución fluida de movimientos; el bailarín aparece junto a *La Goulue* en el primer cartel que diseñó Toulouse-Lautrec para el *Moulin Rouge*.¹⁰

¹⁰ Facundo Tomás da cuenta de la importancia de este cartel; la convivencia de imagen y texto junto a la economía de medios y la voluntad de plano conforman lo que hoy entendemos como estética de cartel, una manera de tratar la superficie de forma independiente a la pintura: «los carteles de Toulouse significan la definitiva apertura de la puerta de una nueva figuración bidimensional, capaz no sólo de acelerar el camino de democratización de la imagen, sino también de profundizar y ampliar en una nueva línea formal el pensamiento visual» (Tomás 1998, 335).

También tuvieron hueco en el molino la cantante y musa de intelectuales Yvette Guilbert (1867-1944)¹¹ con sus largos guantes negros y la irlandesa May Belfort (1879-1901), que aparecía en escena ataviada como una niña sosteniendo un gatito en sus brazos. A la lista de actuaciones debemos sumar las ejecutadas por la contorsionista cómica Cha-U-Kao y el payaso negro Chocolat, entre otros. Sin duda a la fama de todos ellos contribuyó Toulouse-Lautrec; el pintor los inmortalizó en pinturas y carteles.

El *Moulin Rouge* no solo ofrecía grandes espejos, paredes rojas, lámparas de gas o eléctricas y una amplia galería con reservados; de la increíble decoración del cabaret se responsabilizó Adolphe Leon Willette (1857-1926); el pintor instaló una vieja casa normanda, un palacete español y conformó la imagen más característica de París, el enorme molino de viento rojo dotado de cuatro aspas enormes. En el jardín los monos adiestrados divertían al personal, mientras las señoritas se despojaban de las medias para dar un paseo en burro; los animales convivían con un enorme elefante de escayola recuperado de uno de los pabellones de la Exposición Universal celebrada ese año; la replica del *Elefante de la Bastilla* hacía las veces de mirador; algo más tarde, la zona ajardinada albergó también una montaña rusa.¹²

¹¹ Solo en una ocasión Santiago Rusiñol vio a la clientela del Diván Japones permanecer en silencio; fue durante la actuación de Yvette Guilbert: «Su fama era naciente, y a la segunda copla aplaudía ya todo el mundo entusiasmado. / Bajo aquel armazón alto y delgado; dentro de aquellas espaldas misteriosas, flacas y caídas, aquel público adivinó un alma penetrante que había de abrirse paso en este París, ávido de originalidad y de nuevas sensaciones, y comprendió que el sarcasmo envuelto en velada ironía, que brotaba de aquellos labios estrechos y expresivos, sería coronado por el éxito y que pronto la entonces debutante dejaría el nido de Montmartre, para volar hacia barrios más opulentos. / Así fue en efecto. La hija adoptiva del barrio de los artistas fue bajando a medida que fue subiendo llevando en su garganta los cantos de la poblada montaña, y hoy, coronada por la gloria, mimada por el mundo elegante, va sembrando por donde pasa algo de ese *argot* pintoresco y expresivo nacido en la falda de la colina» (Rusiñol 1894, §VII).

¹² Antonio González-Alba García (GALBA) resume en el monográfico digital dedicado al *Moulin Rouge* la nueva orientación del programa de espectáculos en 1900; tras el cambio de dirección la sala de baile pasó a ser un teatro concierto de acento algo más refinado, presentándose importantes revistas. El molino perdió algunos de sus habituales que prefirieron el ambiente de canción del *Divan Japonais*, el *Ambassadeurs*, el *Jardin de Paris* o el *Tabarin*. En 1905 se reestructuró de nuevo perdiendo parte de sus reclamos originales, el elefante desapareció entre otras muchas cosas. Tras un incendio abrió de nuevo sus puertas en 1915 transformado en sala de cine y espectáculos. En 1922 Jacques-Charles recuperó el antiguo esplendor del *Moulin Rouge*, la sala se convirtió en referencia mundial con artistas como Mistinguett, Joséphine Baker o Maurice Chevalier. Más tarde bajo el auspicio Pierre Foucret volvió a albergar cine y cabaret. El autor concluye el recorrido histórico exponiendo: «...hoy sobrevive alimentado por su antigua gloria, como una leve y triste sombra de su pasado, convertido en un irremediable y horrible pastiche turístico» (González-Alba 2011, s/p).

El periodista H.P. Hugh describió el ambiente de la colina en junio 1899, el artículo fue publicado en la revista *Paris Magazine* con el título *Los dos Montmartres* (*The Two Montmartres*); el inglés poetiza el crepúsculo, momento en que la luz eléctrica se apodera de París; el alumbrado reverbera en hitos artísticos como la Torre Eiffel, la Basílica del Sagrado Corazón y la iglesia de *Saint-Pierre*, un breve listado que incluye las aspas del *Moulin Rouge*; el comienzo de la noche adquiere además un tono distinto en la zona semirural de la capital: en Montmartre la «hora de la absenta» no concluye hasta el amanecer (cfr. Adams 2004, 131):

Cuando cae la noche puedes observar con fascinación el avance gradual de los haces de luz, se ilumina avenida tras avenida y toda la ciudad se perfila de fuego bajo tus pies. Las velas rojas del *Moulin Rouge* giran, el brillo de la luz de la *Tour Eiffel* incide en el *Sacré Coeur* y blanquea la milenaria iglesia de *Saint-Pierre*. El otro Montmartre despierta mientras los habitantes tranquilos de la colina se acuestan.

El olor enfermizo de la absenta pesa en el aire. La “hora de la absenta” de los *boulevards* empieza vagamente a las cinco y media de la tarde y finaliza igual de vagamente a las siete y media; sólo en la colina no tiene fin. No es, de ninguna manera, el hogar del borracho; pero la mortal bebida opiácea dura más que cualquier otra cosa, y este es el objetivo de Montmartre: detener el tiempo lo máximo posible en la terraza de un café y ver el mundo pasar.^{IV}

Toulouse-Lautrec dedicó una sus telas de mayor envergadura al *Moulin Rouge*; el pintor se sintió en el local como en casa, de esta forma la hora de la absenta adquiere un carácter familiar en la composición de Toulouse-Lautrec: sus amigos protagonizan el lienzo. El grupo mayoritario se encuentra sentado a una mesa en amable tertulia, sobre el mármol una jarra de agua y una consumición, quizá se trate del famoso *cocktail* creado y popularizado por el propio artista: el *Maiden Blush*, una mixtura compuesta por «absenta, mandarina, refresco amargo, vino tinto y champán» (*absinthe, mandarin, bitters, red wine and champagne*) (*op. cit.*, 132). Distinguimos al barbudo escritor Édouard Dujardin (1861-1949), quien a la izquierda y colocado de perfil parece dirigir su atención al dúo formado por el fotógrafo Paul Sescou y Maurice Guilbert (1856-1913); este último, gran conocedor de los bajos fondos de París, acudía siempre en calidad de pintor y representante de la marca de champán *Moët et Chandon*. La luz artificial recae sobre la figura colocada entre ellos, se trata de la Macarona; la bailarina

española, excesivamente maquillada, adquiere la apariencia de una grotesca muñeca de porcelana. El mismo foco incide sobre la rojiza cabellera de Jane Avril, que vestida de forma elegante y llamativa se sienta de espaldas. Al fondo, descubrimos a *La Goulue* retocándose el moño, gesto seguido atentamente por su compañera de escenario *Môme Fromage*. El pintor no quiso perder la ocasión de retratarse junto a la nómina de asiduos al *Moulin Rouge*; la escasa altura de su figura destaca junto a la espigada de su primo Gabriel Tapié de Céleyran (1869-1930), responsable de la incorporación de Toulouse-Lautrec al grupo. Por último, sorprende el aspecto fantasmal de la figura en primer plano: May Milton sale de escena, cortada e iluminada desde abajo.¹³



Henri Toulouse-Toulouse-Lautrec, *En el Moulin Rouge*, 1892-1895, óleo sobre lienzo, 123 x 141 cm. Chicago Art Institute.

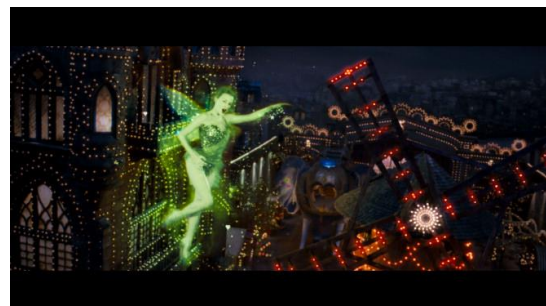
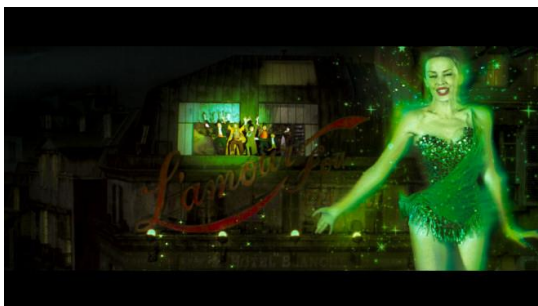


El ambiente entre refinado, intelectual y canalla del *Moulin Rouge* ha sido llevado en varias ocasiones a la gran pantalla; destaco aquí por ser el primer acercamiento el filme inglés mudo *Moulin Rouge* dirigido por Ewald André Dupont; en segundo lugar señalo la afamada cinta homónima escrita y dirigida por John Huston en 1952, protagonizada por José Ferrer —quien interpretó a Toulouse-Lautrec— y Zsa Zsa Gabor en el papel de Jane Avril, un clásico indispensable; por último *French Cancan* (1955) supuso el retorno del director Jean Renoir al cine francés tras más de una década de producciones estadounidenses. Pero haré hincapié en la espectacularidad de la reciente *Moulin Rouge!*, película musical de 2001 dirigida por el australiano Baz Luhrmann. El argumento basado en *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo

¹³ Sigo la identificación de personajes propuesta por Harvey Rachlin (Rachlin 2007, 265).

(1824-1895) y *La Traviata* de Giuseppe Verdi (1813-1901), no deja de ser algo simple. El bohemio Christian (Ewan McGregor) se enamora de Satine (Nicole Kidman), estrella del *Moulin Rouge*; ella se debatirá entre el amor que siente por el pobre escritor y la seguridad que le proporciona El duque, millonario que puede financiar la gran obra teatral que están proyectando y convertirla en una gran actriz. El amor triunfa; pero la muerte de Satine, enferma de tisis —dolencia femenina estrella del entresiglos XIX-XX— nos recuerda que la pasión romántica siempre va acompañada de drama o de melodrama en este caso.

Las referencias a la absenta están presentes sobre todo asociadas a la aparición de Toulouse-Lautrec; el personaje, interpretado por John Leguizamo, actúa de cabeza visible del grupo de artistas habituales del establecimiento, pintores y literatos que repiten de forma constante los principios a seguir «libertad, belleza, verdad y amor» (*Freedom, beauty, truth and love*) (00:09:40-00:10:10), axiomas que pronto hace suyos el protagonista. La primera noche descubrirá junto a sus nuevos amigos los encantos de la absenta. De la botella surge el hada verde, una atractiva Kylie Minogue que interpreta una seductora coreografía y los conduce hacia las aspas del molino más famoso de París. La aparición de Toulouse-Lautrec en escena siempre se acompaña con una botella o una copa del licor verde.



Absenta con el grupo de bohemios. El hada verde les indica el camino al *Moulin Rouge*. Capturas de *Moulin Rouge!*, Baz Luhrmann, Australia, 2001. Minutos de fotograma de arriba abajo y de izquierda a derecha: 00:09:40; 00:09:53; 00:10:14; 00:10:27.



Toulouse-Lautrec interpretado por John Legizamo siempre cerca de una copa de absenta. Capturas de *Moulin Rouge!*, Baz Luhrmann, Australia, 2001. Minutos de fotograma de arriba abajo y de izquierda a derecha: 00:15:34; 00:18:58; 01:18:49.

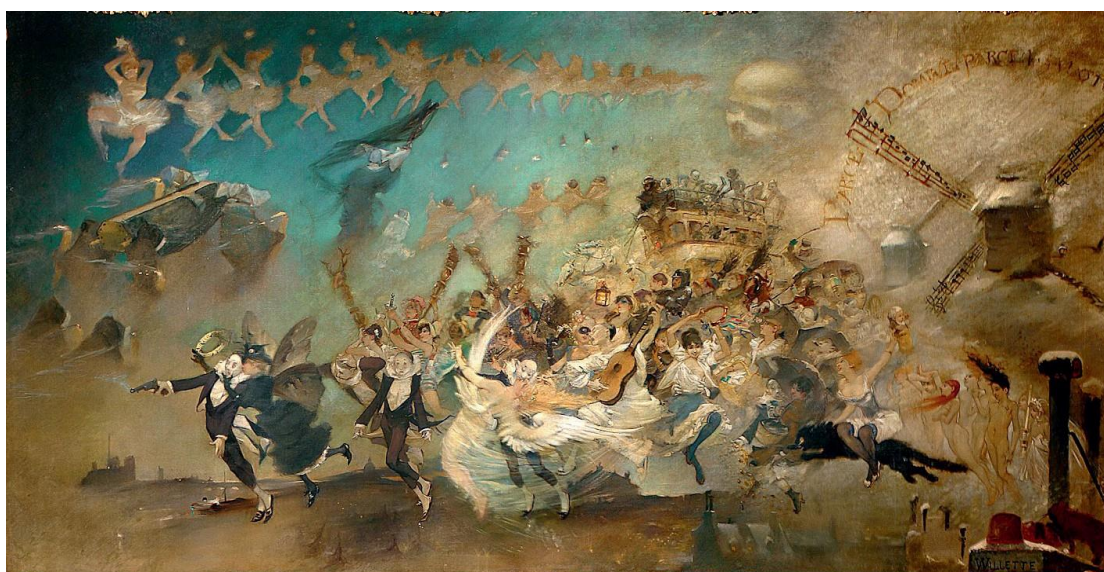
Otro de los puntos de encuentro cruciales fue el primer cabaret artístico abierto en Montmartre, *Le Chat Noir*. Rodolphe Salis (1851-1897) fundó el local en noviembre de 1881 en el número 84 del *Boulevard Rochechouart* cerca de la cervecería *Reichshoffen*, aquella a la que Manet dedicó el lienzo de 1878. En junio de 1885 se trasladó por necesidad de espacio al 12 de la calle Victor Massé, lugar donde permaneció hasta 1896; el bajo que quedó vacío fue aprovechado por Aristide Bruant, el cantautor inauguró allí el famoso *Le Mirliton*; tras la muerte de Salis el nuevo *Chat Noir* abrió sus puertas en 1900, situado en este momento en el 68 del *Boulevard Clichy*.

Salis llegó a París en 1872, una vez instalado en el Barrio Latino no tardó en crear una escuela para dar importancia y estabilidad a su grupo artístico; junto a René Gilbert, Wagner y Antonio de la Gándara elaboraba imágenes religiosas (cfr. Herbert 1967, 58-59).¹⁴

¹⁴ Los miembros del equipo se repartían el trabajo de la siguiente forma: «René Gilbert pintaba las cabezas, Wagner las manos, Antonio de la Gándara los cortinajes y Salis, por último, los fondos y paisajes». «*René Gilbert peignait les têtes, Wagner les mains, Antonio de la Gandara les draperies, Salis, en fin, les fonds et les paysages*» (Herbert 1967, 58-59).

En 1881 vio claro la manera de unir sus dos grandes pasiones: el arte y el bar, de esta forma ideó el celebre *Chat Noir*; al cabaret pronto comenzaron a asistir los artistas y poetas además de los indolentes más *chic*. La brillante decoración Luis XIII corrió de su cuenta, iluminaba el local una lámpara de hierro forjado de época bizantina; del resto se ocupó Adolphe Willete, el decorador que ocho años después asumirá la tarea de diseñar el *Moulin Rouge*.

El pintor colgó el fantástico lienzo *Parce Domine, Parce Populo Tuo* (1884), resumen de su visión del Montmartre nocturno, en una de las paredes principales de la taberna. El título remite al cántico compuesto por el abad Marbeuf que fue empleado por la iglesia como saludo al santísimo sacramento en tiempo de cuaresma; los siete versos evocan un desorden en el mundo, la pieza concluye pidiendo perdón a Cristo. Willete presenta un espectacular desfile lúgubre que parte de los molinos de la colina; los carruajes, acompañados por danzarinas celestes, portan *pierrots*, hombres y mujeres enmascarados. El resto de seguidores de la comparsa, arremolinados, bailan al ritmo de una música embriagadora. Pero el mal agüero está presente sobre los tejados de París: el gato negro erizado; Pierrot conducido por una dama elegante, pistola en mano; un disparo certero y un ataúd trasladado por religiosas se aproxima a la luna, transformada en calavera. El placer, la lujuria, los excesos conducen a la muerte; Gillette retoma la medieval danza macabra.



Adolphe León Gillette, *Parce Domine, Parce Populo Tuo*, 1884, óleo sobre lienzo, París, Musée de Montmartre.



Adolphe-Léon Willette, *La Virgen verde*, ha. 1881, Rutgers University, Zimmerli Art Museum.

Además Gillette se encargó de las vidrieras que adornaban las ventanas del establecimiento. Una de ellas mostraba a una bella joven transformada en *Virgen verde* (ha. 1884). La mujer alza sobre su cabeza al gato negro, ofreciéndolo como nuevo redentor; detrás de ellos el halo de santidad toma apariencia de luna llena. Estamos ante una nueva espiritualidad, la de Salis y el *Chat Noir*; una religión alternativa repleta de elementos oscuros y nocturnos. De hecho los bordados del vestido verde no representan la flor de lis, símbolo mariano por excelencia vinculado a la pureza; el atavío está decorado con escarabajos «asociados a la muerte a través de su alimentación de carroña» (*beetles associated with death through their feeding on carrion*) (Menon 2001, 45). La *Virgen verde* insistía sobre la naturaleza del *Chat Noir*; un local donde se acudía a degustar «la absenta habitual de Víctor Hugo» y «la preferida de Garibaldi» (*l'absinthe habituelle de Victor Hugo et celle que préférait Garibaldi*) (Noël 2001, 49). Con esta publicidad unos de los primeros grupos literarios que asistió fue el de Émile Goudeau, los contertulios *Hydropathes* rechazaban el agua en beneficio del alcohol; pronto les siguieron los escritores Guy de Maupassant, Alphonse Allais (1854-1905) y un envejecido Paul Verlaine (1844-1896); entre los pintores destacó la presencia de Forain, Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923) —creador del reproducido cartel de *Le Chat Noir*— Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard (1867-1947) y Édouard Vuillard

(1868-1940). Todos ellos acudían a disfrutar del teatro de sombras ideado por Henri Rivière, Henri Somm (1844-1907) y George Auriol (1863-1938); las proyecciones teatrales de las siluetas, primero de cartón y después de zinc, se acompañaban con música.¹⁵ El piano fue otra de las novedades del *Chat Noir*, Albert Tinchant fue el pianista principal del cabaret, al que sustituyeron en ocasiones Erik Satie (1866-1925) y Claude Debussy (1862-1918).

La ciudad moderna sedujo a un buen número de artistas que llegaron a París procedentes de todo rincón europeo y americano; atraídos por el incesante movimiento de gente en los bulevares y por el ambiente nocturno de la capital, los pintores se convirtieron en cronistas de la urbe cosmopolita finisecular por antonomasia. Los nuevos lugares de esparcimiento transformaron los motivos hasta entonces destacados en pintura; ahora las carreras de caballos en hipódromos elegantes, las regatas y el paseo adquieren el heroísmo de la vida moderna y se trasladan constantemente a lienzo; junto a estos motivos las bailarinas del *café-concert*, el baile burgués público, los clientes de cervecerías, camareras, payasos, acróbatas o prostitutas de burdel conforman los motivos más reproducidos por los pintores de que denominamos impresionistas y modernistas. A menudo el placer del momento de ocio se acompaña de una copa de alcohol; la granadilla en el caso del edulcorado *Moulin de la Galette* presentado por Renoir o las infinitas marcas de champán que parapetan a la Suzon de Manet detrás de la barra del *Folies Berguère*. Pero cuando la sustancia alcohólica posee un color verdoso

¹⁵ Santiago Rusiñol describe con detalle la novedad que supuso el teatro de sombras que tenía lugar en el *Chat Noir*: «La cuna de las *Sombras* parisienses fue Montmartre. Allí en el antiguo *Chat Noir*, establecido en el local que hoy ocupa el *Bruant* [...] en un rincón de bohemios, donde apenas cabrían acurrucados cuatro hombres en ayunas, se instaló el primer teatro, y las primeras sombras aparecieron allí; sobre un pedazo de madapolán desfilaron con buena sombra las siluetas célebres, dibujadas por Wilette y por Rivière; las cabalgatas, ejércitos, torneos y muchedumbres de *Caran d'Ache*; allí, detrás de la diminuta escena, iluminada por un enfermo mechero de gas, brotaron jocosas y amargamente satíricas las canciones de *Goudeau*, *Mac-Nab* y *Jouy*; allí Rodolfo Salis logró la fama de brillante charlatán [...]. Hoy día Salis es el rey de las *Sombras* y es su casa el conservatorio. No es un rincón, como antes, sino en amplio salón bellamente decorado por Wilette, el delicado pintor poeta, y no en banco sudado, como entonces, sino arrellanados en sillas de encina vieja, contemplan diariamente un centenar de espectadores la serie de cuadros que desfilan como negras apariciones: deléitanse la vista, avívanse la imaginación, comentan la acción recitada en prosa o verso, y recrean el oído con la música que, discretamente sonora, se adapta a los menores gestos y aptitudes de las siluetas que pasan. A la sombra de sus *Sombras* ha reunido Salis los artistas de más ingenio de la época, los más parisienses, los de verdadera cepa, los que traen en sí lo más valioso de todo arte, que es la primera materia. Lo que empezó para grato solaz de los clientes, ha terminado en serio; en el refugio que fue antes de bohemios, se ha acaparado la sal, y aun algo más, de las salinas de Montmartre, pues muchas de las obras presentadas pueden competir con las más tremendas sátiras de otros tiempos; lo que sólo exigía alguna gracia en el lápiz, pues limitábase a presentar la silueta de tipos conocidos, se ha ido agrandando y presentando nuevos y dilatados horizontes; el inocente mecanismo se ha convertido en intrincada maquinaria; ha intervenido la luz eléctrica con cristales de colores, y han adquirido movimiento las figuras» (Rusiñol 1894, §XIII).

como en el caso de los asistentes al baile del *Moulin de la Galette* de Isaac Israël se trata de absenta, el mismo licor que consumen los espectadores de Degas; también los vasos altos abandonados y la cuchara cercana que distinguimos en los bulevares y bailes escenario de las obras de Jean Béraud y Jean-Louis Forain señalan el consumo de ajenjo; en la cervecería concierto presentada por Manet aparecen la copa y la paleta, casi fuera de composición, en el extremo derecho. Intuimos que los asistentes al *Moulin Rouge* interpretado por Toulouse-Lautrec disfrutaban del famoso combinado ideado por el pintor, un cóctel que contiene absenta. El recorrido culmina en *Le Chat Noir*, un local dotado de un llamativo *slogan* donde se rinde culto a una nueva deidad: *La Virgen verde*.

Nadie en el París que prometía un futuro estable prescindió de la hora de la absenta; como hemos visto H.P. Hugh indicó asombrado el intervalo temporal: en los bulevares de cinco y media a siete y media de la tarde, en Montmartre sin descanso. Otro sorprendido periodista inglés, en esta ocasión de la revista *Once a week*, describió en 1868 las preferencias de cada grupo social; cada quien disfrutaba de *l'heure verte* en su café favorito (cfr. Adams 2004, 25-26):

El poeta y el artista pueden ser vistos descendiendo Montmartre, la *cocotte* la Rue Blanche, el *crevé* [proxeneta] sale de la rue Laffitte, y el *boursier* [especulador de bolsa] de la Rue Vivienne. Los actores se instalan en el Café de Suède, los militares en el Helder, los financieros en el Café Cardenal, periodistas en Brébant de Mulhouse, dandis en el Café Riche o Tortoni's, y el *boulevardier* [paseante], para quien París comienza en la esquina de la Rue Scribe y termina en el Faubourg Montmartre, va chismorreando de café en café. Lo que se llama la hora de ajenjo es tan necesaria para un parisino como su vino o su cigarro.^V

Para Maurice Millot la hora de la absenta posee un matiz sacrosanto, la elaboración de la copa se convierte para el habitante de París en un ritual sagrado; el vaso con la sustancia sobre el que coloca la cuchara perforada, la disposición del terrón de azúcar sobre el metal y el vertido de agua fría adquiere tintes mágicos, la alquimia capaz de transformar la amarga bebida verde en la deseada mezcla opalescente (cfr. *op. cit.*, 25):

Cuando el crepúsculo pálido cae en la gran ciudad de París, las lámparas de gas de la avenida iluminan a los elegantes en sus placeres. Es la hora santa, cuando, en las mesas de café, cada uno toma su absenta [...] una jarra de agua vertida lentamente gota a gota con conocida familiaridad. Se contempla seriamente el tinte opalino: el hombre ha elaborado su absenta.^{VI}

Tampoco a Antonio de Hoyos y Vinent le pasó desapercibido el tiempo dedicado al hada verde; el escritor en un impulso por recoger «la maravillosa decadencia que precedió a la guerra» recorre los lugares de moda entre los elegantes, tiñendo de color las horas. De esta forma la hora violeta es la más discreta, los minutos de ensueño algo melancólico del día son azules, la cárdena es la dedicada al placer carnal, y el tiempo de nieve, de boda o comunión es blanco. La tristeza otoñal entinta los segundos de gris y la hora de absenta es el momento de mostrarse en público, el turno de la exhibición social. Para el marqués la tarde verde es un convenio social en el que puede no estar presente el ajenjo, la pareja de elegantes compuesta por una mujer de vestimenta hombruna y un caballero muy afeminado que ocupa la mesa de un café tan solo posee el encanto de lo insano (Hoyos y Vinent 1927a, *La hora azul*):

Llegaba siempre a la hora verde —hora de ajenjo—, una pareja ambigua, muy chic, muy *chi-chies*, que entraba en el bar elegante y pedía un *japanese* o un *saratoga* para la dama, una *citronada* para el caballero. Ella fumaba cigarrillos españoles de cuarenta y cinco; él, un *setos-amber*, lo más, lo más un *kedive*. Y no se sabía qué era más admirable, si el maquillaje en tonos violetas de ella o el maquillaje *en marfil y rosa* de él. La mujer, muy *boy*, vestía trajes sastre y usaba monóculo y bastón, el hombre un *gigolo* casi siempre, gabanes muy entallados, sombreros que le llegaban hasta la punta de la nariz, pieles y sortijas arbitrarias. Los dos olían a *ámbar gris*, a *oro verde* y un poco a éter.

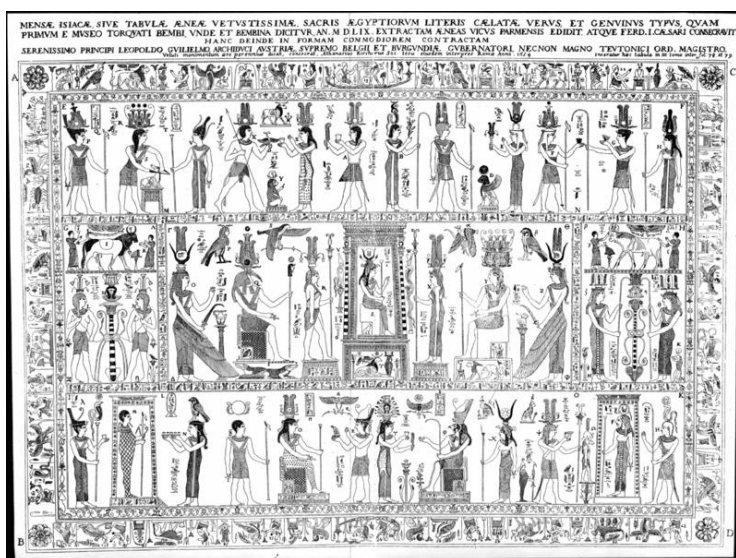
Pero lo del éter es otra historia, ahora es tiempo de hadas verdes y de absenta; la sustancia alcohólica rica en tuyonas¹⁶ que inundó las mesas de los principales bulevares

¹⁶ Se trata de un componente presente en el aceite esencial de la *Artemisia Absinthium*, la tuyona posee una estructura química semejante al mentol, eucaliptol, alcanfor y demás monoterpenos. Para Campos Covarrubias es una «sustancia aromática, amarga y tóxica» (Campos 2012, 53) sólo soluble en alcohol. El prestigioso diccionario Dorland de medicina recoge que «su ingestión puede producir síntomas de neurotoxicidad» (VV. AA. 2005). El conflicto que acarreó el descubrimiento de este terpeno en el ajenjo y la posterior prohibición de la absenta será tratado en el siguiente epígrafe.

de París; el fervor por la bebida que sintieron escritores y pintores hizo que pronto se asociara a la creatividad, la magia, la mitología y a las mujeres misteriosas y sensuales. En los umbrales del nuevo siglo el líquido verde se convirtió en la bebida nacional francesa, el mismo pueblo que en 1915 la tachó de fatal y alucinógena sepultando sus afamados efectos con una prohibición que duró 80 años. Lo que comenzó siendo un aperitivo novedoso terminó erigiéndose como símbolo de todo crimen social; siguiendo estas directrices la absenta fue bautizada en 1995 por la ensayista Doris Lanier, cocaína del siglo XIX.

1.2. Acercamiento histórico e iconográfico a la absenta.

La planta de ajeno, raíz de la absenta, fue empleada desde antiguo como hierba medicinal; los efectos digestivos de las distintas variedades de *Artemisia*, del mismo modo que sus propiedades tónicas vigorizantes, diuréticas y antisépticas fueron valoradas en el 1550 a.C. por los egipcios, tanto que le otorgaron un puesto privilegiado entre las ofrendas destinadas a la diosa Isis. El ajeno aparece en la famosa Tabla Isiaca datada ya en época romana (30 a.C.-395 d.C.). William Wynn Westcott (1848-1925) dedicó en 1887 un estudio a la pieza; el coronel y mago francmasón distingue la planta en la tercera tríada de la parte superior, un grupo formado por el Padre, la propia Isis y la Potencia. La Potencia colocada a la izquierda «lleva una rama de ajeno y tiene un Thermutis sobre su cabeza; el ajeno, enemigo de la putrefacción, se encontraba en abundancia en los primeros días del mes de Thoth» (Wynn Westcott 1887, 19). La personificación de la Potencia luce, pues, una rama de ajeno en la mano mientras la diosa cobra de la alimentación, la fertilidad y la cosecha protege su cabeza. Plinio el viejo (23-79 d. C.) se hizo eco del culto a Isis en su *Historia Naturalis* (77 d. C.), el escritor romano indica además que la especie utilizada por los sacerdotes de la diosa era la *Artemisia Maritima* (cfr. Plinio el Viejo, XXVII, XXIX, 1, 53).



◀ Fotograbado a partir de la Tabla de Isis del Cardenal Bembo, 30 a.C.-395 d.C., bronce, 75,5 x 125, 5 x 5,5 cm. Turín, Museo de la antigüedad Egipcia.

▼ Tercera tríada, a la izquierda la Potencia.



Aunque la primera referencia que poseemos de los efectos beneficiosos del ajenjo, artemisia amarga o hierba santa sea egipcia, el nombre de *Artemisia Absinthium* proviene del griego; la palabra latina *absinthium* de *apsinthion*, inutilizable o incomedible; y el término *Artemisia* está ligado a la diosa griega que los romanos llamarán Diana.¹⁷ La planta de ajenjo crece profusamente en el monte Taigeto, cordillera situada en la Arcadia, Laconia y Mesenia, uno de los lugares de caza favoritos de Artemisa y desde dónde, se supone, los espartanos arrojaban a los niños inútiles. La hierba fue hallada por la diosa y entregada al centauro Quirón (cfr. Wagner 2010, 1240); la criatura fabulosa le puso el nombre de *Artemisia*, descubrió sus propiedades y las dio a conocer a los hombres.



La diosa Artemisa dando hierbas al centauro Quirón, miniatura del *Herbarium* de Pseudo-Apuleius, 1481, Londres, British Library.

También se ha sugerido que el nombre pueda provenir de la reina Artemisia II de Halicarnaso (siglo IV a.C.), esposa y hermana del rey Mausolo; al morir el gobernante, pasó a dirigir Caria en solitario. La leyenda cuenta que amó tanto a Mausolo que redujo su cuerpo a cenizas y cada día, hasta su muerte, las bebió diluidas en licor; como prueba de su amor mandó construir en la capital un monumento funerario, el Mausoleo de Halicarnaso, una de las siete maravillas del mundo antiguo. Artemisia fue experta en medicina y botánica.

Lo cierto es que los textos sagrados citan el ajenjo, siempre por su tono amargo; recordemos que la tercera trompeta en el Apocalipsis anuncia la caída de una estrella

¹⁷ Se trata de una deidad polifacética protectora de la naturaleza, los animales salvajes y la caza; era diosa de los lagos, los manantiales y los fuegos en los bosques y considerada protectora de los partos; además era la divinidad de la curación y la buena salud.

llamada Ajenjo que envenenará las aguas de ríos y manantiales cobrándose la vida de una multitud de hombres; episodio ya citado e ilustrado en el apartado anterior de este estudio. Pero la *artemisia judaica*, aparece en varias ocasiones. En el libro de los Proverbios atribuido tradicionalmente al rey Salomón, se da una advertencia sobre las relaciones con mujeres desconocidas, féminas atractivas que conducen a la ruina (Proverbios 5: 3-4):

Los labios de la mujer extraña destilan miel
y su paladar es más suave que el aceite,
pero su final es amargo como el ajenjo,
agudo como la espada de dos filos.

La referencias son constantes; para Deuteronomio el ajenjo simboliza traición: «no sea que haya entre vosotros hombre o mujer, familia o tribu, cuyo corazón se aparte hoy de Jehová, nuestro Dios, para ir a servir a los dioses de esas naciones; no sea que haya en medio de vosotros raíz que produzca hiel y ajenjo» (Dt 29, 18); era motivo de la ira de Dios y fruto de la indisciplina en Jeremías: «Por tanto, así dice Jehová de los ejércitos, Dios de Israel: A este pueblo yo les daré a comer ajenjo y les daré a beber aguas envenenadas» (Jer 9, 15); en el libro de las Lamentaciones la palabra ajenjo adquiere el significado de amargura, aflicción y abatimiento, únicos sentimientos presentes en una vida alejada de Dios: «Me ha llenado de amargura, me ha embriagado de ajenjo» (Lm 3, 15) «Acuérdate de mi aflicción y de mi abatimiento, de ajenjo y de la hiel» (Lm 3, 19); para Oseas la adoración de falsos ídolos será castigada y «el juicio florecerá como ajenjo en los surcos del campo» (Os 10, 4); por último el profeta Amós en su exhortación al arrepentimiento advierte a aquellos que «convierten en ajenjo el juicio y echan por tierra la justicia» (Am 5, 7); de nuevo en la destrucción de Israel indica: «¿Correrán los caballos por las peñas? / ¿Ararán en ellas con bueyes? / ¿Porqué habéis convertido el juicio en veneno y el fruto de justicia en ajenjo?» (Am 6, 12).

El teólogo protestante William Barclay (1907-1978) interpretó en *The Revelation of John* (1959) la estrella de Ajenjo, instrumento divino usado en las fuentes de agua, de manera literal; de esta forma expuso (cfr. Carballosa 1997, 169):

Ajenjo es un nombre general para la clase de plantas conocida como *artemisia*, cuya característica es el sabor amargo. No son realmente venenosas en el sentido de mortales, aunque son nocivas, pero los israelitas detestaban su amargor. El ajenjo era el fruto de la idolatría (Dt 29, 17-18). Dios advirtió a su pueblo a través de Jeremías que les daría a comer ajenjo y aguas de hiel para beber (Jer 9, 14-15; 23, 15). El ajenjo siempre representó la amargura del juicio de Dios para el desobediente.

Mientras que para los judíos la planta de la cual «detestaban su amargor» representaba la «amargura del juicio de Dios», eruditos griegos y romanos describieron las diferentes cualidades de la planta. Así para Pitágoras (ha. 580 a.C.-495 a.C.) el vino impregnado de ajenjo facilita la jornada laboral (cfr. Adams 2004, 16); Hipócrates (ha. 460 a.C.-370 a.C.), el padre de la medicina moderna, la prescribe beneficiosa para dolores menstruales, anemia y reumatismo; Dioscorides (ha. 40 d.C.-50 d.C.) consideró el ajenjo como un buen antídoto para la intoxicación; también Galeno (130 d.C.-200 d.C.) la recomienda para la debilidad y los desmayos (cfr. Lanier 1995, 3).

Fue Plinio el viejo quien pormenorizó su uso, el escritor romano dedicó un extenso capítulo en *Historia Naturalis*, enciclopedia citada anteriormente; Plinio explica varias decocciones de manera minuciosa, la lista de beneficios es muy extensa: aprieta el estómago, expelle la bilis, es diurético, termina con los gusanos, evita el mareo, frena las ganas de vomitar, en la ropa libra de la polilla y ahuyenta los mosquitos; un párrafo servirá como ejemplo (Plinio el viejo, XXVII, XXVIII, 4, 49-50):

Tomadas con lirio, limpia el pecho. En la ictericia se bebe con apio y con adianto. Contra el flato, se sorbe poco a poco en agua caliente. En las enfermedades del hígado, con el nardo gálico; las enfermedades del bazo, con vinagre, o en gachas, o un higo. En vinagre, combate los efectos negativos de los hongos y la tiña, en el vino, las de cicuta, el veneno, la musaraña, el dragón de mar y el escorpión. La absenta es muy buena para aclarar los ojos: para los ojos llorosos se pone con vino paso, con miel para los moratones. Con el vapor de la cocción sana la oreja o si supura absenta con miel.

Tantas cualidades popularizaron su consumo convirtiendo la absenta en emblema de salud, «compiten en el Capitolio cuadrigas y el ganador bebe absenta» (*op. cit.*, 1, 45). Es Plinio quien por primera vez habla de un vino de ajeno.

Las citas sobre los tratamientos con ajeno continúan a largo de los siglos; Paracelso (1493-1541) el alquimista, médico y astrólogo suizo medieval fue el primero en utilizar la absenta para tratar la fiebre, especialmente la malaria; Nicholas Culpeper (1616-1654) en *The Complete Herbal* (1653) recomienda ajeno para las afecciones venéreas, además de ser un tratamiento estomacal y cura para la embriaguez; entre los múltiples métodos médicos que podemos encontrar, destaco el del médico francés Martin en cuyo manual de medicina, fechado en el siglo XVII, incluye la capacidad del ajeno para calmar los nervios (cfr. Adams 2004, 17).

Mucho antes de que Martin descubriera que la absenta actúa sobre el sistema nervioso, Wagner señala que Areteo de Capadocia (s. I d.C.) la recomendó contra la melancolía. Casi un siglo más tarde el romano Apuleyo (s. II d.C) estimó que era útil para alejar los demonios (cfr. Wagner 2010, 1240). El autor indica además que la absenta aparece asociada con sueños rituales inducidos, trances que permitían acceder a la deidad; a continuación cita a Elio Aristίδes (ha. 117 d.C.-189 d.C), sofista y orador griego que, aquejado posiblemente de hipocondría, acudió al Asclepeión de Esmirna; la estancia del erudito en el templo curativo se acerca a las dos décadas. Aristίδes asombró a sus contemporáneos por «la facilidad con que entraba en trance»; Artemisia protagonizó una de las visiones relatada en *Discursos sagrados* (cfr. *op. cit.*, 1241):

Era Artemisia, clara de una cierta manera. Tan clara cuanto era posible, apenas como incontables otras cosas tenían claramente la presencia del dios. Era como si se tuviera la impresión de tocarlo y se percibiera que él mismo había venido en persona, como estar entre el sueño y el despertar y prestando oídos atentos oír algunas cosas tan en un sueño, otras como en un trance de despertar...

Egipcios, griegos y romanos poseían un amplio conocimiento de las propiedades sanadoras y paliativas del ajeno, entre ellas la capacidad de reducir la nostalgia, ahuyentar negatividades y actuar como narcótico; durante el medioevo Paracelso la

utilizó contra la malaria y en el XVII, siglo en que sabemos que la *Artemisia Absinthium* se utilizaba para dar sabor a una cerveza (cfr. Adams 2004, 18-19), se citó como calmante.

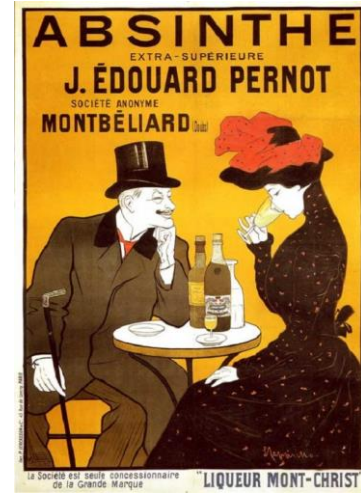
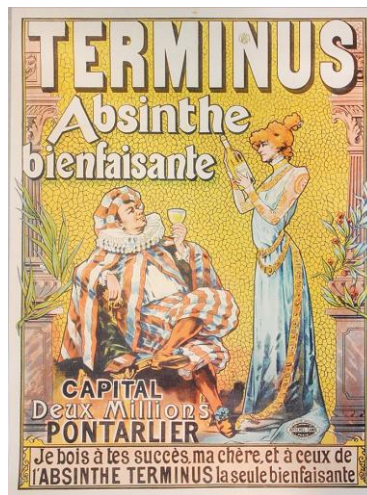
La historia de la absenta como *Fée verte* da comienzo en torno a 1790, según los más; en estas fechas el médico Pierre Ordinaire se trasladó de París a Neuchâtel, poniendo su cuello a salvo de la guillotina en los primeros años de revolución. El francés pronto adquirió renombre en el cantón suizo gracias a sus habilidades farmacológicas, la fórmula casera que mezclaba ajeno, anís, hinojo y cilantro con alcohol de uva de alta graduación —90° en la primera destilación, 80° en la segunda— lo catapultó al éxito. La receta, vendida como tónico estomacal, adquiría en la maceración un tono verde esmeralda, coloración que pronto bautizó la fórmula como hada verde. De entre los múltiples pacientes afectos al tónico se encontraban las hermanas Henriod; ellas vendieron la fórmula a Henri Daniel Dubied, un potentado terrateniente impresionado por las cualidades medicinales del brebaje. Dubied no tardó en comercializarlo; fue su yerno, Henry-Louis Pernod, quien tomó la iniciativa de fabricar la bebida a gran escala. La familia inauguró la primera destilería en Couvet, durante el año 1797; pero fue la factoría abierta en Pontarlier la que les daría fama mundial, la *Maison Pernod Fils* se creó en 1805, noventa años más tarde la destilería llegó a producir 125 mil litros diarios.

La revolución de la absenta provocó un auge en la zona, población que vio abrir las puertas de 28 destilerías durante la época de oro de la producción, varios de los ajenos más populares poseyeron la denominación Pontarlier. La reputación de Pernod Fils aumentó en las décadas siguientes, y también la competencia: el mercado dio cabida a *hadas verdes* de nombre engañoso como Pernot o Pierrot, al igual que las marcas que incluyen la palabra *Fils* y el diseño de etiqueta casi calcado al que siempre utilizó Pernod. Lo cierto es que durante la *época bella* francesa la absenta Pernod Fils se convirtió en referente, la medida de calidad por la cual se juzgó cualquier otra marca.

Los carteles que anunciaban las múltiples empresas dedicadas a la fabricación de absenta no sólo llegaron a París, los papeles llenaron las paredes públicas de toda Europa conformando lo que Facundo Tomás denomina «museos cotidianos» (Tomás 1998, 330). Los reclamos de absenta transformaron los muros en promesas: el

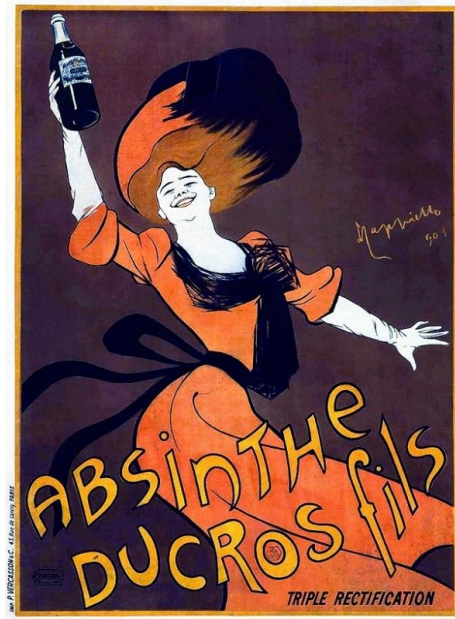
consumidor como poco tenía garantizada una vida social *glamourosa*. Estampas como la de ajeno Terminus o Vichet recalcan en la publicidad su procedencia: Pontarlier. El primero, diseñado por Francisco Tamango (1851-1933) en 1892, utiliza a dos personalidades del momento: el actor francés Benoît-Constant Coquelin (1841-1909) y la bellísima Sarah Bernhardt (1844-1923); la publicidad se retiró pronto de los muros y establecimientos de París, la actriz no había dado el consentimiento para que la empresa publicitara con su figura. Para la litografía de Vichet (ha. 1896) el grafista Nover elaboró una imagen de gusto *Nouveau* donde una elegante dama nos invita a brindar.

Para la sociedad anónima J. Édouard Pernot, Leonetto Capiello (1875-1942) perfiló a un dandi con chistera, monóculo y bastón que mira de forma lasciva a la preciosa mujer sentada en su mesa, ella con gesto recatado consume su absenta. Otra de las compañías bautizadas de forma equívoca fue Pierrot; su cartel más famoso fue el realizado por en 1911 por Lucien Métivet; la sentencia *¡Chico! ¡Un Pierrot!* acompaña a Carablanca, el payaso prepara la bebida con una sonrisa, sabedor del placer que le provocará de manera inmediata su ingesta.

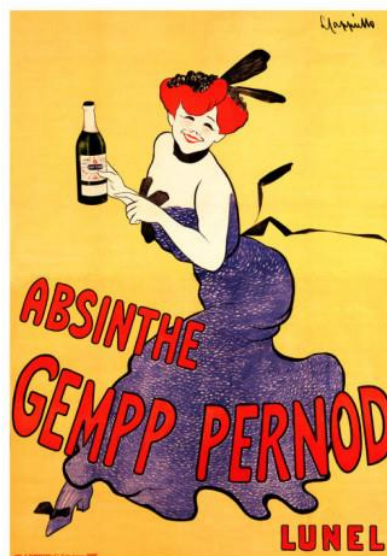


- ▲◀ Nover, *Absenta Vichet*, ha. 1896.
- ▲▲ Francisco Tamango, *Absenta Terminus*, 1892.
- ▲▶ Leonetto Capiello, *Absenta J. Édouard Pernot*, ha. 1905.
- ◀ Lucien Métivet, *Absenta Pierrot*, 1911.

Entre las casas que utilizaron la palabra hijos (*films*) en su nombre podemos encontrar la absenta superior *Premier Fils*, cuyo cartel corrió a cargo del pintor e ilustrador francés Victor Leydet. Protagoniza la estampa una sonriente mujer que, cálida, se dispone a verter agua fría sobre el licor verde. La compañía *Ducros Fils* escogió una imagen de Leonetto Capiello para su campaña publicitaria; Capiello delineó en esta ocasión la figura de una mujer en movimiento que acapara toda la superficie; parece que la joven en un entusiasmado baile solitario, acaba de girar elevando la botella en una mano. El vestido rojo ondula siguiendo el expresivo y alegre paso, al igual que el lazo negro que ciñe su talle, el pelo al viento y la enorme sonrisa transmiten la alegría de vivir como ningún otro cartel dedicado a la absenta. Leonetto Capiello llevó a cabo una composición parecida para la *Absinthe Gempp Pernod*; Charles Gempp aprovechó el apellido de su suegro para vender el producto elaborado en su bodega.



Leonetto Capiello, *Absenta Ducros Fils*, 1901.



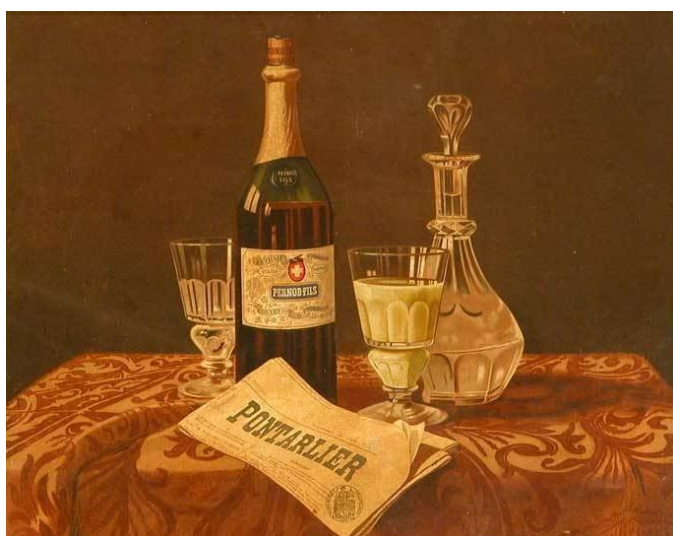
◀◀ Victor Leydet, *Absenta Premier Fils*, ha. 1900- 1903.
 ◀ Leonetto Capiello, *Absenta Gempp Pernod*, 1903.

Como hemos podido observar las etiquetas de las botellas de absenta se parecían sospechosamente a la utilizada en la *Maison Pernod Fils*, es el caso de las marcas J. Édouard Pernot, Pierrot, Ducros Fils, Gemppe Pernod o la original Rosinette, posiblemente el único vestigio existente de absenta rosa. El cartel fue impreso por Camis en 1900.



Camis, *Absenta Rosinette*, 1900.

Quizá sea el entrañable cartel de la empresa Bourgeois el más reproducido en la actualidad. La destilería sita en Pontarlier se decidió en 1900 por un diseño de los hermanos Mourgue. Los autores utilizaron los mismos elementos que exhibía la publicidad de Pernod Fils, basada a su vez en una obra de Charles Marie (1845-1919); la botella, el vaso, la jarra y el periódico que anuncia la procedencia de la bebida están presentes, pero los Mourgue introdujeron un gracioso gato negro que añade a la escena una nota amable y hogareña: el felino sostiene con su pata el vaso mientras bebe el preparado de ajenjo.



Charles Marie, *Pernod Fils*, ha. 1900.



Hermanos Mourgue, *Absenta Bourgeois*, ha. 1900.

La absenta, como hemos visto, se preparaba destilando alcohol sobre las hojas machacadas del ajenjo, raíz de angélica, semillas de hinojo, anís estrellado, menta, melisa y canela; al líquido resultante se añadía aceite de anís. El apreciado licor verde esmeralda poseía un potente sabor a regaliz, aroma otorgado por el anís que enmascaraba la amargura del ajenjo. El contenido alcohólico de la absenta consumida en Europa y América era muy elevado, oscilaba entre el 72 y el 80 por ciento.

Además de los demostrados efectos digestivos, calmantes y según Arístides hipnóticos del ajenjo, la absenta pronto formó parte de la lista conocida de afrodisíacos;¹⁸ parece que esta última cualidad no está vinculada a la *Artemisia* y tampoco, sorprendentemente, a la desinhibición sexual asociada comúnmente al alcohol, parece que el responsable era el anís; una tradición que parte de los escritos de Plinio el viejo quien recomendaba la presencia de semillas en las tartas de boda (cfr. Lanier 1995, 7). Esta última característica sirvió para promocionar la absenta durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX.

El cartel llevado a cabo por Louis Malteste (1862-1928) y Pierre Gélis-Didot para la absenta *Parisienne* en 1894 ejemplifica el juego de seducción que proponía la bebida. El mensaje es sencillo: una joven debe parar las manos a un hombre mayor. Estamos ante una pareja que podría estar disfrutando de una noche de máscaras; el hombre vestido de mago nos aproxima a un origen alquímico del licor; ella luce un traje de noche de amplio escote, tanto que el seno derecho queda al descubierto. Los requiebros masculinos ante los ademanes tentadores de una mujer protagonizan la litografía de absenta *Berthelot* diseñada por Henri Thiriet (1866-1897) en 1895; un público masculino bien vestido disfruta en los veladores de un café mientras observa de manera lasciva el contoneo de caderas de una mujer. En primer plano un hombre queda embelesado mientras vierte la jarra de agua en el plato; el nivel de aturdimiento del personaje ha permitido a un vagabundo aprovecharse de su copa de absenta.

¹⁸ En 1986 Joan Manuel Serrat incluyó en el álbum *Bienaventurados* absenta en su *Receta para un filtro de amor infalible*; la fórmula reza: «mezcle un cuartillo del néctar en un litro de absenta / y en una copa transparente de cristal, / sólo o con hielo, según el gusto de cada cual, / sírvase a una persona cándida y predispuesta».



- ▲ Henri Thiriet, *Absinthe Berthelot*, 1895.
- ◀ Louis Malteste y Pierre Gélis-Didot, *Absinthe Parisienne*, 1894.

La apreciación estimulante de la absenta ha persistido hasta el siglo XXI, es fácil localizar ejemplos en la gran pantalla; en *Alfie*, aplaudido *remake* dirigido por Charles Shyer en 2004, el auto-indulgente, seductor y carismático protagonista (Jude Law) vive una apasionada aventura amorosa con una elegante mujer que le dobla la edad, Liz. La dama —interpretada por Susan Sarandon— no sólo es inteligente y culta, además vive rodeada de los lujos que Alfie adora y es la única de sus muchas conquistas que no está dispuesta a llevar la relación más allá de la cama. Liz dispone una tarde de absenta «la droga líquida de los impresionistas franceses» y sexo. El diálogo transcurre entre el ritual de preparación, el *shock* que provoca en el joven la fuerte bebida y las inmediatas caricias (01:00:47-01:01:05 [...] 01:02:08-01:02:16 [...] 01:03:53-01:04:28):

- L: ¿Por qué no hacemos que esta sea una tarde de absenta?
[...]
- A: Perdona ¿qué has dicho que es?
- L: El hada verde. La droga líquida de los impresionistas franceses
[...] ¡Esta bebida es tan ilegal! Logré traer todo un cargamento desde Praga en botellas de Listerine.
[...]

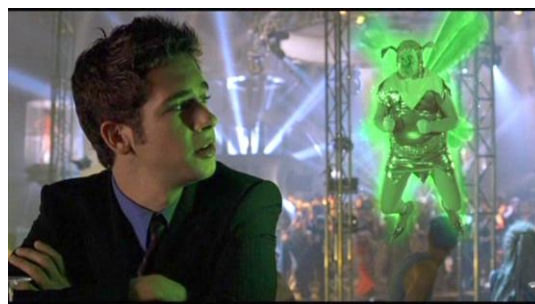
—A: ¡Joder! ¿Es normal que caliente tanto al ir bajando?
—L: Eso es cosa mía [...] ¿sabes que dicen?
—A: No, ¿qué dicen?
—L: Que la absenta enternece el corazón.^{VII}





Preparación de la absenta y escena de seducción posterior. Capturas de *Alfie*, Charles Shyer, Estados Unidos, 2004. Minutos de fotograma de arriba abajo y de izquierda a derecha: 00:60:47; 01:01:10 01:01:28; 01:01:34; 0:01:37; 01:02:15; 01:02: 52; 01:03:43.

Las películas *Alfie* y *Eurotrip* coincidieron en las salas de cine estadounidenses; también el grupo veinteañero protagonista de *Eurotrip* termina por conocer los encantos del hada verde en Bratislava. El film, dirigido por Jeff Schaffer, se perfila como el típico producto norteamericano dirigido a adolescentes. Scotty Thomas (Scott Mechlowicz) decide emprender un viaje desde su ciudad natal a Berlín para conocer a su amiga virtual; las disparatadas escalas europeas del protagonista y su grupo de amigos revisan muchos de los tópicos del viejo continente en clave de humor. El paso por Bratislava concluye en una discoteca de moda en la ciudad; allí uno de ellos decide degustar absenta, bebida «ilegal en los Estados Unidos» («...it's illegal in the States»); además de la excitación que les provoca saltarse las normas, el



Absenta en la discoteca de Bratislava y duende verde. Capturas de *Eurotrip*, Jeff Schaffer, Estados Unidos, 2004. Minutos de fotograma de arriba a abajo: 00:61:12; 01:02:02; 01:02:07.

efecto esperado es prometedor: «te da alucinaciones y te vuelves loco» (*it makes you hallucinate and go crazy*) (01:01:00-01:01:06); todos esperan la visión de «*the green fairy*»;¹⁹ la anhelada aparición etérea se convierte en un grueso genio que escapado de la botella actúa de maestro de ceremonias de la noche. Durante la confusa borrachera los mellizos Jenny (Michelle Trachtenberg) y Jaime (Travis Wester) se besan apasionadamente ante la mirada estupefacta de sus compañeros de aventura.

Doris Lanier (1995) y Jad Adams (2004) coinciden en señalar un mismo grupo social como introductor de la absenta en los bares: los militares destinados en Argelia desde 1830; el reconstituyente pasó a formar parte del botiquín básico de las tropas francesas; los médicos sustituyeron la quinina por absenta diluida en agua, tónico que combatía con eficacia malaria y disentería. Al regresar del campo de batalla los soldados, acostumbrados a hacer uso del ajeno, pedían la singular bebida en los establecimientos; el ritual se extendió como la pólvora entre indolentes aristócratas y sagaces burgueses. Rápidamente el uso se generalizó y de forma veloz cada clase social quiso diferenciarse del resto; conviene decir que la absenta *Pernod Fils* era un producto caro que no estaba al alcance de todo el mundo, era el *hada verde* consumida por la burguesía, que además hizo del rito una exquisitez cuajada de copas talladas, cucharillas de plata con elegantes motivos *Nouveau* y fuentes de absenta de vidrio y armazón de plata con dos, cuatro y hasta seis despachadores de agua. Para los obreros se reservaba otro tipo de licor. El escritor británico R. H. Sherard, vecino de París durante largos periodos entre 1883 y 1906, realizó una clara distinción entre la absenta vendida en cafés y el material adulterado vendido a bajo coste a la población poco afortunada (cfr. Adams 2004, 46). Si para los estamentos adinerados era una bebida elegante por su apariencia, origen exótico, el fascinante cambio de color y la extrema amargura, para los más desfavorecidos fue un producto alcohólico muy potente y barato; los escritores y pintores adscritos a la bohemia, dispuestos a tomar distancia de ricos y pobres, la convirtieron en el estandarte de la creatividad; en el revulsivo capaz de acelerar el pensamiento y potenciar la originalidad. No podemos obviar que dos grandes usuarios de absenta como los poetas Paul Verlaine y Arthur Rimbaud consiguieron crear alrededor de sus figuras un aura de fatalidad derivada del consumo inmoderado de alcohol y el desorden vital deliberado, la consigna más repetida de Rimbaud el

¹⁹ En la traducción castellana el personaje introductor de la bebida utiliza el sobrenombre «duende verde» anticipando lo que vamos a ver.

«sistemático desarreglo de todos los sentidos», en fin, la personalidad trastornada como rechazo a las reglas establecidas por la sociedad (cfr. *op. cit.*, 68).



Henri Gervex, *Café Scene en París*, 1877, óleo sobre lienzo, 121,9 x 164,5 cm. Detroit, Institute of Arts.

La presencia de la absenta en los lugares de esparcimiento burgués ya ha sido tratada en el epígrafe anterior en telas de Béraud y de Forain; quizá para completar la vista a los lugares que frecuentaba la población distinguida de París debamos reparar en tres pintores más. En 1877 Henri Gervex (1852-1929) sentó en la mesa larga del *Café Scene* a tres hombres absortos en sus tareas; el primero enciende un cigarro, mientras su compañero lee el periódico; por último distinguimos la mirada perdida del tercero, personaje que parece posar la vista en el anciano y la joven sentados en la mesa redonda contigua. La incomunicación de la pareja es similar a la del trío de hombres: el permanece abstraído fumando un puro y ella ensimismada consume un cigarrillo. Hay una segunda mujer que permanece de espaldas en la mesa larga, vestida en seda rosa, cromatismo que rompe la linealidad cromática en pardos y grises; por la postura lánguida de los brazos de la dama podemos suponer que la tarde de absenta y tabaco le está resultando tan poco activa como al resto.

Si Gervex utiliza como escenario el interior del *Scene*, el pintor Louis Anet Sabatier mostró el éxito abrumador de la terraza exterior del local en 1884; a pesar de la multitud la absenta continúa regando momentos de abstracción en compañía.



Louis Anet Sabatier,
Café Scene en París,
1884, óleo sobre lienzo,
colección particular.

También el suizo Félix Vallotton (1865-1925) en 1909 colocó una copa de absenta en la mesa de una pareja en el interior de un café; el pintor adscrito en su momento al grupo Nabi escogió el Provincial como escenario. Las confidencias relatadas por la exquisita mujer parecen no entusiasmar a su acompañante que dirige la mirada a la copa. Los tonos oscuros rotos por la luminosidad del blanco utilizados por Vallotton no se alejan de los dispuestos por Georges Croegaert (1848-1923), sin embargo el belga se decantó por los veladores del *Café de la Paix* a pie del *Boulevard des Capucines*. La pintura, que alcanza tan sólo el grado de correcta, muestra de nuevo el desinterés masculino frente a lo que acontece a su alrededor. La introspección del hombre cabizbajo con los pensamientos perdidos en el cigarro que sostiene provoca los cuchicheos entre sus *partenaires* femeninas.



◀ Georges Croegaert, *En el Café de la Paix*, 1883, óleo sobre lienzo, colección particular.
 ▲ Félix Vallotton, *El café o El Provincial*, 1909, óleo sobre lienzo, colección particular.



Jean Béraud, *Los bebedores*, 1908, óleo sobre lienzo, 36,8 x 45,7 cm. Colección particular.

La nómina de artistas que se apropiaron de los ambientes distinguidos parisinos y la relación de los bebedores con la absenta no termina aquí; pero como acercamiento es más que suficiente. Merece la pena que nos detengamos ahora en el artista que convirtió la absenta en el licor predilecto de las clases populares, el pintor que hizo de los cafés o *bistros* modestos sus escenarios más reproducidos: Jean Béraud. La iconografía es muy similar en sus lienzos: una pareja sentada en una mesa de café consume ajeno. En más de una ocasión un hombre se cita con dos

mujeres y viceversa; el licor verde, siempre presente, invita a participar en juegos como el *backgammon*, la conversación o la redacción de cartas. La ingesta de absenta, al contrario que en las telas citadas anteriormente, sí hace efecto en los rostros masculinos; aunque la presencia de la figura ensimismada se repite, el recurso llega a su máxima en

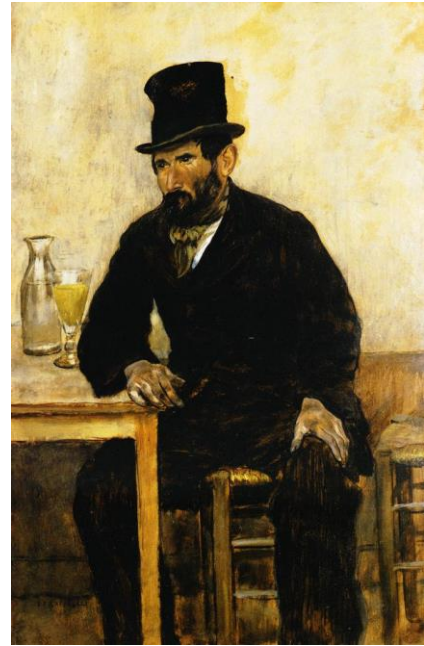
el lienzo titulado *En el bistró* (1908). La incomunicación entre los personajes retratados queda patente; mientras el hombre de espaldas parece establecer con el sujeto de enfrente un encendido diálogo, el otro eleva los ojos al cielo con absoluta indiferencia; tampoco la mujer está mucho más interesada: ha decidido dormitar la arenga.



- ▲ Jean Béraud, *La carta*, 1908, óleo sobre lienzo, 45,7 x 37,2 cm. Colección particular.
- ▶ ▲ ▲ ▲ Jean Béraud, *En el bistró*, 1908, óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm. Colección particular.
- ▶ ▲ ▲ Jean Béraud, *Jugadores de backgammon*, ha. 1890, óleo sobre lienzo, 57,5 x 72 cm. Colección particular.
- ▶ ▲ Jean Béraud, *Café Society*, ha. 1900, óleo sobre lienzo, 45 x 54,6 cm. Colección particular.

Los cafés populares de Jean Béraud dan paso a los lienzos de argumento dramático y escenarios suburbanos de Jean François Raffaëlli (1850-1924); el pintor, formado en el taller del academicista Jean-Léon Gérôme (1824-1904), formó parte de los jóvenes artistas que se sentaban cada tarde en una mesa del Café Guerbois junto a Degas, escena que se repitió poco tiempo después en la Nouvelle Athènes. Gracias a la tutela del maestro fue invitado a exponer con el grupo impresionista dos años consecutivos, 1880 y 1881, a pesar del gusto por las tonalidades sombrías de Raffaëlli. Durante la década de 1870 a 1880 llevó a lienzo escenas de la vida en los arrabales de París con unos claros protagonistas: la clase baja parisina que estaba siendo desplazada por la rápida expansión del desarrollo social y urbanístico de la gran ciudad. En los 90 varió los motivos de sus obras; en estos años se trasladó al centro de París y se concentró en la pintura de paisaje urbano, de edificios, monumentos y bulevares. Pero nosotros nos detendremos en las pinturas por las que hoy es recordado, las de los barrios periféricos de París. La tela más reproducida de Raffaëlli fue titulada en un principio *Los degradados —Les déclassés—* y hoy es conocida como *Los bebedores de absenta* (1881). En un patio miserable situado en un rincón de París dos hombres sentados en torno a una vieja mesa de madera consumen absenta. El esqueleto de lo que nunca llegó a ser una verja, la desconchada pared y los taburetes con la paja rota están tan marchitos como la enredadera seca. Raffaëlli pone de manifiesto el origen social de sus héroes: dos obreros de tez ennegrecida, vestidos con ropa ajada, con la alienación y la tristeza marcada en la postura, los gestos y la piel. Mientras uno se lía un cigarro, el cansancio se apodera del otro, que apoya la cabeza en la mano; no hay rastro de cuchara, ni de azúcar, tan sólo agua para rebajar la absenta; el ritual exquisito del ajenjo ha desaparecido, simplemente hay alcohol.

Un año antes, en 1880, elaboró *El bebedor de absenta*; el reducido tamaño del lienzo, las características técnicas y el parecido con el personaje situado a la derecha en la obra anterior, podría convertir esta pieza en el estudio preparatorio de la fechada en 1881. El parecido de ambos es más que evidente: la misma mirada melancólica y distraída. En esta ocasión, el hombre, acodado en la mesa, fuma en pipa; la otra mano descansa en la rodilla. De nuevo vemos los taburetes, la pared amarillenta y, como no, la absenta esperando en la copa junto a la jarra de agua.



▲ Jean François Raffaëlli, *Los degradados o Los bebedores de absenta*, 1881, óleo sobre lienzo, 110,2 x 110,2 cm. Colección particular.

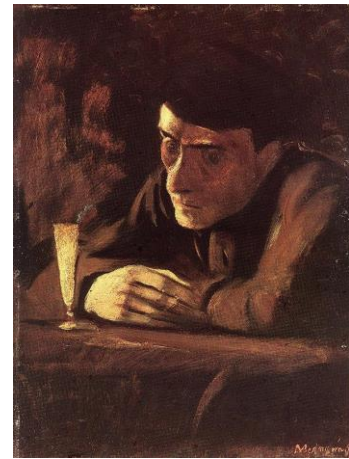
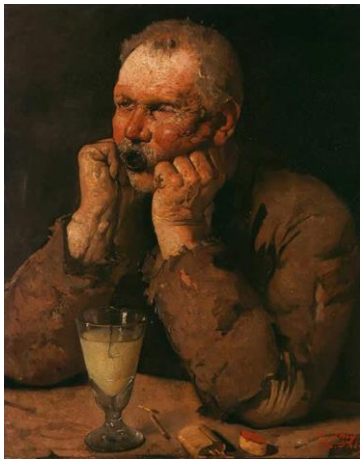
▲► Jean François Raffaëlli, *El bebedor de absenta*, 1880, óleo sobre papel montado en madera, 50 x 32 cm. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Liège.

Pero no sólo en París la soledad del obrero que calma la angustia con absenta fue motivo pictórico. La obra de los suizos Jean Daniel Ihly (1854-1910) y Albert Anker (1831-1910) junto con la del eslovaco Lázsló Mednyánszky (1852-1919) ejemplifican el gusto europeo por mostrar que el nuevo refugio de los desfavorecidos se servía en los bares. Las composiciones son parecidas, un hombre envejecido de forma prematura y vestido con ropa desgastada y rota se sienta frente a una mesa; sobre el tablero el líquido verde. En la imagen del mendigo de Ihly, quizá la más terrible de las tres, la depauperación está presente; las ropas raídas cubren un cuerpo abotargado, enrojecido y enfermo; sobre la mesa una cucharilla de latón y una cajetilla de cigarrillos, bodegón que complementa un vaso agrietado que contiene el licor opalescente. La tela de Albert Anker no es más conciliadora que la anterior, aunque el tono claro del fondo podría resultar menos dramático; el ajado protagonista adquiere un gesto de contradicción, posiblemente el pulso le ha fallado y la absenta se ha derramado sobre la mesa. Más inquietante resulta la pasividad del retratado por Mednyánszky; apoyado sobre la mesa, con rictus serio y triste y los ojos desorbitados, una apertura desmesurada y artificial



William Orpen, *El bebedor de absenta*, tinta negra, 15,2 x 9,5 cm.
Última localización: subasta Christie's, mayo 2008.

que podemos achacar al, tan repetido, efecto psicotrópico del ajenjo; pero de eso hablaremos un poco más tarde. La preferencia de los pintores por reflejar en óleo la calidad pictórica del verde de la absenta no resta otras posibilidades; William Orpen (1878-1931) el retratista de origen irlandés con título de *Sir*, también firmó su *Bebedor de absenta*. El pintor adscrito al llamado *renacimiento celta* elaboró la imagen en tinta negra; a diferencia de los demás, Orpen decidió que la ebriedad de su personaje se manifieste ante el espectador; es el único que nos dirige la mirada.



- ▲ Jean Daniel Ihly, *Un bebedor de absenta*, 1902, óleo sobre lienzo, colección particular.
- ▲► Albert Anker, *El bebedor de absenta*, 1908, óleo sobre lienzo, paradero desconocido.
- ▲►► László Mednyánszky, *El bebedor de absenta*, ha. 1898, óleo sobre lienzo, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. Hungarian National Gallery.

Todos estos lienzos tienen un claro precursor: el *Bebedor de absenta* que Édouard Manet llevó a cabo entre 1858 y 1859. El pintor presentó la obra al Salón de París; la institución artística rechazó la tela, el lienzo sólo contó con un voto positivo del jurado, posiblemente el de Eugène Delacroix (1798-1863). El comité razonó el veredicto: la factura abocetada del lienzo no comulgaba con los cánones académicos imperantes. Lo cierto es que por estos años Manet y Charles Baudelaire (1821-1867) mantenían una estrecha relación; la amistad llevó al más famoso de los poetas *malditos* a dedicarle al pintor el poema número 30 de *El spleen de París* (1862), *La cuerda* relata uno de los acontecimientos traumáticos en la vida de Manet. Durante la ejecución del *Bebedor de absenta*, el maestro francés realizó *Niño con cerezas* (1858); el modelo, Alexandre, de apenas quince años recibió una reprimenda del pintor, Manet reprochó al joven su afición desmedida al alcohol; unas horas después halló el cadáver en su estudio de la calle Lavoisier: Alexandre se había ahorcado. El fantasma del suicidio persiguió durante mucho tiempo a Manet y el *Bebedor de absenta*, cuadro que gestó en un intento por complacer a Baudelaire, se transformó en el punto de partida de una temática repetida en el pintor: la imagen de la miseria (cfr. Adams 2004, 35-36).

Puede que el abocetamiento en el rostro que empleó Manet no fuera de gusto academicista pero el tratamiento de un pordiosero borracho como héroe fue la osadía que puso en contra al tribunal del Salón de 1859. El modelo elegido no era casual, Collardet era un pedigüño asiduo a la zona del Louvre, museo al que acudía con frecuencia Manet para estudiar a los clásicos. La figura del modelo pintado a tamaño natural surge recortada de entre los tonos negros y marrones del fondo, embozada en una capa y con un alto sombrero de copa. A su lado, apoyada en el muro, la copa de absenta; a sus pies la botella vacía. La deuda contraída con Velázquez es evidente, un compromiso que Manet reafirmó dos años más tarde; entre 1861 y 1862 elaboró *El viejo músico*, composición donde el protagonista «está sacado del cuadro de Velázquez titulado *Los borrachos* y, a su vez, inspirado en una escultura de cabeza clásica expuesta en el Louvre» (Carr-Gomm 1994, 50). Al lado del violinista identificamos de nuevo al bebedor de ajeno.



- ▲ Édouard Manet, *El bebedor de absenta*, 1858-1859, óleo sobre lienzo, 181 x 106 cm. Copenhague, Carlsberg Glyptotek.
- ▲► Diego de Velázquez, *Los borrachos*, 1628-1629, óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. Madrid, Museo del Prado.
- Édouard Manet, *El viejo músico*, 1861-1862, óleo sobre lienzo, 187,4 x 248,3 cm. Washington, The National Gallery of Art. Colección Chester Dale.

El *Bebedor de absenta* dio pie a una nueva iconografía: el modelo anónimo tomado del estrato social más bajo con una única esperanza, la fe en su copa de absenta. Si bien argumentar en torno a la pobreza es una de las constantes que hemos visto en los artistas del entresiglos XIX-XX europeo que dedicaron lienzos a la absenta, no debemos pasar por alto otro denominador común: el ensimismamiento, la abstracción e incluso el tedio con que se presenta el modelo ante la bebida anisada. También el desprecio del bebedor por lo que le rodea tiene una fuente pictórica: *La absenta* de Edgar Degas.

Degas utilizó como escenario el café *La Nouvelle-Athènes*, aquel al que el grupo encabezado por Manet trasladó la tertulia tras abandonar el *Café Guerbois*. Para el

lienzo posó la actriz y modelo de Manet y Renoir, Ellen André (1857-1925), a su lado se encuentra el pintor y grabador Marcellin Desboutin (1823-1902). Ambos se sitúan tras una mesa, delante de los espejos que adornaban las paredes del local; sobre el mármol la jarra de agua fría sobre una bandeja y dos copas, la de ella contiene absenta. La composición es sencilla y el resultado un sobresaliente acierto plástico; la elección del color, oscuro en el traje de Desboutin y claro en el vestido de André, hace patente la incomunicación entre la pareja. Mientras él fuma en pipa y mira de forma vaga hacia un punto situado fuera del plano, ella posa con gesto de abandono: hombros caídos, pies separados, atuendo arrugado; Ellen André quizá protagoniza la mirada más hueca, vacía y triste de la historia de la pintura europea.

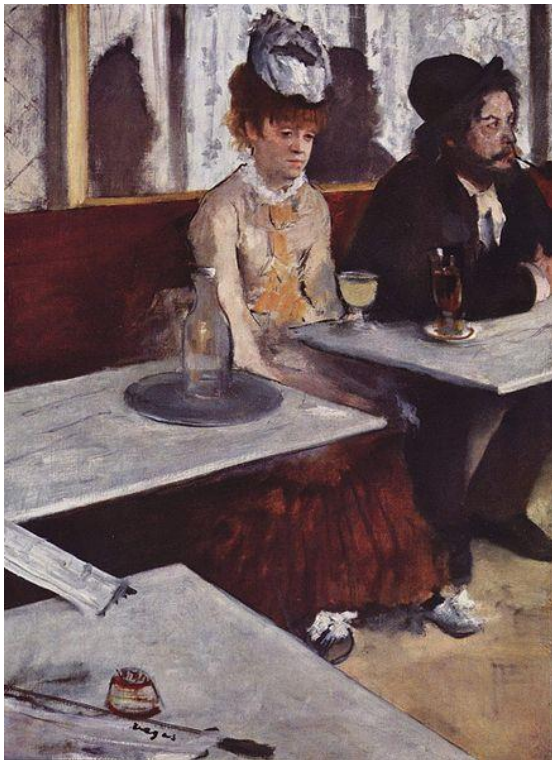
Una de las lecturas más frecuentes coincide con la exclamación que el escritor y crítico de arte irlandés George Moore (1852-1933) pronunció nada más ver la obra: ¡menuda puta! (*What a slut!*) (cfr. Conrad III 1996, 43); no resulta sorprendente que el victoriano recién llegado se impresionara. Desde luego, la actriz podría encarnar a una prostituta, ejemplo de los miles de mujeres que se trasladaron desde las zonas rurales a París ante la promesa de una vida mejor y acabaron trabajando en la calle o en los centenares de burdeles de la ciudad. Las interpretaciones se han sucedido, el pintor pudo llamar la atención en torno a un problema emergente: la afición por el alcohol en las mujeres, un vicio hasta entonces exclusivo del hombre. Otros textos apuntan una denuncia distinta: el amanecer de la nueva sociedad industrial, deshumanizada e individualista. La mujer bebiendo ajeno además se ha convertido en la metáfora del lado oscuro de la modernidad, en contraposición a las composiciones de Renoir y su alegría de vivir; la obra de Degas se ha interpretado como un sinónimo de la soledad, el desamparo, el anonimato y, en fin, de la dureza de la vida moderna.

También podría obedecer, esto lo añadido, a una lectura esmerada de los poemas de Baudelaire que tanto influyeron en los pintores de la época. Recordemos que en *Las flores del mal* (1857) el poeta dedicó los versos titulados *Rêve parisien* (*Sueño parisiense*) a Constantin Guys (1802-1892),²⁰ pintor poco relevante para la historia del arte de hoy (Baudelaire 1857, CII):

²⁰ Constantin Guys protagonizó el principal texto teórico-crítico de Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (*El pintor de la vida moderna*) (1863); en el texto Baudelaire se refiere a Guys como *Señor G.*, un cronista pictórico del presente.

Y saboreé en un cuadro
—artista genial y altivo—
la bella monotonía
de agua, metal, mármol frío.^{VIII}

El poema está dedicado a una marina de Guys, pero «la bella monotonía», embriagante en la obra de Degas, nos acerca al mundo de lo pictórico alejado del drama argumental que persigue a *La absenta*.



Edgar Degas, *La absenta* o *En el café*,
1876, óleo sobre lienzo, 92 x 68 cm. París
Musée d'Orsay.

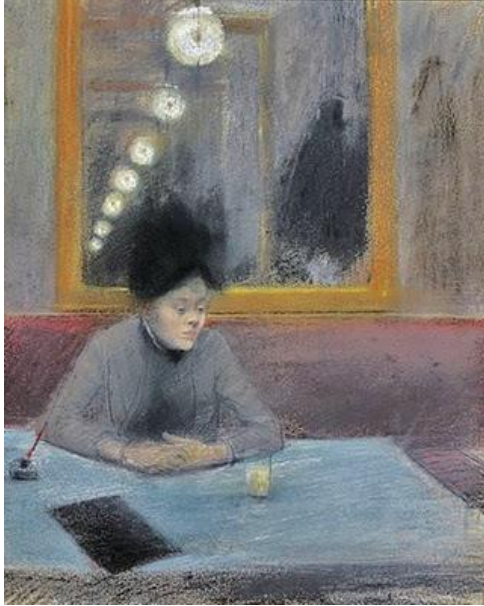
Degas rompió con las pautas establecidas, con la moral tradicional y con las composiciones llevadas a cabo por artistas de una generación anterior; un ejemplo de ello es *En el café*, lienzo del francés Paul François Quinsac (1858-1932) realizado en torno a 1858 y de factura deudora del más correcto academicismo. La retratada, sentada en una mesa de café de espaldas a una gran cristalera, se muestra sonriente, relajada y coqueta; la pose seductora y divertida puede deberse a la cercanía de su pareja; la

chaqueta masculina dejada caer en la silla frente a ella indica la presencia de un hombre; el ausente es quien consume absenta, mientras la dama juega con el mezclador de lo que parece una granadina.



Paul Quinsac, *En el café*, ha.1858, óleo sobre lienzo, 41 x 31 cm. Último paradero conocido: vendido en subasta Sothersby's del 23 de noviembre de 2010.

De la misma forma que ocurrió con el trapero embriagado de Manet, la bebedora de absenta de Degas supuso un nuevo pistoletazo de salida. Pronto uno de los pintores apadrinados por el artista, Jean Louis Forain, siguió los pasos de su maestro; el francés, que acudió de la mano de Degas a cuatro exposiciones impresionistas entre 1879 y 1886, elaboró múltiples escenas de café con nota verde. En torno a 1885 realizó dos composiciones similares: en ambas una mujer sola y ensimismada se enfrenta a una copa del potente licor. La puesta en escena se repite: un café iluminado mediante esferas eléctricas acoge la amargura de la dama, iluminación que se multiplica reflejada en el espejo situado detrás. Mientras la protagonista del pastel *La carta y la absenta* parece angustiada ante las líneas que ha de redactar, la emborrionada *Bebedora de absenta* inclina el cuerpo hacia delante y apoya la cabeza en el brazo haciéndonos partícipes de su *soire* de incertidumbre y tedio.



▲ Jean-Louis Forain, *La carta y la absenta*, ha. 1885, pastel sobre cartón, 44,7 x 35,7 cm. Colección particular.

► Jean-Louis Forain, *La bebedora de absenta*, ha. 1885, litografía, 20,3 x 13 cm. Providence, Museum of Art.



También la cervecería que utilizó de escenario Degas sirvió de reclamo; Albert Bestrand situó en una de las mesas pegadas a la cristalera a su *Bebedora de absenta* (ha. 1890); la transitada plaza circular que vislumbramos a través del vidrio no es otra que la dedicada al escultor Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) y en las letras impresas en el toldo acertamos a leer, de manera parcial, *Brasserie Nouvelle Athènes*. En este caso la mujer se coloca casi frontal, en su introspección apoya la mano en el rostro ajena a todo, incluido el claro ajenjo que le sirve de compañía.

Una postura similar adopta el andrógino dandi dibujado por Georges de Feure (1868-1943); un gesto idéntico llevado a cabo en lenguaje pictórico más cercano a la ilustración *nouveau* y al simbolismo decadente. El noctámbulo empedernido, a juzgar por la palidez de su rostro y las ojeras que enmarcan sus ojos, viste de forma exquisita

sin olvidar el toque crápula: el broche que ajusta su pañuelo adopta la forma de una calavera. De nuevo una carta sobre la mesa, próxima a la absenta; el tándem provoca ensoñación, una visión nocturna inquietante; en la parte superior izquierda de la composición una pareja de elegantes se encamina hacia una casona; delante de ellos un hombre encorvado acelera el paso. El recinto iluminado parece anunciar placeres opiómanos.



- ▲ Albert Bestrand, *La bebedora de absenta*, ha. 1890, grabado a color y grafito sobre papel, 42,2 x 33,6 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago.
- ▲► Georges de Feure, *El bebedor de absenta*, ha. 1900, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. Colección particular.

Jean François Raffaëlli reservó a las mujeres consumidoras de ajeno un mejor puesto social que a sus *degradados*; el porte distinguido de la enguantada *Joven en el café* quizá responda a una mayor facilidad de independencia en las mujeres burguesas.

Podríamos entender que la novedosa iconografía en torno a la mujer sola y autónoma que recorrió la pintura europea en el entresiglos XIX-XX posee un subgénero: la bebedora de absenta. La temática acercaba los sexos, una aproximación en la que la mujer distó de salir bien parada; la analogía es clara, además del consumo de alcohol de alta graduación las mujeres se introducen de lleno en el mundo de la angustia, de las tribulaciones y de la ansiedad, un abanico de amargura reservado hasta entonces al sexo

masculino. Un parangón que, a pesar de todos los argumentos esgrimidos en torno a la obra precursora del asunto, resulta menos hiriente en la pintura de Degas; esta observación deriva de la calidad pictórica de la obra que las siguientes no poseen, pero además la presencia de Marcellin Desboutin situado al lado de una mujer, que a pesar de la proximidad masculina continua ensimismada, nos aleja del dilema que planea sobre el resto. *La carta y la absenta* de Forain aporta el dato: el espejo refleja la chistera de un hombre. Las bebedoras de Forain, la de Bestrand y por supuesto también las que atravesaron Europa de cabo a rabo como la pintada por el polaco Zygmunt Andrychiewicz (1861-1943) parecen acusar sobre todo la ausencia de un hombre en su vida, aunque sea para aburrirse junto a él como bien argumentan las obras de Jean Béraud.



◀◀ Jean François Raffaëlli, *Joven en un café*, colección particular.
 ◀ Zygmunt Andrychiewicz, *Absenta*, ha. 1890, óleo y pastel sobre lienzo, 131 x 75 cm. Plock, Museum Mazowieckie.

Nadie en París rechazaba una absenta; pero los que consiguieron mitificarla fueron aquellos que adoraron a la *Virgen verde* en el *Chat Noir* y en cualquier rincón de la metrópoli europea por excelencia del cambio del siglo XIX al XX: los poetas y pintores afectos a lo que reconocemos como vida bohemia parisina. Ellos la apodaron *fée verte* destacando en el licor las mismas cualidades que poseen las hadas, seres fabulosos femeninos, volátiles y benéficos capaces de socorrer a los hombres y obsequiarlos con «la realización de sus deseos» (Revilla 1990, 208). Las leyendas

afirman que se puede provocar el contacto con ellas desarrollando la visión etérea, los poetas y pintores creyeron, más bien, que el consumo del licor verdoso proporcionaba el necesario y ambicionado nuevo enfoque, el descubrimiento del camino que conducía a la ruptura con lo impuesto, el acceso a la exploración, a la inspiración de poética libre, a ideas transgresoras, a la originalidad.

La metamorfosis comenzaba en el momento en que la copa de licor se disponía en la mesa; la magia de la preparación, la receta fascinante que provoca la transformación del profundo verde esmeralda hacia la mezcla nebulosa verdi-blanca, acabó siendo entendida como un símbolo: la alquimia de la absenta preludiaba la inmediata transformación de la mente del bebedor. De la misma forma que el agua fría libera el poder del aceite de ajeno, la ingesta de la mezcla desata las ideas, los conceptos, la percepción en la mente del consumidor, así se trate de un poeta, pintor, escultor, filósofo, científico o de un simple *boulevardier*. No es de extrañar que Verlaine pronunciara: «Adoro la doble coloración de la absenta» (*J'aime l'absinthe bicolore*) (cfr. Adams 2004, 7). En 1886 Raoul Ponchon (1848-1937) publicó en *Le Courier Français* un soneto a la mayor gloria de la absenta, en los versos afirma: «Tu perfume me desconcierta / y en tu opalescencia / veo los cielos repletos de antaño / como a través de una puerta abierta»^{IX} (cfr. Oxygenee 2004, s/p).

En *Las flores del mal* Baudelaire tituló tres poemas de igual manera: *Spleen*; en uno de ellos —número LXXVII— el autor se transforma en un «rey que reinará en un país lluvioso», un monarca lleno de hastío a quien nadie ni nada por alegre o terrible que sea podrá sacarlo de su estado de apatía; el último verso reza (Baudelaire 1857, LXXXVII):

Y los baños de sangre de los tiempos romanos
que devolvían el vigor a los ancianos,
no han logrado encender del príncipe el deseo,
pues tiene, en vez de sangre, verde agua del Leteo.^X

Las aguas del olvido, aquellas que sacian la sed pero borran nuestros recuerdos según la tradición órfica, se tornan verdes en el poema de Baudelaire, una tonalidad en la que muchos han visto el tinte de la absenta (cfr. Adams 2004, 34).

Los poetas toman la absenta del olvido para ahogar el dolor provocado por el abandono de una mujer; Gaston Couté (1880-1911) pide un ajenjo tras otro en su poema *Les absinthes* (1908), tras la afirmación «no espero más» concluye pidiendo al camarero otra copa «¡Hey! ¡Muchacho! ¡Mi vaso está vacío... Otra absenta!»^{XI} (Couté 1908, 98). A Alfred de Musset (1810-1857) le atribuyeron durante décadas la famosa *Oda a la musa verde*, ese que comienza con la exclamación: «¡Salud, licor verde, némesis de la orgía!»; fiel compañera en los problemas y una buena razón para quebrantar la salud: «Yo, que no quiero llegar a viejo, quiero probar su fuerza contra mi debilidad»;^{XII} el escrito pertenece a su discípulo Valéry Vernier. La lista de poetas que dedicaron versos al hada verde es extensa, los ejemplos expuestos dan idea del efecto que el escritor esperaba al consumir el licor.

El ingenio verde, el hada inspiradora del artista de finales del XIX, fue retratada en acción. Albert Maignan (1845-1908) realizó en 1895 el lienzo *La musa verde*. El francés situó la terrorífica escena en el estudio del escritor, un espacio humilde dotado de una mesa repleta de papeles y libros; el resto de legajos se encuentran esparcidos por el suelo, cercanos a la estufa de carbón, dando por supuesto la falta de inspiración del poeta o prosista. La estancia se abre al exterior, lo que permite contemplar una vista de París; en el balcón permanecen los restos de una planta seca, símbolo quizá de un proceso creativo estancado y del habitual desapego del literato hacia las rutinas materiales. Sobre la mesa se encuentra la copa de absenta, en el



Albert Maignan, *La musa verde*, 1895, óleo sobre lienzo, Amiens, Musée de Picardie.

suelo la botella vacía abandonada, objeto del que surge la musa. Como si se tratara de un genio liberado de la lámpara mágica, el hada de la absenta deja al paso de su vuelo un rastro nebuloso de color humo. Una mujer etérea, envuelta en gasas verdes sujeta con ambas manos la cabeza del poeta, mientras la mano izquierda se extiende sobre la frente cubriendo uno de sus ojos, la derecha en postura de garra, aferra parte del pelo del literato. Lejos de dictar las palabras con dulzura, el gesto es vampírico, parece dispuesta a morder el cráneo del creador; la convulsión corporal del protagonista, tambaleándose, con los dedos crispados y el rostro desencajado remiten a la pasión del escritor y el inevitable sufrimiento que acompaña cualquier proceso de creación. De manera similar entendió Jérôme Doucet (1865-1957) en su *Canción de la absenta* (1905) el consuelo estimulante del ajenjo; para el poeta francés ella es «veneno y bálsamo, la isla siempre abierta al soñador que sufre y la rueda invisible y dentada que despacio atrapa y muele, la esfinge que captura presas, el mar esmeralda donde la tempestad vagabundea pero disimula sus estragos».^{XIII}



Viktor Oliva, *Bebedor de absenta*, 1901, óleo sobre lienzo, Praga, Café Slavia.

El lienzo del pintor e ilustrador checo Viktor Oliva (1861-1928) presenta una diosa tranquila que surge del vaso de absenta, desnuda, corpórea pero intangible y de coloración verde. La musa toma asiento sobre la mesa del café, sus labios entreabiertos parecen verbalizar soluciones a las dudas de un artista o de un hombre corriente: no hay señales de papel, ni libro, ni pincel... sólo un periódico abierto, dejado caer en el otro

extremo de la mesa. El bebedor, meditabundo, escucha atento lo que el hada ha de decirle.

Cuando la musa no está presente, los artistas se reúnen en torno a la mesa de un bar a discutir, cambiar impresiones, divertirse o aislarse, dejando claro que se trata de un grupo de *escogidos*: los abanderados del arte, siempre extravagantes y empobrecidos. Así los retrató André Devambez (1867-1944) en 1904, distraídos, divertidos, taciturnos, extraños y bebiendo absenta; el lienzo *Los incomprendidos* es heredero de la pintura más representativa del barroco español, italiano y holandés. Cualquiera de los retratados mantiene una deuda con el *Menipo* velazqueño (ha. 1639-1640); el rostro repleto de arrugas y el gesto atribulado del ausente bebedor de cerveza, recuerda al *San Pablo ermitaño* (1640) de José de Ribera (1591-1652); el santo ora abrazando la calavera, el borracho adora la cerveza que tiene delante. La espontaneidad de los personajes de Devambez entronca con la pintura del gran maestro de la escuela barroca holandesa, Frans Hals (ha. 1580-1666), se aproxima a la naturalidad que el pintor neerlandés confirió a sus retratos de tipos populares. Los desposeídos de Haarlem eran retratados en gesto y acción cotidiana; Hals pintó a sus protagonistas en un momento de expresión vital, una carcajada, una sonrisa, instantes efímeros que apoyó en una pincelada corta, vibrante y luminosa. El rostro del fumador de pipa situado al fondo de la composición revisa la actitud de *El fumador* (ha. 1623-1625); la mueca de asombro enfática del contertuliano en disputa verbal recuerda el aspaviento del cliente central de una de las múltiples tabernas que pintó Adriaen Brouwer (1605-1638), el alumno aventajado de Hals. Por si albergáramos alguna duda sobre el oficio de los representados, el personaje de la izquierda más que sostener se aferra y arruga una publicación llamada *L'Art*; desconocemos si las noticias leídas le han contrariado o si Devambez decidió que el retratado más estafalario fuera el que diera la clave; la palidez del rostro, el rictus áspero, las profundas ojeras, los tirabuzones dieciochescos que enmarcan las duras facciones y la boa blanca que adorna el abrigo rojo parecen rememorar el gesto terrible y el atuendo del malcarado bufón *Barbarroja* de Velázquez (ha. 1634-1640).



André Devambez, *Los incomprensidos*, 1904, óleo sobre lienzo, 91,7 x 111,5 cm. Quimper, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Quimper.



▲ Adriaen Brouwer, *Los fumadores*, ha. 1636, óleo sobre tabla, 46,4 x 36,8 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

▲► José de Ribera, *San Pablo ermitaño*, 1640, óleo sobre lienzo, 143 x 143 cm. Madrid, Museo del Prado.

► Frans Hals, *El fumador*, ha. 1623-1625, óleo sobre tabla, 46,7 x 49,5 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.



Y sentados a esa mesa podrían estar otros dos célebres pintores devotos de la absenta: Vincent van Gogh (1853-1890) y Henri Toulouse-Lautrec. Debemos incorporar un tercer nombre: el de Paul Gauguin (1848-1903). El francés pintó bebedores de ajeno tan solo *En el café* (1888), la taberna de Arlés que un poco antes había llevado a lienzo Van Gogh. La corta estancia de Gauguin en la *Maison Jeune* junto a Van Gogh, algo más de ocho semanas, vertebrará parte del texto que sigue a continuación.

Tras fracasar como marchante de arte en la sucursal parisina de la casa Goupil & Co. en 1875 y como predicador en 1880, Vincent van Gogh decidió en noviembre de este año establecerse en Bruselas para consagrarse definitivamente al arte; de alguna forma la pintura le sirvió para enfrentarse a un mundo que desde el principio se le planteó hostil. Los primeros pasos pictóricos de Van Gogh lo llevaron de La Haya a Drenthe y de la provincia del norte de Holanda a Neunen; en cada uno de estos lugares, incluidos París y Bruselas, la situación acababa repitiéndose: los fracasos amorosos, la soledad, la penuria y el aislamiento le provocaban una angustia vital insostenible que terminaba por derivar en profundas crisis nerviosas. En diciembre de 1885 se trasladó a Amberes con la esperanza de vender algún cuadro, la corta estancia de tres meses le permitió descubrir la estampa japonesa y acudir en calidad de alumno a la Escuela Oficial de Bellas Artes; el resto del tiempo lo repartió entre museos y burdeles. Fue en Amberes donde le diagnosticaron sífilis avanzada (cfr. Rabinad 1990, 207). Tan pronto decidió que el paso por la ciudad había tocado a su fin se presentó en la estación de París decidido a vivir junto a su querido hermano Théo, quien regentaba con cierto éxito una sucursal de Goupil & Co. en Montmartre. Van Gogh permaneció en la capital francesa dos años. Durante algunos meses acudió al taller de Fernand Cormon (1845-1924), pintor de sólida trayectoria en temática histórica y hábil retratista; el aprendizaje junto a Cormon le permitió además entrar en contacto con Émile Bernard (1868-1941) y Toulouse-Lautrec. A través de su hermano conoció además a Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899), Degas, Renoir, Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) y por supuesto a Gauguin, entre otros. Van Gogh asimiló las técnicas impresionistas y fue aclarando su paleta de forma progresiva, al poco tiempo abandonó la tonalidad oscura que hasta entonces lo había acompañado.

Entre agosto y octubre de 1886 escribió al pintor Horace Mann Livens (1862-1936); en la carta, Van Gogh relata al inglés sus preocupaciones en torno a la pintura; cita a un maestro al que quiere estudiar en profundidad: Eugène Delacroix (1798-1863); le fascina el descubrimiento del impresionismo, movimiento que «admira sobremanera», entusiasmado por los desnudos de Degas y los paisajes de Monet. La misiva adquiere un tono más íntimo y Van Gogh hace participe a su amigo de sus proyectos de trabajo: como las dificultades económicas no le permitían pagar modelos, muy a su pesar los motivos pictóricos se limitaban al autorretrato, las naturalezas muertas y las composiciones de flores (cfr. Sureda 2000a, 313; carta París agosto-octubre 1886):

No tenía suficiente dinero para pagar a los modelos; si no, me hubiera dedicado por completo a la reproducción de figuras, pero he hecho una serie de estudios de color limitándome a pintar flores. [...] Tras estos ejercicios para los dedos, he pintado dos cabezas que, si se me permite decirlo, son en cuanto a la luz y el color mejores que las que hecho hasta ahora.

Van Gogh conoció en París la pintura de Adolphe Monticelli (1824-1886) —hoy considerado una figura menor en la pintura del siglo XIX— los jarrones con flores del francés entusiasmaron a Van Gogh quien se convirtió en uno de sus máximos admiradores. El motivo floral culminó en los famosos girasoles que realizó en Arles para decorar la casa amarilla, casa-taller que compartió con Gauguin. Parece que Monticelli consumía grandes cantidades de absenta, afirmación que Van Gogh puso en duda; el pintor se muestra escéptico en la carta que escribió en abril de 1888 a su hermano Théo (cfr. Rabinad 1990, 229; carta 478, Arlés 20 de abril de 1888):

Cada vez pongo más en duda la veracidad de la leyenda de Monticelli, bebedor de grandes cantidades de ajeno. A juzgar por su obra, no me parece posible que un hombre debilitado por la bebida haya hecho eso.

Una afirmación que probablemente muchos han utilizado al contemplar la obra de Van Gogh; para entonces la conducta del pintor era ya absolutamente desordenada,

un sifilítico que acostumbraba a alimentarse de café, tabaco y alcohol con graves trastornos nerviosos sobre el que planeaba el término locura.

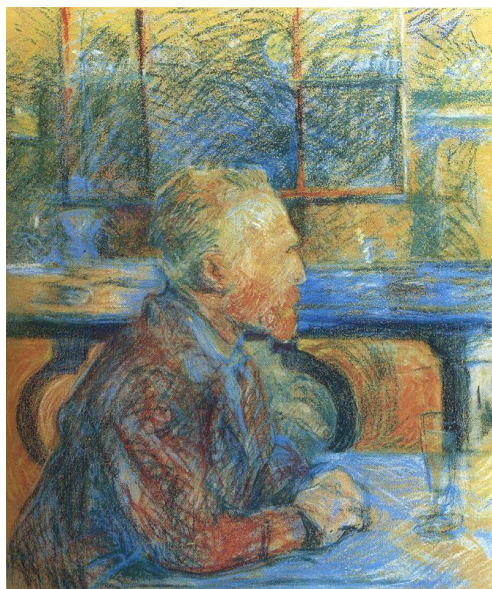
Pero todavía no estamos en Arles, continuamos en París; en la capital acudía de manera asidua a la taberna *Le Tambourin*, allí se reunía con Émile Bernard, Georges Seurat, Toulouse-Lautrec y Gauguin. Regentaba el local, situado en el *Boulevard de Clichy*, Agostina Segatori (1841-1910); la famosa modelo italiana que había posado para Corot, Delacroix o Manet pronto se convirtió en amante de Van Gogh. Gauguin recordó en *Antes y después* (1903) que el holandés decoró el café (Gauguin 1903, 157):

¿Quién no recuerda aquel antro regentado por una antigua modelo, la Siccatore [sic], una italiana? Vincent decoró gratis todo aquel café (el Tambourin). [...] Hallándose muy enamorado de la Siccatore [sic], aún bella pese a la edad....

Posiblemente Van Gogh utilizó una de las mesas cercana a la cristalera de *Le Tambourin* para pintar *Mesa de café con absenta* (1887), lienzo de pequeño tamaño que sigue los cánones impresionistas de luz y trabajo fuera del estudio. La pincelada del holandés es ahora rápida y corta, próxima a postulados puntillistas; la tonalidad es clara y brillante, alejada de campesinos lúgubres, comedores de patatas y cementerios rurales. La luz que penetra por la ventana potencia el excepcional color de la absenta, el tono amarillo verdoso del ajeno resalta sobre la madera que recubre la pared del local. Al lado del vaso, la inseparable jarra de agua.

Rabinad describe las tardes en la taberna propiedad de la Segatori; allí el pintor «hablaba con sus compañeros de ajeno e ilusiones de un fabuloso Japón que encontraría tal vez en el Midi» (Rabinad 1990, 212). Y sentado en el bar lo pintó Toulouse-Lautrec este mismo año, de perfil frente a su inseparable vaso de absenta. El francés homenajeó a su amigo y colega llevando a cabo un pastel elaborado con amarillos y azules, los dos colores que a entusiasmaban a Van Gogh. Lejos de parecer relajado, Van Gogh fija la mirada en algún lugar fuera de la superficie pictórica; al gesto de atención acompaña tensión corporal: las manos del retratado se encuentran juntas

sobre la mesa, con los dedos apretados, tanto que podemos imaginar el sonido de chasquido de uñas.



▲ Henri Toulouse-Toulouse-Lautrec, *Vincent Van Gogh*, 1887, pastel sobre cartón, 57 x 46,5 cm. Ámsterdam, Stedelijk Museum.

► Vincent Van Gogh, *Mesa de café con absenta*, 1887, óleo sobre lienzo, 46,5 x 33 cm. Ámsterdam, Van Gogh Museum.



Y tras dos centenares de obras que recogen vistas de Montmartre, del *Moulin de la Galette*, de los puentes sobre el Sena, zapatos viejos, flores en jarrones, absenta en el interior de un café, algún retrato —tan famoso como el de Père Tanguy— y varios autorretratos «un día, sin previo aviso, tal como había llegado, enfermo y alcoholizado, partió hacia el sur» (Rabinad 1990, 212). Así lo recuerda Van Gogh en una carta dirigida a Théo durante el otoño de 1888 (cfr. Rabinad 1990, 309; carta 544, Arlés otoño 1888):

Cuando yo, muy afligido y medio enfermo y alcoholizado a fuerza de empinar el codo, te abandoné en la estación *du Midi*, seguía pensando que este invierno nos habíamos entregado a conversaciones apasionadas con artistas y gente interesante. Pero no tenía el coraje de esperar.

Su viaje hacia Arlés, ciudad situada en el Mediodía francés, tuvo lugar el 20 de febrero de 1888; en el añorado destino esperaba encontrar el Japón provenzal del que hablaba en el *Tambourin*. Un oriente que encontró en los almendros en flor (cfr. Rabinad 1990, 222-223; carta 474, Arlés febrero 1888):

Estoy de nuevo en pleno trabajo, siempre huertos en flor. El aire de aquí me sienta decididamente bien, desearía que lo respiraras tú a pleno pulmón. Uno de sus efectos es bastante divertido: aquí, un solo vasito de coñac me achispa. De modo que al no tener que recurrir a estimulantes para hacer circular mi sangre, por lo menos mi constitución no se resiente.

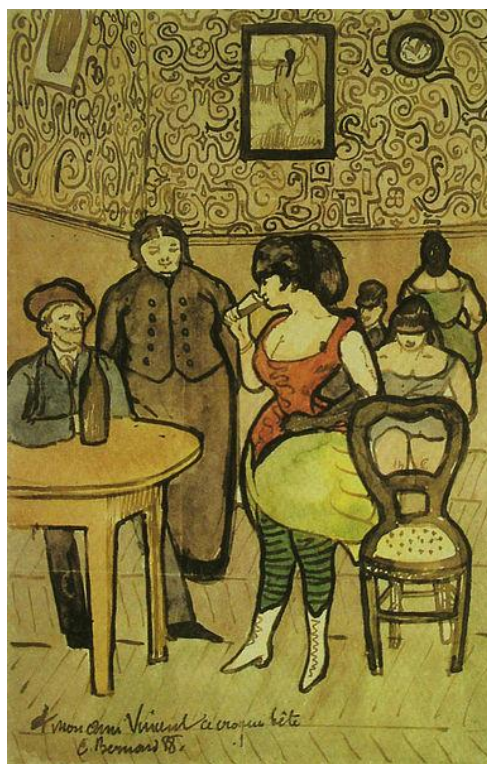
En la región de Francia en que más absenta se consumió durante el cambio de siglo (cfr. Adams 2004, 93) a Van Gogh un vaso de coñac le afectaba. Esta primera intolerancia al alcohol, que cesó pronto, no le impidió darse cuenta de la importancia del bebedor de ajeno en el paisanaje arlesiano. En una de las cartas escritas a su hermano durante el mes de marzo, Van Gogh enumera los personajes y situaciones que le llaman la atención de la localidad nueva a sus ojos; a pesar del ajeteo de la instalación, de los motivos pictóricos por descubrir, los almendros y la campiña luminosa, el pintor luchaba contra su mayor miedo; la soledad (cfr. Jansen; Luijten; Bakker 2009, s/p; carta 588, Arlés 21-22 de marzo 1888):

¿Debo contar la verdad y agregar que los zuavos, los burdeles, los pequeños arlesianos adorables que se dirigen a hacer su primera comunión, el sacerdote en su sobrepelliz que parece un rinoceronte peligroso, los bebedores de ajeno, también me parecen criaturas de otro mundo? Esto no significa que me sintiera un mundo artístico en casa, quiere decir que prefiero reírme de mí que sentirme solo. Pienso que me sentiría triste si no viera el lado divertido de todo.^{XIV}

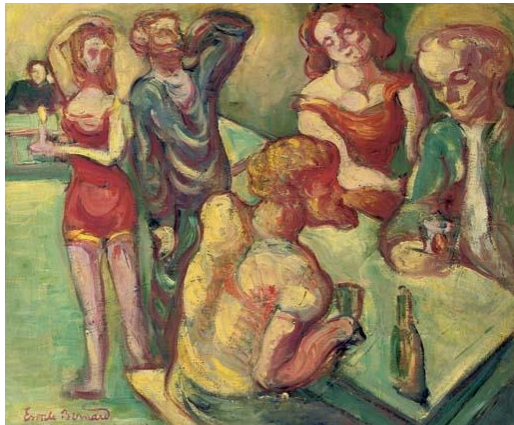
En mayo la situación había cambiado: el dolor estomacal característico de los consumidores habituales de alcohol arreció; la escasa alimentación hacía casi insoportable el malestar provocado por una úlcera gástrica (cfr. Rabinad 1990, 229; carta 480, Arlés mayo 1888):

No temería nada si no fuera por esta condenada salud. Y sin embargo estoy mejor que en París. Si mi estómago se ha vuelto débil en exceso, será por una dolencia que atrapé allí, probablemente debida al mal vino, del que he bebido demasiado. Aquí el vino es también malo, pero apenas bebo. El caso es que a fuerza de comer poco y beber poco, estoy muy débil; pero la sangre se regenera en lugar de envenenarse.

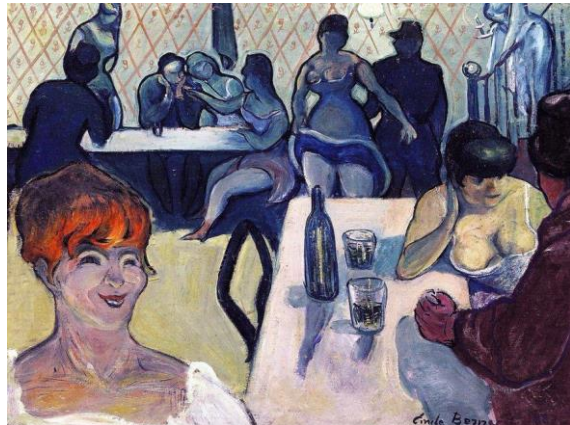
La delicada salud del pintor le obligaba a rechazar la compañía de sus compañeros habituales, durante periodos más o menos largos: el alcohol y el ambiente de burdel. Pero el retorno era sólo cuestión de tiempo. Van Gogh mantuvo una correspondencia muy fluida durante el año 1888 con Émile Bernard; el 23 de junio el francés envió junto a su carta un estudio de burdel; la dedicatoria reza: «Para mi amigo Vincent, este bosquejo tonto» (*À mon ami Vincent, ce croqui [s] bête*); por supuesto, Van Gogh protagoniza la escena. El pintor sentado a la mesa junto a una esbozada botella, dirige la mirada hacia la prostituta que ha decidido apurar su vaso de absenta; la mujer da un largo trago a la bebida. Bernard convirtió el cabaret-prostíbulo en una temática habitual en 1887, cuando el cloisonismo ya había irrumpido con fuerza en su pintura.



Émile Bernard, *Escena de burdel para Vincent*, 1888, acuarela sobre papel, 31 x 20 cm. Ámsterdam, Van Gogh Museum.



Émile Bernard, *En el cabaret*, 1887, óleo sobre lienzo, colección particular.

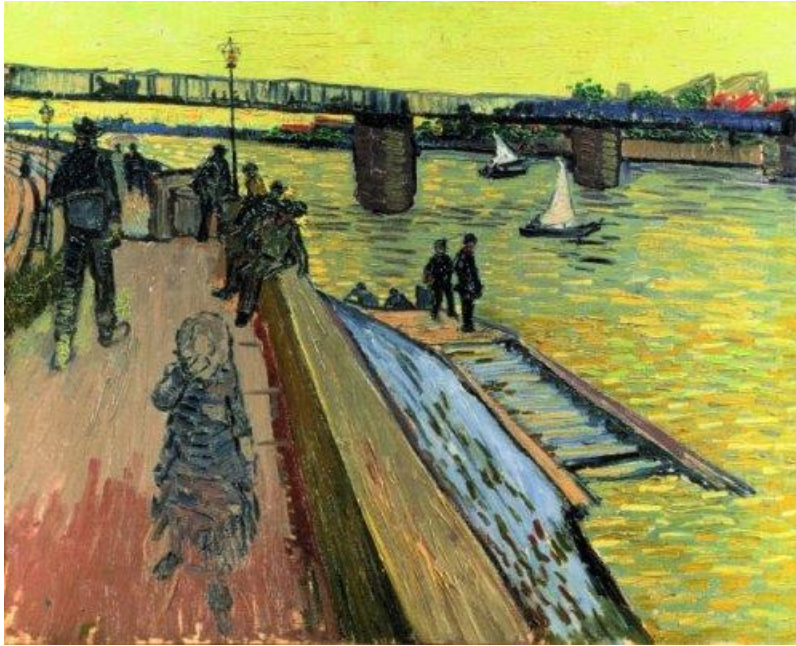


Émile Bernard, *Escena de cabaret o Julia cabeza roja*, 1887, óleo sobre lienzo, colección particular.

El 28 de junio Van Gogh describió a Théo la obra que estaba llevando a cabo; se trata de una vista del *Puente de Trinquetaille*, pasarela de acero sobre el Ródano que une el centro urbano de Arlés con el barrio periférico del mismo nombre. El pintor se detiene en los colores que ha utilizado «el cielo y el río son del color del ajenjo», tonalidad perfectamente conocida, con alto grado de atracción para el pintor (cfr. Jansen; Luijten; Bakker 2009, s/p; carta 634, Arlés 28 de junio 1888):

Tengo una *Vista del Ródano* —el puente de hierro de Trinquetaille, donde el cielo y el río son del color del ajenjo— los muelles de un tono lila, las personas que se inclinan en el parapeto, casi negras, el puente de hierro de un azul intenso —con una brillante nota de color naranja en el fondo azul y una intensa nota verde Veronés.^{XV}

La obra, hoy en colección privada, conserva el pletórico amarillo verdoso propio «del color del ajenjo», tonalidad similar a la presentada un año antes en el lienzo *Mesa de café con absenta*.



Vincent Van Gogh, *El puente Trinquetaille*, 1888, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Colección particular.

Los arlesianos no tardaron en desconfiar del pintor, sus largos silencios, el extraño carácter, la escasa dieta formada por «un trozo de pan (...) la ayuda de tabaco y algún trago» (cfr. Rabinad 1990, 278; carta 520, Arlés agosto 1888), las constantes visitas al burdel y las escapadas pictóricas nocturnas a la luz de los candiles que disponía sobre el ala de su sombrero y alrededor de la tela —excursiones en las que elaboró lienzos soberbios como *Terraza de café por la noche* (1888) o *Noche estrellada sobre el Ródano* (1888)— comenzaron a no agradarles; el sobrenombre *loco* empezó a cuchichearse entre los habitantes de la pequeña población provenzal.

Pocos moradores hicieron oídos sordos a los comentarios; uno de los que sí lo hizo fue Joseph Roulin, el cartero. La amistad de Van Gogh con el «republicano foribundo» (cfr. *op. cit.*, 269; carta 516, Arlés agosto 1888) fue en aumento hasta utilizarlo como modelo al menos en tres retratos y en un buen número de dibujos. El pintor disfrutaba de la compañía del cartero a quien describe como natural e inteligente, sin desmerecer su afecto por la absenta. En una de las cartas fechadas en octubre de 1888, Van Gogh retoma a Monticelli y compara su afición a la bebida verde con la de su cartero (cfr. Jansen; Luijten; Bakker 2009, s/p; carta 702, Arlés 10-11 de octubre 1888):

Pienso a menudo en Monticelli, y cuando reflexiono en torno a lo que dicen de su muerte me parece que tenemos que desechar la idea de que murió *borracho*, en el sentido de *embrutecido* por el alcohol, deben saber que aquí, como una cosa natural, uno se pasa la vida al aire libre y en los cafés mucho más que en el norte. Mi amigo el cartero, por ejemplo, pasa mucho tiempo en los cafés, y ciertamente es más o menos un bebedor y ha sido así toda su vida. Es lo contrario a un *embrutecido* por el alcohol, y su alegría es tan natural, tan inteligente, y discute con una amplia extensión, *el Garibaldi*, que estoy bastante preparado para reducir la leyenda de Monticelli el bebedor de absenta a las proporciones del caso de mi cartero.^{XVI}



Vincent Van Gogh, *El cartero Roulin*, 1888, óleo sobre tela, 81 x 65 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

Y entre campos de trigo captados con luz crepuscular, retratos de fieles amigos, pinceladas nocturnas y brillantes girasoles amarillos, el pintor comenzó a fraguar una idea que llevaba macerando desde su estancia en La Haya en 1882; desde la ciudad escribió a su hermano la última noche del año (cfr. Rabinad 1990, 105; carta 256, La Haya 31 de diciembre 1882):

Me estuve acordando del año pasado, cuando llegué a esta ciudad. Me había imaginado que los pintores formaban una especie de círculo o asociación donde reinaban el calor, la cordialidad, y una cierta unidad. Eso me parecía muy natural e ignoraba que pudiera ser de otra manera.

Van Gogh quería fundar esa «asociación» de pintores en Arlés, una colonia de artistas que tomara como ejemplo la prerrafaelista; con este fin convocó a Paul Gauguin, quien entonces residía en Pont-Aven. Tras mucho insistir Gauguin llegó a Arlés, subvencionado por Théo van Gogh, el 23 de octubre de 1888. Se instaló en el taller de su colega e inmediatamente acordaron trabajar la campiña. Pero pronto sus divergencias

cotidianas y el constante desacuerdo a la hora de abordar la superficie pictórica enfriaron las relaciones. Gauguin relató en 1903 los días pasados junto al holandés en la casa amarilla; el desorden alcanzaba tal magnitud que decidió imponer unas normas (Gauguin 1903, 19-21):

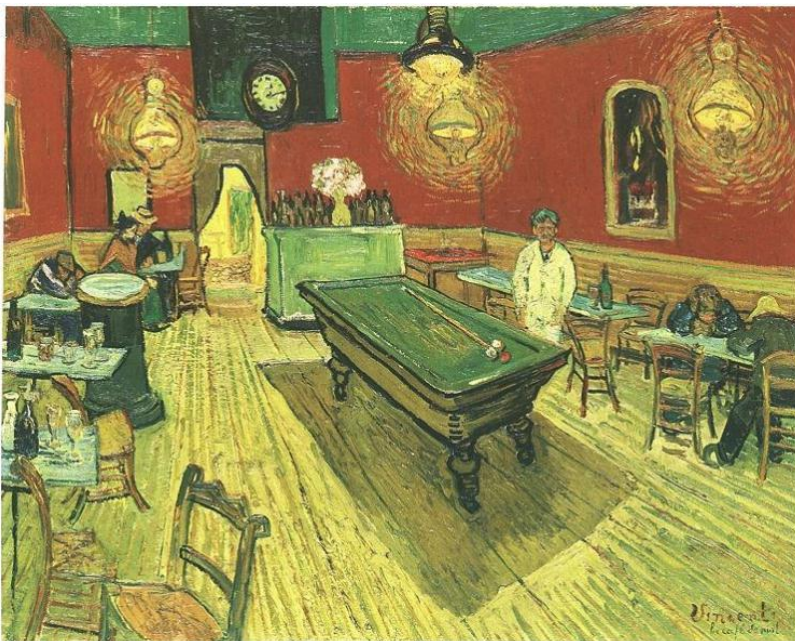
...entre dos seres como él y yo, uno todo un volcán, y el otro siempre hirviendo también, estaba preparándose interiormente una especie de lucha. Para empezar, yo encontraba en todo y por todas partes un desorden que me resultaba chocante. [...] Desde el primer mes vi cómo nuestras finanzas en común adquirían el mismo aire de desorden. [...] En una caja dispusimos un tanto para paseos nocturnos e higiénicos y otro tanto para tabaco, e igualmente también una parte para gastos imprevistos, incluido el alquiler. Y además, un pedazo de papel y un lápiz para notar honestamente lo que cada uno tomara de la caja. El resto de dinero estaba en otra caja, dividido en cuatro partes, para el gasto semanal en comida.

Gauguin no sólo normativizó la convivencia en la casa, además contrajo el rol de maestro; unas pocas líneas más tarde pone de manifiesto el papel que decidió desempeñar: «acometí la tarea de instruirlo» (*op. cit.*, 22). Van Gogh elaboró en septiembre, un mes y medio antes de la llegada de Gauguin, el lienzo *El café nocturno* (1888). La tela recoge el ambiente del *Café de la Gare*, un local cercano a la estación de ferrocarril abierto las 24 horas donde Van Gogh vivió de abril a septiembre de 1888, tiempo de espera hasta su definitivo traslado a la *Maison Jeune*. El establecimiento, regentado por el matrimonio Ginoux, procuraba refugio nocturno a ociosos, vagabundos, borrachos y prostitutas. El pintor describe a su hermano el objetivo último de la escena presentada (cfr. Rabinad 1990, 292; carta 533, Arlés 8 de septiembre de 1888):

He intentado expresar con el rojo y verde las terribles pasiones humanas. La sala es rojo sangre y amarillo apagado, con un billar verde en el centro; cuatro lámparas amarillo pálido emiten un resplandor anaranjado y verde. Por todas partes hay un combate y una antítesis de los verdes y rojos más diversos en los personajes de los pillastres dormitando; en la sala lúgubre y vacía, el violeta y el azul. El rojo sangre y el verde amarillento del billar contrastan por ejemplo con un ligero verde tierno Luis XV del mostrador, donde hay un ramo rosado. La indumentaria blanca del patrón, velando en la esquina de este horno, se vuelve amarillo limón, verde luminoso y pálido.

Unos días más tarde insiste sobre esas «terribles pasiones humanas» que trata de articular mediante verdes, rojos y amarillos; el café nocturno se convierte en antesala de la desesperación (cfr. *op. cit.*, 293; carta 534, Arlés septiembre 1888):

En mi cuadro *El café nocturno* he tratado de expresar la idea de que el café es un sitio donde uno puede arruinarse, volverse loco o cometer crímenes. He tratado, en fin, mediante contrastes de rosa tierno, rojo sangre y hez de vino, de suave verde Luis XV y veronés, resaltando con los verdes amarillos y los verdes azules duros —todo esto en una atmósfera de hornaza infernal, de azufre pálido—, expresar algo así como el poder de las tinieblas en un antro.



Vincent Van Gogh, *El café nocturno*, 1888, óleo sobre lienzo, 70 x 89 cm. New Haven, Yale University Art Gallery.

Desde luego el aspecto y actitud de los parroquianos del local, a quienes acompañan los sifones, las botellas y las copas de absenta, dista de transmitir confianza. El resultado de la obra no convenció al holandés; el pintor opinó: «el cuadro es uno de los más feos que haya hecho» (cfr. *op. cit.*, 292; carta 533, Arlés 8 de septiembre de 1888). A pesar de la poca confianza depositada en el lienzo por su autor, Gauguin —el

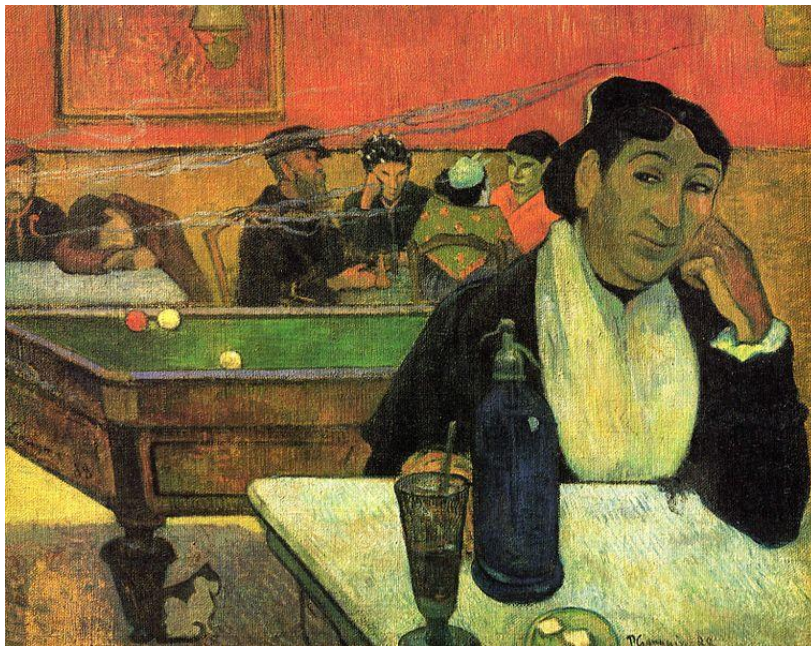
maestro— tomó la tela como referencia para elaborar su propia imagen del café cercano a la estación, primer lugar que conoció nada más apearse del tren que le llevó desde Pont-Aven a Arlés. El francés no sólo abordó la temática de su recién adoptado pupilo, también lo emuló estilísticamente: adoptó la misma paleta violenta de tonos intensos contrastados (cfr. Vance 1991, 68). Aún así el lienzo resulta muy distinto, si Van Gogh decidió colocar en el centro de la sala al propietario de la taberna, Gauguin colocó en primer plano a Madame Ginoux ataviada con atuendo tradicional arlesiano; la copropietaria del café, acodada en la mesa, posa junto a su consumición: el sifón, los terrones de azúcar, la copa alta y la cucharilla no dejan lugar a duda, se trata de absenta. Detrás de ella los personajes habituales de los lienzos de Van Gogh; distinguimos al cartero Roulin sentado a la mesa con tres mujeres; en el mármol contiguo, junto al impenitente borracho durmiendo, un zuavo. Gauguin relató a Émile Bernard los retos pictóricos que abordaba lejos de Pont-Aven; el pintor dedicó unas líneas a *Café de noche en Arlés* en una de sus cartas (cfr. *ibídem.*):

He pintado también un café que a Vincent le gusta mucho y a mí me gusta menos. En el fondo, no es lo mío, y el vulgar color local no me va. Me gusta en los demás, pero siempre tengo aprensión. Es una cuestión de educación y no varía nunca. Arriba panel rojo con tres putas. Una con la cabeza adornada de *papillotes* la segunda de espaldas con mantón verde. La tercera con chal bermellón. A la izquierda un dormilón. Billar — en el primer plano una figura bastante ejecutada de arlesiana con chal negro y por delante tul blanco. Mesa de mármol. El cuadro atravesado por una banda de humo azul pero la figura del primer plano es demasiado decente. En fin.

Parece que ni el asunto, ni la ejecución de la protagonista convencieron a Gauguin. En la carta además identifica a las mujeres como prostitutas; Van Gogh en una misiva destinada también a Bernard explica el porqué: «...hemos hecho algunas excursiones a los burdeles y es probable que vayamos allí a trabajar a menudo. En este momento Gauguin está realizando una tela de la misma noche de café que pinté, pero con figuras que vimos en los burdeles. Promete ser algo hermoso» (cfr. Jansen; Luijten; Bakker 2009, s. p.; carta 716, Arlés 1-2 de noviembre 1888).^{XVII}

Gauguin transformó la fascinante y malsana taberna de alterados del holandés en un común lupanar, acercando la tela a una iconografía recurrente entrado el siglo XIX

que parte de la obra magistral de Degas y continúa en los lienzos de Raffaëlli, Forain o Bestrand y que hemos visto: la imagen de la mujer que consume absenta en el café, una protagonista a la que acompaña tanto el aura de independencia como la patina de soledad e incluso de degradación. El gesto de la protagonista, la mirada de reojo y la sonrisa insolente, la convierten en cómplice; la tradicional arlesiana adquiere tintes de madama.



Paul Gauguin, *Café de noche en Arlés*, 1888, óleo sobre lienzo, 72 x 92 cm. Moscú, Museo Pushkin.

El caos cotidiano de Van Gogh desorbitaba a Gauguin; los diferentes y a menudo opuestos puntos de vista pictóricos tampoco ayudaban a la convivencia; el drama se aproximaba y encontró su punto álgido la noche del 24 de diciembre. El francés fue el único que 15 años después relató el suceso; un lienzo fue el detonante. La historia, siempre según Gauguin, comienza la víspera delante de la tela recién acabada del francés *Van Gogh pintando girasoles* (1888); el protagonista contempló su retrato largo rato y dijo: «Soy yo, ciertamente, pero yo tras haberme vuelto loco» (cfr. Gauguin 1903, 23). No puedo dejar de señalar aquí la certeza de las palabras de Van Gogh, el *maestro* presentó a un *alumno* inestable, de rostro desencajado y mirada extraviada que extiende el brazo hacia el lienzo como un autómeta; parece que Gauguin no dejó a un lado la tensión existente entre los dos.

Paul Gauguin, *Van Gogh pintando girasoles*, 1888, óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. Ámsterdam, Van Gogh Museum.



Es misma noche fueron al café y sin previo aviso Van Gogh lanzó su vaso de absenta al rostro de Gauguin; el francés esquivó el golpe, redujo a su colega y ambos se encaminaron hacia la casa amarilla. Poco después el holandés se quedó dormido; la conversación matinal entre los pintores no tiene desperdicio (Gauguin 1903, 24):

— Mi querido Gauguin, tengo el vago recuerdo de haberle ofendido anoche.
— Le perdono gustosamente y de todo corazón, pero la escena de ayer podría repetirse, y si llegara a golpearme yo podría perder el control y estrangularle. Permítame, por tanto, que escriba a su hermano para anunciarle mi marcha.

El anuncio de Gauguin desbarató a Van Gogh, el sueño de Arlés como asentamiento de pintores se esfumaba, su admirado colega regresaba a París. Pasaron el día el holandés sumido en su particular mutismo y el francés preparando el equipaje; por la noche Gauguin decidió pasear y despedirse de la ciudad: «Ya casi había cruzado por completo la plaza Víctor Hugo, cuando oí detrás de mí unos pasos leves, bien conocidos, rápidos e irregulares. Me volví en el mismo momento en que Vincent se precipitaba

sobre mí con una navaja de afeitar abierta en la mano. Mi mirada debió de ser en aquel momento poderosísima, porque se detuvo y, bajando la cabeza, retomó corriendo el camino hacia casa» (*ibídem.*). La dura mirada de Gauguin duró segundos, después asustado pasó la noche en un hotel de Arlés; lo que le esperaba pocas horas después es de sobra conocido por todos. Van Gogh esa noche se amputó la oreja, la ensobró y con una boina calada acudió al burdel; allí se la entregó a la chica que días antes había bromeado con el pintor; Van Gogh quiso retratarla y ella tirándole de la oreja le indicó que la prefería como regalo (cfr. Rabinad 1990, 332); tras entregar el presente regresó a casa y se durmió. En la cama lo encontraron por la mañana Gauguin y los gendarmes. Mientras el francés telegrafiaba a Théo, la policía lo trasladaba al hospital de Arlés donde permaneció ingresado hasta el siete de enero. Vincent van Gogh y Paul Gauguin no volvieron a verse.

La turbulenta historia formó parte de la película convertida en clásico *Lust for Life*, dirigida por Vincente Minnelli en 1956; el guión, resultado de una adaptación de la novela homónima de Irving Stone (1934), fue elaborado por Norman Corwin. El filme *El loco del pelo rojo*, como se conoce por el público español, está protagonizado por Kirk Douglas en el papel de Vincent van Gogh; Paul Gauguin fue interpretado por Anthony Quinn. El *biopic* muestra de manera espléndida el desmedido entusiasmo de Van Gogh al llegar a la casa amarilla, futura sede de la fantaseada colonia de pintores; la fascinación que le provoca la llegada del verano, estación que le permite pintar los amarillos oro viejo, bronce, azufre o limón en su todo su esplendor y la desesperación de no poder salir a pintar en otoño con el terrible mistral soplando; la crisis se intuye, suena la frase escrita a Théo: «algunas veces cuando me siento abatido por mi tormenta interior me pongo a beber un poco para distraerme» (01:07:44-01:07:48); en escena un consternado Van Gogh acude al burdel y recibe de mano de la chica de guardia una copa.

Una secuencia más tarde nos encontramos en el interior del *Café de la Gare*, escenario del lienzo *El café nocturno* (1888); Van Gogh consume absenta sin medida. Roulin (Nial MacGinnis) lo encuentra dormido sobre el mármol, Ginoux (Jay Adler) le informa que lleva ahí desde las cuatro de la mañana y hace un repaso de su ruinoso dieta: «como siempre... dos cafés, tres absentas...»; el cartero pregunta si ha comido algo, la respuesta es contundente: «¿y cuando come?» (01:09:47-01:09:56).



Asistido por una prostituta. Copa en el burdel. Capturas *El loco del pelo rojo*, Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1956. Minutos de fotograma de izquierda a derecha: 01:07:58; 01:08:03.



Escenario del lienzo *El café nocturno* (1888). Consume absenta. Roulin encuentra al pintor. Capturas *El loco del pelo rojo*, Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1956. Minutos de fotograma de izquierda a derecha y abajo izquierda: 01:08:52; 01:09:04; 01:09:40.



Escenario del lienzo *Terraza de café de noche* (1888). Beben absenta. Captura *El loco del pelo rojo*, Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1956. Minutos de fotograma derecha: 01:20:49.

El metraje dedicado a la vida común de Van Gogh y Gauguin no es demasiado extenso, algo más de veinte minutos en una película cercana a las dos horas de duración; a pesar de la brevedad del episodio —el espectador no necesita más, la estancia de Gauguin en Arlés fue de algo más de ocho semanas—, las secuencias detallan de forma explícita la tensión diaria entre los pintores. La noche de la llegada de Gauguin a Arlés, anfitrión e invitado acuden al café cercano a la estación; por el camino Van Gogh describe a su colega la sucesión de percepciones y sentimientos que le empujaron a pintar el establecimiento; una vez sentados en el velador que inmortalizó el holandés en

la tela *Terraza de café de noche* (1888), Vincent pinta una lámpara sobre el mármol mientras ingieren con rapidez sendas copas de ajenjo. La noche termina en el prostíbulo donde Gauguin grita al camarero su petición: «¡dos absentas!» (01:24:59).^{XVIII}

Los días de coexistencia en Arlés han sido llevados a la gran pantalla de forma reciente; en 2007 Chris Durlacher dirigió el telefilme inglés *The Yellow House*; John Simm da vida a un atormentado Vincent van Gogh, mientras John Lynch interpreta al temperamental Gauguin. El subtítulo de la película clarifica que vamos a ver «nueve semanas turbulentas en Arlés» (*The Yellow House: Nine Turbulent Weeks in Arles*); el metraje arranca con la llegada de Gauguin a la ciudad, el plano reproduce el recurrente interior del café pintado por Van Gogh; las conocidas desavenencias marcan el ritmo de la cinta; la luz del día, momento de trabajo, recoge las disputas domesticas y pictóricas; la noche los encuentra a menudo en el burdel; Gauguin pletórico baila, bebe champán y juega a seducir a las mujeres que paga; Van Gogh siempre en una silla da buena cuenta de los vasos de absenta, mira con desprecio la actitud de su colega y mitiga su aislamiento contando inquietudes a la prostituta que prácticamente todas las noches le acompaña, siempre con una copa en la mano. Con el paso de los días los enfrentamientos se suceden, el nerviosismo aumenta y Van Gogh bebe constantemente; los efectos de la absenta actúan de forma inmediata.



Gauguin llega al *Café de la Gare*. Captura de *The Yellow House*, Chris Durlacher, Reino Unido, 2007. Minutos de fotograma izquierda: 00:02:32.



Vincent Van Gogh bebiendo absenta en el burdel. Capturas de *The Yellow House*, Chris Durlacher, Reino Unido, 2007. Minutos de fotograma de arriba derecha y de izquierda a derecha: 00:14:48; 00:15:39; 00:45:06.



Bebe absenta. Capturas de *The Yellow House*, Chris Durlacher, Reino Unido, 2007. Minutos de fotograma de izquierda a derecha: 00:51:55; 00:52:02.

El primer ingreso de Van Gogh en la clínica de Arlés no disminuyó los episodios insomnes ni las crisis alucinatorias, problemas que combatía con alcanfor y bromuro de potasio;²¹ apenas un mes después, el 9 de febrero, regresó al centro médico. Entre las estancias hospitalarias el holandés llevó a lienzo los objetos que conformaban su vida diaria; la tela *Naturaleza muerta con cebollas y libro* esta fechada en enero de 1889. El pintor dispuso sobre la mesa sus más preciados objetos, los recursos vitales en los que

²¹ En enero de 1889 escribió de forma constante a su hermano Théo, en dos de sus cartas explica los métodos empleados para minimizar el insomnio y las alucinaciones: «Combato el insomnio con una dosis muy fuerte de alcanfor en mi almohada y en mi colchón; por si alguna vez no duermes te lo recomiendo» (cfr. Rabinad 1990, 337; carta 570, Arlés 9 de enero de 1889). «Las intolerables alucinaciones han cesado, sin embargo; actualmente se reducen a una simple pesadilla, a fuerza de tomar bromuro de potasio, creo. [...] Quizá algún día todo el mundo padecerá de neurosis o del baile de san Vito, o de otra cosa» (cfr. *op. cit.*, 349; carta 574, Arlés enero 1889). La clarividencia que Van Gogh pone de manifiesto en todas sus cartas me ha llevado a incluir la última apreciación transcrita.

se apoyaba: la indispensable pipa junto al tabaco; la pobre dieta que apenas incluía cebollas y café; la vela siempre encendida; una cerilla consumida al lado de una carta de Théo, letra que «sin duda, al anunciar su matrimonio, había contribuido a precipitar el derrumbamiento de antes de Navidad» (Feaver 1990, 90) y un libro. Para este lienzo cambió la biblia de su padre, aquella que protagonizó la obra de 1885, por una guía médica popular; el *Manuel annuaire de la santé, ou médecine et pharmacie domestiques* elaborado por François Vincent Raspail, divulgaba las propiedades beneficiosas de distintos vegetales y los diferentes usos del alcanfor. Van Gogh reservó el extremo izquierdo de la composición para mostrar una botella vacía de absenta.



Vincent Van Gogh, *Naturaleza muerta con cebollas y libro*, 1889, óleo sobre lienzo, 50 x 64 cm. Otterlo, Kröller-Müller Museum.

Van Gogh abandonó pocos días después el sanatorio, pero la población de Arlés había sentenciado al pintor, una comisión de vecinos pidió su encierro permanente; el artista fue internado a finales de febrero. Un mes después Paul Signac visitó a su colega, el francés se responsabilizó de la conducta de Van Gogh y lo sacó del hospital. Signac describió las costumbres del holandés (cfr. Adams 2004, 94):

...al regresar a casa después de haber pasado todo el día al sol, en el calor tórrido, y sin tener un hogar real en esta ciudad, se sentaba en la terraza del café. Después el *brandy* y la *absenta* se sucedían a ritmo constante.^{XIX}

El 8 de mayo, aunque el estado de salud de Van Gogh era estable, pidió de forma voluntaria ingresar en el hospital psiquiátrico de Saint-Paul de Mausole, cerca de la pequeña población de Saint-Rémy, donde continuó trabajando sin descanso. El pintor permaneció un año allí, estancia que interrumpió la reclusión para visitar en París a su hermano; poco después Théo le aconsejó hospedarse en Auvers-sur-Oise cerca del doctor Paul-Ferdinand Gachet. El 27 de julio de 1890 Van Gogh se disparó, murió dos días después.²²

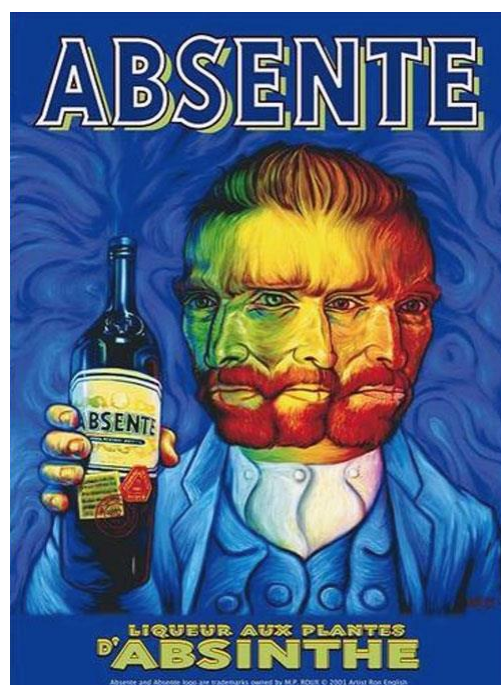
El profesor alemán de psiquiatría Konrad Strik resume los principales diagnósticos que han tratado de explicar el desorden conductual de Van Gogh, propuestas que parten «desde las enfermedades puramente somáticas hasta las psicosis endógenas, pasando por causas psicoorgánicas y tóxicas» (Konrad 1996, s/p). De algunas de ellas fue conocedor el propio pintor: recordemos que en Amberes descubrió que padecía sífilis avanzada; además una de las crisis sufridas en Saint-Paul-de-Mausole fue entendida por el doctor Peyron como «un ataque de naturaleza epiléptica», síntesis que apunta Van Gogh en una de las cartas dirigidas a su hermano desde la clínica (cfr. Jansen; Luijten; Bakker 2009, s/p.; carta 772, Saint-Rémy-de-Provence, 9 de mayo 1889).^{XX} Van Gogh se describió como un angustiado: «a menudo la melancolía se apodera de mí con gran fuerza» (*Cependant la melancolie me prend fort souvent avec une grande force*) (cfr. *op. cit.*; carta 815, Saint-Rémy-de-Provence, 25 de octubre de 1889) y dio constantes noticias de las perturbaciones de sueño, las pesadillas y alucinaciones que le aterrorizaban; el pintor vivió a caballo entre la conciencia clara y los pensamientos delirantes exaltados.

Las patografías descritas dieron pie a un sinfín de estudios psiquiátricos durante el siglo XX, investigaciones que continúan en el XXI. Las conclusiones son variadas; el pintor pudo padecer epilepsia compleja parcial, intoxicación por trementina o con

²² Aunque sigo los textos tradicionales, no quiero dejar de apuntar que en 2011 Steven Naifeh y Gregory White Smith aportaron una nueva versión sobre la muerte del genio holandés. Según los autores, recibió un disparo accidental efectuado por René Secrétan, el menor de dos hermanos que frecuentaban al pintor; Van Gogh no quiso meterlos en problemas (Naifeh; White 2011, 869-887).

digitalis —entonces utilizadas para el tratamiento de la epilepsia—, perturbación de la personalidad, enfermedad maníaco-depresiva, porfiria, esquizofrenia, grave trastorno bipolar o psicosis cicloide, diagnóstico por el que se decanta Konrad, entre otras. Konrad recoge dos estudios que citan la cantidad de absenta consumida por el artista como parte implicada en las crisis; para el psiquiatra Hemphill el holandés padecía una enfermedad afectiva fásica, era maniaco-depresivo. Sin embargo, no encontró en 1961 manera de explicar las perturbaciones de conciencia y las crisis súbitas, problemas que achacó al abuso de ajeno; en 1988 el bioquímico Wilfred Niels Arnold contempló el deseo irresistible de consumir ajeno, alcanfor o trementina por parte de Van Gogh como posible causa de la enfermedad (cfr. Konrad 1996, s/p).

La figura de Van Gogh ha quedado asociada de manera indisoluble a la imagen de la absenta. A pesar del uso del pintor de otras bebidas alcohólicas ampliamente citadas en sus cartas —vino o coñac— y las palabras de Signac que citan el consumo desproporcionado de *brandy* además del de absenta, el rostro del holandés promociona en la actualidad *Absente*, de Distilleries & Domaines de Provence, una de las marcas de la bebida recuperada en el siglo XXI. La composición original del artista norteamericano Ron English publicita un ajeno de menor graduación alcohólica (55°) y bajos niveles de tuyaona.



Ron English, Cartel publicitario destinado a la marca *Absente*, 2001.

Vincent van Gogh es hoy un mito popular, una vida difícil y una incesante búsqueda pictórica alejada de convencionalismos responden al patrón del artista que el público adora; el pintor obsesionado con su obra, paupérrimo, apartado de la realidad, atormentado, enloquecido, con tres ventas en su haber²³ que a la postre se suicida. Un

²³ Dos de las obras vendidas en 1888: 250 francos fue el precio por el que la Casa Boussod y Valadon vendió *Puente de Clichy* y uno de los autorretratos fechados este año fue adquirido por los marchantes

artista valorado tras su muerte —no sin la fabulosa promoción de la esposa de Théo, heredera de su obra— convirtiéndose a mediados del siglo XX en uno de los nombres clave en la historia del arte con una producción de valor incalculable; recordemos que en 1987 la obra *Lirios* (1888) alcanzó el precio de 53,9 millones de dólares en la neoyorquina subasta Sotheby's y en mayo de 1990 la sala Christie's de Nueva York vendió *Retrato del doctor Gachet* (1890) por la suma astronómica de 82,5 millones. El nombre de Vincent van Gogh ha terminado citado en referencias a casi cualquier cosa; de entre las numerosas vinculaciones que podemos encontrar tan solo relacionadas con el gusto del pintor por la *absenta*, resaltaré por descabellada la que da pie a una escena en la película *Ligeia*.

De entre las adaptaciones cinematográficas del cuento corto de Edgar Allan Poe podemos encontrar en el filme de 2009 dirigido por Michael Staininger una de las peores. El nefasto argumento comienza presentando al doctor en literatura y experto en la figura de Poe, Jonathan Merrick (Wes Bentley); un escritor de éxito que pronto cae bajo hechizo de la fascinante doctoranda Ligeia Romanova (Sofya Skya), enferma terminal. En su eterna lucha contra su dolencia la bella y malvada Ligeia ha conseguido encapsular almas, espíritus de los que se sirve para regenerarse una y otra vez. Merrick, desconocedor de los experimentos de Ligeia se casa con ella y se traslada a vivir a orillas del Mar Negro; allí se suceden todo tipo de posesiones rocambolescas. Una de las sustancias que ayuda a la protagonista a embaucar al sobresaliente doctor es la *absenta*. En la película el hada verde adquiere tintes de pócima, así lo destaca los planos dedicados a su preparación. Ligeia utiliza el brebaje para disminuir la voluntad de la víctima, en sus manos Merrick se transforma en un pelele. Además es un potente afrodisíaco, las escenas de sexo, montadas con efectos de serie B, se riegan con copas de ajeno.

El diálogo que mantienen los personajes durante la secuencia del primer contacto del literato con la bebida-pócima resulta pueril. La seductora hechicera invita al profesor a su casa dispuesta a introducirlo en su oscuro mundo; Ligeia, le ofrece *absenta*. A pesar de que estamos ante una eminencia en Poe, no reconoce la bebida que le ofrecen. Parece que la sustancia alcohólica más famosa a finales del XIX y principios

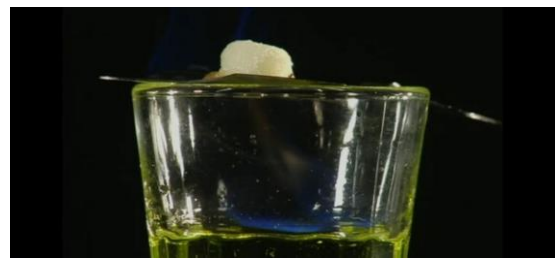
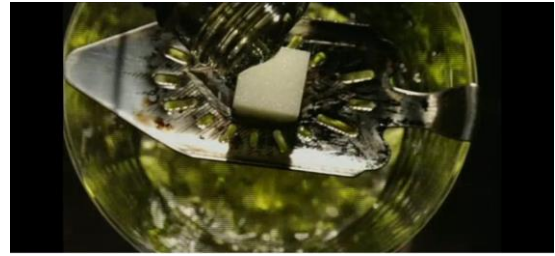
Sulley y Lori de Londres. En 1890 *La viña roja* fue comprada por Anna Bosch, la pintora pagó 400 francos por la obra.

del XX, su época de estudio, le resulta menos desconocida después del primer trago; Merrick hace memoria y la relaciona con la locura, Van Gogh y su célebre oreja. No puedo dejar de reproducir aquí el absurdo diálogo (00:16:09-00:16:28):

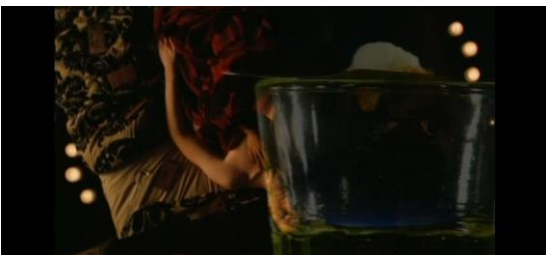
- L: Bebe esto.
- M: Sabe a alcohol etílico y regaliz.
- L: Es absenta.
- M: ¿No hace que la gente se vuelva loca?
- L: Hay quien lo dice.
- M: Corrígeme si me equivoco, ¿Van Gogh no se cortó la oreja en un delirio de absenta?
- L: Pero ya estaba como una cabra.^{XXI}



Primer contacto de Merrick con la absenta. Captura de *Ligeia*, Michael Staininger, Estados Unidos, 2009. Minutos de fotograma: 00:16:03.



Preparación de la absenta. Capturas de *Ligeia*, Michael Staininger, Estados Unidos, 2009. Minutos de fotograma de arriba abajo y de izquierda a derecha: 00:15:29; 00:15:30; 00:15:37; 00:15:41.



Sexo regado con absenta. Capturas de *Ligeia*, Michael Staininger, Estados Unidos, 2009. Minutos de fotograma de arriba abajo y de izquierda a derecha: 00:33:53; 00:39:59; 00:34:02; 00:34:09.

Tampoco para Gauguin fue fácil, una vez finalizó su aventura provenzal junto a Van Gogh regresó a París; de allí partió de nuevo hacia Pont-Aven y acabó instalándose en Le Pouldu. Pero el pintor no acababa de encontrar el camino hacia el primitivismo y folclore que pretendía desarrollar; una manera de hacer arte que fantaseaba con encontrar en Tahití. El 9 de junio de 1891 desembarcó en Papeete, capital de la isla;

pronto el deseo de localizar formas de vida menos occidentalizadas le llevó a trasladarse lejos de la ciudad; Gauguin se estableció en lugares poblados por indígenas, zonas con ritos y mitos propios que pronto pasaron a conformar la temática de sus obras al igual que los cuerpos desnudos de mujeres en contacto continuo con la naturaleza. Las superficies planas se impusieron, las formas fueron cada vez más contundentes, el trazo más enérgico y el registro cromático se situó a años luz de cualquier principio academicista. A pesar del entusiasmo de Gauguin por Tahití, su salud se debilitó casi de forma proporcional a la merma de su posición económica. En marzo de 1892 regresó a Francia; en París tuvo un golpe de suerte en forma de herencia, su tío le dejó una cantidad de dinero considerable; el legado le permitió instalarse en un agradable estudio que pronto se convirtió en punto de encuentro de numerosos artistas; al taller de la calle Vercingetorix acudió de forma sistemática Ignacio Zuloaga, entre muchos otros. El pintor acogió en su casa a la joven prostituta javanesa Annah, que tan sólo contaba con trece años de edad. Durante una de las estancias de la pareja en Bretaña, dos marineros de Concarneau se burlaron de la mulata; Gauguin inició una pelea que se saldó con una fractura de tobillo; el pintor terminó en el hospital. El ingreso permitió a Annah regresar a París, desvalijar el estudio del pintor y desaparecer. Repuesto de la lesión regresó de nuevo a la capital francesa desde donde planeó su retorno a Tahití: el 8 de septiembre se encontraba otra vez en Papeete; en esta ocasión se instaló en Punnauia, en la costa occidental. En 1897, el mismo año en que elaboró su obra maestra *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adonde vamos?*, describió los placeres de la vida en el Mar del Sur; su día a día merece la pena sólo para (cfr. Adams 2004, 107):

...sentarse a la puerta, fumando un cigarrillo y bebiendo un vaso de absenta,
es un placer puro que tengo cada día.^{XXII}

A pesar de esta reflexión, Gauguin trató de suicidarse con arsénico en febrero de 1898 tras dar por concluido el famoso panel de las edades del hombre, logró salvar la vida. Dos años más tarde su salud empeoró de forma alarmante y fue hospitalizado; tras tres meses de ingreso decidió trasladarse a las islas Marquesas, allí falleció en mayo de 1893. Vázquez Montalbán resumió a la perfección los últimos años de vida de Gauguin,

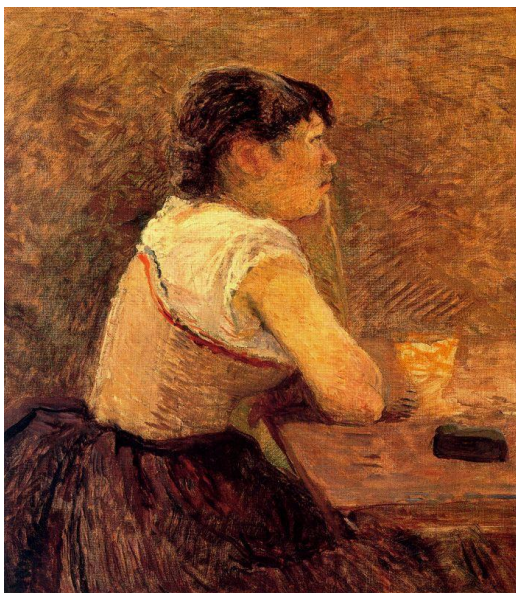
desde 1895 —fecha en que desembarca por segunda y definitiva vez en Tahití— y el día de su muerte (Vázquez Montalbán 1999, 241-242):

El 9 de septiembre de 1895 desembarca en Papeete y esta vez [...] se adentra en la isla y trata de vivir como un nativo en compañía de una muchacha de catorce años. Gauguin está destruido físicamente. Toma morfina para superar los dolores de la pierna lesionada durante la reyerta, sufre un eccema crónico que horroriza a sus compañeras sexuales, tiene vómitos de sangre, pasa hambre, en el hospital donde lo atienden lo clasifican como “indigente”, se muere su hija Aline [...] en Copenhague a los veinte años de edad, y luego llegará la sífilis, los ataques cardíacos, tiene un hijo con la nativa Pahura, se mete en las disputas políticas entre los poderes locales y en las relaciones entre el poder colonial y los nativos, es condenado a tres meses de cárcel por difamar al gobernador y apenas tiene tiempo de cumplirlos: muere el 8 de mayo de 1903, de un paro cardíaco, después de haber tomado una superdosis de morfina y de haber ultimado su proyecto de captar el primitivismo canaco por el procedimiento de superponerlo, autoengaño indispensable para no intentar suicidarse más de una vez.

Parece que la alegría de vivir que Gauguin describió en 1897, sentado a la puerta, fumando y disfrutando una absenta duró poco, pronto la enfermedad se complicó y la morfíndependencia le permitió elegir su fin. Dejaremos aquí el tema del potente opiáceo para retomarlo más adelante.

Volvamos ahora a la mesa de *incomprendidos* pintada por André Devambez, en la que podrían estar sentados algunos años antes Van Gogh, Gauguin y Toulouse-Lautrec; pintor este último que además de retratar a su colega Van Gogh delante de un vaso de absenta, lo alentó para que realizara su viaje soñado: marchar al Mediodía francés. El autor del lienzo *En el Moulin Rouge* (1892-1895) y creador del cóctel elaborado con ajeno *Maiden Blush*, llevó a cabo varias composiciones en las que el personaje retratado comparte protagonismo con la bebida que consume, el licor verde más elegante de París. El pintor, afincado en Montmartre desde 1884, se convirtió en el cronista pictórico de la zona permisiva de París por excelencia. Las obras de Toulouse-Lautrec recorren los bares, cabarets, cafés-concierto y prostíbulos de la zona delimitada por el *Boulevard de Clichy* y el *Rochechouart* conformando la galería de personajes — con nombre propio o no— más notable de la vida nocturna parisina de fin de siglo. Además de los retratos destaca en su producción la vibrante y teatral representación del

mundo del espectáculo; el placer y decadencia que muestran los lienzos dedicados al ambiente de burdel junto a un subgénero: el amor lésbico, obras que alterna con el gusto por la pintura de escenas de la vida cotidiana que a menudo protagonizan mujeres.



Henri Toulouse-Lautrec, *Bebedora de ajeno en Grenelle*, 1886, óleo sobre lienzo, 55 x 49 cm. Bogotá, Museo Botero.

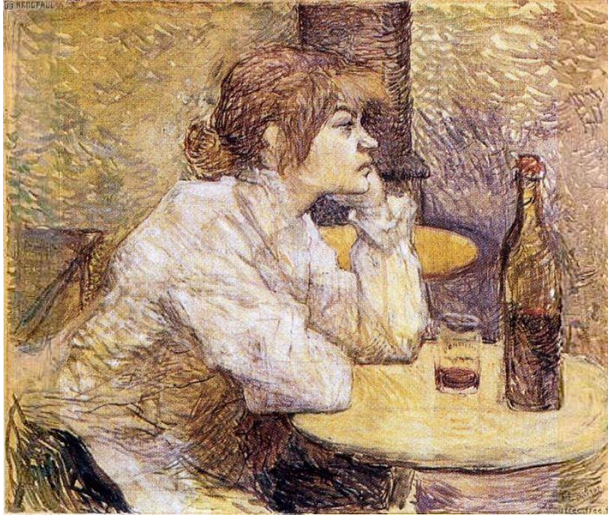
En 1886 Toulouse-Lautrec definió un tipo de composición que repitió durante toda su trayectoria artística: la modelo, sentada y acodada en una mesa, posa delante de un vaso. *Bebedora de ajeno en Grenelle* es una imagen síntesis de los axiomas pictóricos del francés. El lienzo muestra un retrato de la soledad, el individuo abandonado a su suerte, destino último de la condición humana; el rostro de la mujer evidencia aburrimiento, hastío, una sensación de vacío que incrementa la escasa identificación espacial. La colección de mujeres retratadas por Toulouse-Lautrec

alimentó las filas de las muchas que hemos visto y que abundan entre las pinturas de finales del siglo XIX y principios del XX: la mujer que bebe sola, iconografía que junto a la mujer que lee puso de manifiesto el intento de fuga femenina de los lugares que de forma tradicional le había asignado la sociedad.

Entre 1886 y 1888 Toulouse-Lautrec exhibió en el café *Le Mirliton* cuatro cuadros con mujeres solas, cada uno de los lienzos evocaba un barrio de la ciudad y a su vez ilustraba sendas canciones de su gran amigo Aristide Bruant;²⁴ *À la Bastille* (1888) es una de estas obras. La modelo Jeanne Wenz se convierte en la seductora decadente Nini Peau d'Chien protagonista de la canción del mismo título de Bruant. De nuevo utilizó el fondo indeterminado, recurso que permite destacar tres focos de atención: la mesa y la copa vacía, la tonalidad blanca del delantal y el rostro, afilado e incisivo, que enmarca el flequillo y el lazo rosado que adorna su blusa.

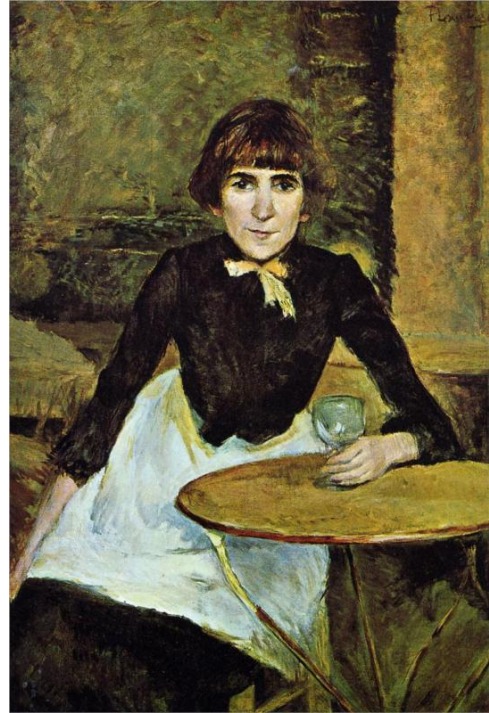
²⁴ Personaje introducido en la página 50 del capítulo *París, la nuit. La absenta: imágenes de la hora verde* del presente trabajo.

Este mismo año retrató a su compañera sentimental Suzanne Valadon²⁵ en *La resaca*, una composición similar a la fechada en 1886. La joven se acoda sobre una mesa, absorta, ante ella la botella media vacía y el vaso con la bebida. Aquí el rostro de perfil nos hace cómplices de la ira interna, de la sensación de fracaso, del desasosiego de la retratada.



▲ Henri Toulouse-Toulouse-Lautrec, *La resaca*, 1888, óleo y lápiz negro sobre lienzo, 47,1 x 55,5 cm. Massachussets, Fogg Museum.

► Henri Toulouse-Toulouse-Lautrec, *À la Bastille*, 1888, óleo sobre lienzo, 72 x 49 cm. Chicago, National Gallery of Art.



En 1888 pintó también el lienzo *La espera*; en esta ocasión la modelo se coloca sentada de espaldas, una pose que aporta sensación de inmediatez; la mujer parece haber sido sorprendida en un momento íntimo, abatida, acodada en la mesa de un bar ante la copa de absenta; a primera vista parece que esta sea la localización exacta, pero la

²⁵ El verdadero nombre de la famosa modelo Suzanne Valadon (1867-1938) era Marie Clémentine Valade; hija de madre soltera, creció casi como superviviente en Montmartre. En un principio se dedicó al oficio de lavandera para ejercer después de trapeicista; tras una caída abandonó el oficio a los 16 años. Se convirtió entonces en modelo de artistas a los que conoció —al menos en la mayoría de casos— en su trasiego por los bares de *mala fama*; posó para Puvis de Chavannes, Renoir, Degas y Toulouse-Lautrec, con el último mantuvo una relación que terminó en tragedia. La modelo trató de presionar al pintor para que contrajera matrimonio hasta tal punto que utilizó la amenaza del suicidio, ante la negativa de Toulouse-Lautrec trató de suicidarse en 1888; el francés la abandonó. Su relación con los pintores de la época fue muy estrecha, Suzanne Valadon pintó naturalezas muertas, pintura de flores y paisajes. Tuvo un hijo que terminó siendo adoptado por Miquel Utrillo; Maurice Utrillo (1883-1955) es hoy considerado uno de los pintores emblemáticos de Montmartre.

presencia de un lienzo en la parte superior izquierda indica que la obra se llevó a cabo en el estudio del artista.

Por último, sumaré a los cuatro lienzos protagonizados por mujeres la tela *Monsieur Boileau en el café*,²⁶ obra realizada en 1893 que muestra una actitud radicalmente opuesta, la faceta masculina, la del triunfador ante las fichas de dominó y la copa de absenta. Iluminado por esferas de luz eléctrica, el personaje —periodista especializado en asuntos sensacionalistas en unos textos, comerciante de acero en otros— se sienta, cigarro en mano, en la mesa de la taberna. La composición heredada de Degas muestra la mesa desde lo alto mientras que presenta el resto de elementos de manera frontal. La postura que adopta no deja de llamar la atención, Toulouse-Lautrec nos muestra a un orondo personaje apoltronado en una silla rezumando petulancia, una arrogancia que dista de asemejarse a la postura adoptada por el resto de parroquianos. El retrato parece una divertida caricatura de un pequeño burgués con ínfulas de rentista.



Henri Toulouse-Toulouse-Lautrec, *La espera*, 1888, óleo sobre lienzo, 56,2 x 47 cm. Colección Sterling Clark.



Henri Toulouse-Toulouse-Lautrec, *Monsieur Boileau en el café*, 1893, gouache, 80 x 65 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

²⁶ No olvido la famosa obra pintada por Toulouse-Lautrec en 1892, *Una esquina del Moulin de la Galette*; utilizaré la imagen del lienzo para ilustrar el capítulo siguiente.

Lejos de París la absenta también se convirtió en refugio de bohemios, consagrada como bebida de pro de todo aquel que se definiera antiburgués. Los asiduos a los encantos insanos del hada verde en la fría ciudad noruega de Cristianía —Oslo desde 1925— acostumbraban a predicar con entusiasmo los escritos revolucionarios de Marx, recitando párrafos del *Manifiesto comunista* (1848) y del primer tomo de *El capital* (1867), convertidos en «socialistas aristocráticos y anarquistas nihilistas según el modelo de las teorías del príncipe Piort Alexeivich Kropotkin» (Hodin 1948, 33). Intelectuales liderados por el escritor Hans Jaeger (1854-1910) que observaban con el mismo desprecio la asfixiante estrechez de pensamiento de la clase media; un estamento considerado mezquino y materialista, una clase social abocada a la seguridad, el inmovilismo y la intolerancia.

En el ambiente bohemio de la capital noruega aterrizo el joven Edvard Munch (1863-1944) en 1884; para entonces había sido alumno en la Escuela Real de Dibujo recibiendo formación del escultor clasicista Julius Middelthun (1820-1886); durante 1882 logró la tutela extraescolar del pintor internacional noruego por excelencia del momento, Christian Krohg (1852-1925); aprendizajes a los que sumó el recibido de la mano de Frits Thaulow (1847-1906), paisajista fundador de una escuela al aire libre, clases a las que asistió de manera sistemática. Afortunado en maestros, la vida de Munch no había resultado fácil; a la temprana muerte de su madre hay que sumarle la pronta ausencia de su hermana; además en el espacio de un año sufrirá su primer desencuentro amoroso.

Munch comulgó rápidamente con los axiomas esgrimidos por Jaeger, el escritor y su grupo encarnaban «una propuesta colectiva contra la falsa moral» (*ibídem.*); la poderosa figura del subversivo filósofo entusiasmó al joven pintor. Hans Jaeger se formó en la escuela de Hegel, Kant y Fichte, el noruego «examinó a la luz de las ideas revolucionarias contemporáneas, la familia, el estado, la ley y la moral, y llegó a la conclusión de que las premisas sobre las que se basaban estas instituciones debían desecharse para abrir el camino hacia una nueva vida» (*ibídem.*). Su centro de reunión fue el Grand Café, allí entre humo y copas se celebraban las discusiones políticas; se abogó por la liberación de la mujer, por romper las cadenas del despotismo familiar, además de rescatar el amor del yugo de las convenciones sociales. Sue Prideaux

describe el aura que envolvía la principal figura de la insubordinación nórdica (Prideaux 2005, 68):

Jaeger reinaba en la bohemia de Cristianía desde 1883. En la época en que Munch se unió, los cimientos de su catedral de miseria erótica estaban asentados. Sus paredes eran el Grand Café, su camposanto el barrio rojo bajo los muelles, su vino de comunión: absenta, su incienso: opio, su enfermedad crónica: sífilis y su congregación incluyó a todo joven progresista, pensador, escritor, actor y artista.^{XXIII}



Edvard Munch, *Cristianía bohemia II*, 1895, aguafuerte y punta seca sobre plancha de cobre, 28,1 x 38,2 cm. Oslo, Munch Museet.

La atmósfera que se respiraba en las reuniones fue trasladada a papel por un impresionado Munch, un ejemplo de ello es el aguafuerte *Cristianía bohemia II* realizado en 1895. El pintor se autorretrata convertido en máscara a la izquierda de la composición; entre sus caricaturizados compañeros de mesa podemos distinguir, de izquierda a derecha, a su mentor Christian Krohg, al escritor y crítico de arte Jappe Nilssen (1870-1931); a continuación se encuentra Hans Jaeger; después Gunnar Heiberg (1857-1929), literato recordado por su lucha a favor de igualdad de los sexos; por último, sobresale en la composición el rostro del empresario Jorgen Engelhardt. La figura femenina retratada con los brazos en jarras ha sido identificada como Oda Krohg (1860-1935), musa del grupo que enamoró a Engelhardt, Jaeger, Heiberg —a la sazón

su primer marido— y por supuesto a su segundo esposo, Christian Krohg; la artista es hoy considerada como una de las precursoras de la nueva pintura romántica noruega.²⁷

El humo impregnando el aire del Grand Café y las copas hacen sus aparición una década antes en la composición *Tête-à-tête*; Munch llevó a cabo un doble retrato: en una mesa del local, dispuesta en un encuadre cercano, se sienta la pareja conformada por el pintor Karl Hensen-Hejll (1862-1888) e Inger, hermana de Munch (cfr. Prideaux 2005, 66). Federica Armiraglio da razón del tono cómplice del coloquio: «sus miradas se cruzan y, más que en una conversación, parecen empeñados en una escaramuza galante» (Armiraglio 2004, 74). El protagonista masculino se inclina para hacer más cercana su palabra; la mujer, lejos de seguir el impulso, parece encajar su espalda en el respaldo de la silla; a pesar del gesto huidizo, su mirada continua fija en él. El pintor coloca a los personajes en distinto plano compositivo poniendo de manifiesto una manera diferente de enfrentarse a la seducción; el rostro del hombre queda iluminado, su consumición aún a medias; la mujer, a oscuras, con el rostro velado por el humo azulado procedente de la combustión de la pipa de su compañero, ha terminado ya su bebida.



Edvard Munch, *Tête-à-tête*, 1885, óleo sobre lienzo, 66 x 76 cm. Oslo, Munch Museet.

²⁷ He seguido la identificación de personajes propuesta por la historiadora del arte noruega Gerd Woll (2012).

No son estas las únicas obras protagonizadas por los contertulios del café, Munch llevó a cabo retratos en solitario; uno, alejado de postulados academicistas, protagonizado por *Karl Jensen-Hell* (1885) y el dedicado a *Hans Jaeger* (1889), lienzo que denota ya el paso de Munch por París y la atracción que sintió por la pintura del círculo artístico de Gauguin. El filósofo posa recostado en un sofá, en primer plano la mesa con el recurrente vaso medio lleno de un licor transparente. *Tête-à-tête* tampoco es una rareza, en la trayectoria artística del pintor el retrato doble se convirtió en una constante, una composición que le permitió contrastar edad, nacionalidad, sexo o carácter entre dos personajes; ejemplo de ello es la obra *Madre e hija* (1897), retratos de su hermana Inger y de su tía Karen Bjölstad (cfr. Bischoff 2000, 68); también hay que sumar a este repertorio las efigies del coleccionista alemán y el escritor danés *Albert Kollman* y *Sten Drewsen* (1904-1906).



Edvard Munch, *Hans Jaeger*, 1889, óleo sobre lienzo, 109 x 84 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet.

En 1890 llevó a cabo el pastel *Los bebedores de absenta*, composición en la que comparten mesa y vasos de absenta Hans Jaeger y Jappe Nilssen. Pensador y escritor intervienen el mismo espacio pero no interactúan; los personajes quedan aislados, cada quien sumido en su propia reflexión. Munch presentó el lienzo junto a nueve trabajos más al certamen artístico anual más importante de Oslo, el Salón de Otoño. La pieza fue vendida por 500 coronas al norteamericano Richard A. McCurdy; el coleccionista exigió que la obra constase en catálogo a partir de entonces bajo el título *La confesión*. Al comprador le molestó, sin duda, que el título hiciera referencia directa a una de las pocas cosas que unen a los protagonistas, la botella de ajeno.



Edvard Munch, *Los bebedores de absenta*, 1890, pastel sobre lienzo, 58 x 96 cm. Colección particular.

El primer viaje de Munch a París tuvo lugar en 1885, para entonces el pintor ya era un afiliado más a los gustos del grupo intelectual de Cristianía; Sue Prideaux resalta las palabras del artista en relación a sus días en la capital noruega (Prideaux 2005, 76):

Llegaba a casa, de día y de noche, borracho. “Solíamos beber antes del desayuno para despejarnos, después bebíamos para recuperar la embriaguez”. Absenta con Krogh; *whisky* con soda con Jaeger en el Grand.^{XXIV}

Fue Frits Thaulow, su mentor junto a Krogh, quien le procuró la beca que lo llevó a la capital del Sena, tras su paso por Amberes, Munch visitó París; en la ciudad mantuvo contacto con el grupo impresionista, acercamiento que compaginó con el estudio de los grandes maestros de la pintura en el Louvre. El noruego regresó a Oslo liberado de algunos convencionalismos que aún poseían sus lienzos y con una paleta más clara, a pesar de su tonalidad siempre oscura. El verano de 1885 lo pasó en Modum, localidad del centro del país donde asistió a las clases al aire libre impartidas por

Thaulow. Allí conoció a su primer amor, Milly Thaulow. «Señora Heilberg» fue el sobrenombre que Munch utilizó en sus escritos para referirse a su gran obsesión; su amante era la esposa de Carl Thaulow, hermano de su maestro, aquel que había apostado por su talento renovador. Los encuentros amorosos continuaron en Cristianía; a la felicidad de los primeros encuentros eróticos sucedió el opaco sentimiento de culpa. La relación no duró mucho más tiempo; la difícil experiencia marcó a Munch que vivió siempre el amor como un conflicto destinado al fracaso; las mujeres se convirtieron en Liliths y Salomé, seres meduseos, vampíricos, incompatibles con la creatividad. Milly es la protagonista de una de las telas centrales del *Friso de la vida*, Munch baila con ella en *La danza de la vida* (1899-1900); el *alter ego* del artista se ve envuelto por el rojo intenso del vestido de su compañera, que lo atrapa y paraliza; los dinámicos cabellos femeninos se alargan dispuestos a capturar al enamorado.



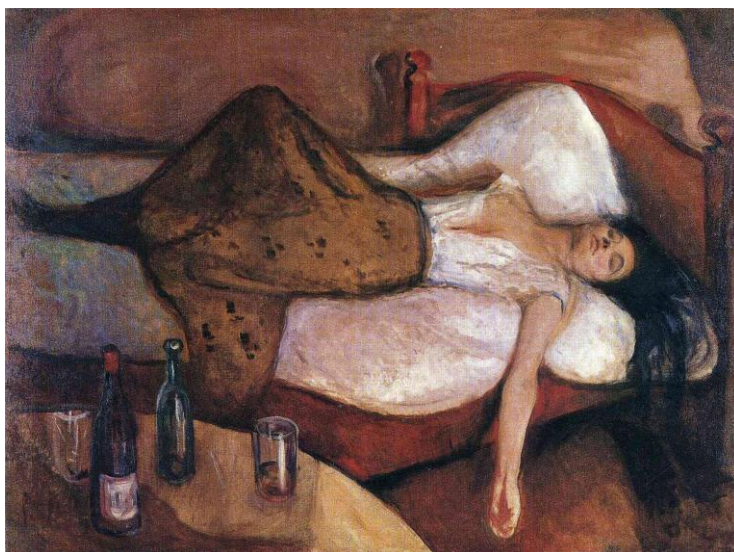
▲ Edvard Munch, *La niña enferma*, 1885-1886, óleo sobre lienzo, 121,5 x 118,5 cm. Goteborg, Konstmuseum.

▶ ▲ Edvard Munch, *La danza de la vida*, 1899-1900, óleo sobre lienzo, 125 x 191 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet.

Durante su tormentosa relación con la *señora Heilberg*, Munch compuso tres de sus más importantes obras: la primera versión de *La niña enferma*, *Al día siguiente* y *Pubertad*. *La niña enferma* (1885-1886); una propuesta alejada de las composiciones de la *pintura de almohadas*; no retrató una «niña enferma», expresó su sentimiento ante la agonía de su hermana Sophie. El pintor renunció a la perspectiva, a la claridad de las formas, a la identificación del modelo; dispuso pincelada, empaste y tono en función de su propio estado emocional (cfr. Rius 2008, 13-14). La reacción de la crítica no se hizo

esperar, la obra de Munch fue vilipendiada y su fama de pintor maldito comenzó a forjarse.

El primer lienzo de *El día después* data de estas mismas fechas, aunque la composición conservada en la Galería Nacional de Oslo es una década más tardía. La tela aborda una temática recurrente desde las primeras manifestaciones culturales y artísticas: la mujer desnuda tendida sobre el lecho. Munch había tenido ocasión de contemplar en el Louvre la copia romana del original helenístico *Ariadna dormida* (ha. 150 a.C.); *Júpiter y Antíope* o *La Venus del Pardo* (1551) de Tiziano, escena donde una mujer desnuda adormecida es asediada por un sátiro; *La gran odalisca* (1814) de Ingres y la pintura idílica y voluptuosa galante dieciochesca de François Boucher (1703-1770), representada en el museo por *La odalisca morena* (1743-1745). El asunto continuó durante el siglo XIX; recordemos *Rolla* (1878), escandalosa obra de Henri Gervex excluida del Salón, quizá por la naturaleza muerta constituida por enaguas, liga, corsé, sombrero de copa y un bastón, objetos indicadores de un acto sexual consentido. Además, Munch se inserta en la tradición acercando su obra a lienzos próximos a su manera de entender el arte como *La absenta* (1876) de Degas. En la tela de Munch la mujer esta sola, tendida sobre la cama en un cuarto de paredes desnudas; su blusa está desabrochada, el brazo pende abandonado y dramático, con la misma intención la melena cae hasta el suelo. En primer término un par de botellas y dos vasos: la mujer no ha bebido sola. El pintor juega con la ambigüedad: desconocemos si el estado en que se haya la protagonista se debe al resultado de una borrachera o constituye la respuesta a una infeliz noche de amor.



Edvard Munch, *El día después*, 1894-1895, óleo sobre lienzo, 115 x 152 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet.

En octubre de 1889 Munch se encuentra de nuevo en París, la beca otorgada por el estado le permitió ingresar en la escuela de León Bonnat (1833-1922) para pintores avanzados. Pronto abandonó las clases tras una disputa sobre la percepción del color con su maestro; el aprendizaje parisino de Munch tiene que ver con las barras de bar y los burdeles, con la atmósfera innovadora, apartada de la enseñanza académica. En el recorrido callejero del pintor por París no faltaron las copas de absenta, sustancia a la que dedicó las siguientes palabras (cfr. Prideaux 2005, 118):

Inmediatamente las sensaciones son percibidas por los sentidos. Mi impresión es que respiro sonidos y oigo colores, los olores provocan sensación de ligereza o de peso, brusquedad o suavidad, como si pudiera tocarlos con los dedos.^{xxv}

A menudo mezcló ajeno, brandy y champán (cfr. *op. cit.*, 130) mientras aprendió de la corriente estética defendida por Gauguin, del intenso Van Gogh y en especial de Toulouse-Lautrec. La estancia en París de 1889 fue el germen del *Manifiesto de Saint-Cloud*, texto escrito un año más tarde donde Munch rompió con el naturalismo y proyectó componer un friso sobre la vida, serie de pinturas que desarrolló con el paso de los años.

Las obras que produjo en París fueron expuestas en una individual que el pintor organizó en la capital de Noruega en septiembre de 1892. Munch trabó amistad con uno de los pintores que acudieron a visitar la exhibición, el noruego afincado en Alemania Adelsteen Normann (1848-1918); dos meses más tarde Munch, impulsado por varios miembros de la Asociación de Artistas de Berlín, mostró *El friso de la vida* al público alemán. La reacción del público fue adversa y la de los críticos no fue mejor; la muestra permaneció ocho días abierta, los promotores de la empresa decidieron clausurarla. Indignado ante la decisión, el pintor Max Liebermann (1847-1935) —junto a otros artistas, críticos de arte y coleccionistas— formó la Secesión de Berlín, grupo que reclamó un espacio para las nuevas tendencias; Munch se había convertido en un *maldito* famoso, su arte «obsceno» había logrado abrir Berlín a la modernidad.

El pintor pronto se sintió en la capital alemana como en casa: los artistas y literatos que acudían a la taberna del Cochinillo negro —*Zum schwarzem Ferkel*— eran afines a los bohemios de Cristianía. La mayoría de los miembros de la cofradía eran oriundos del norte de Europa, allí compartían gustos e intereses el escritor finlandés Adolf Paul (1863-1943); los poetas, sueco y danés respectivamente, Ola Hansson (1860-1925) y Holger Drachmann (1846-1908) y un viejo conocido: Gunnar Heiberg. También se encontraba la flor y nata de la intelectualidad berlinesa; el escritor Richard Dehmel (1863-1920) y el historiador del arte Julius Meier-Graefe (1867-1935), fundadores de la revista *Pan*, una de las publicaciones de arte y literatura más importantes de la Europa fin de siglo junto al también escritor Arno Holz (1863-1929). Munch congenió especialmente con el dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912), el escritor que junto a Henrik Ibsen (1828-1906) estaba revolucionando la literatura teatral finisecular. Con Strindberg compartió gusto artístico, intereses plásticos, paranoias, neurosis, alcoholismo, un enmarañado acercamiento al universo femenino y pasión por la misma mujer: Dagny Juel (1897-1901) (cfr. Armiraglio 2004, 38-39). Munch conoció a la que se convirtió en musa de los bohemios de Berlín en Cristianía, ciudad donde estudiaba piano junto a su hermana; en 1892 se trasladó a la capital alemana para ampliar conocimientos artísticos; en 1893 contrajo matrimonio con el líder de los afectos al Cochinillo negro, el novelista polaco Stanislaw Przybyszewski (1868-1927). El escritor Adolf Paul escribió la primera impresión que le causó (cfr. Adams 2004, 112-113):

Un día entró en el Cochinillo negro junto a Munch, rubia, delgada, elegante y vestida con esa clase de refinamiento que insinúa el movimiento sensual del cuerpo pero, al mismo tiempo, huye de la definición de los contornos... Un clásico, perfil puro, ¡con el rostro ensombrecido por una profusión de rizos!... ¡Una risa que inspiraba un anhelo de besos y que a la vez revelaba dos hileras de dientes blancos como perlas en espera de la oportunidad de juntarse! Además la primitiva y afectada somnolencia en sus movimientos nunca excluía la posibilidad de un ataque relámpago.^{XXVI}

Dagny Juel no sólo poseyó una extraña belleza felina, fue otra cualidad la que resaltó un escritor anónimo: «sólo tenía que mirar a un hombre, poner su mano en su

brazo y él inmediatamente se sentía capaz de expresar algo que llevaba dentro y nunca había conseguido dar forma» (cfr. *op. cit.*, 113).^{XXVII} Al sorprendente contacto mágico de la pianista se suma el asombro de Julius Meier-Graefe ante su tolerancia al alcohol; el crítico relató una noche en una habitación en la Luisenstrasse, al norte de Berlín (cfr. Hodin 1948, 64-66):

Allí vivían los Przybyszewski. Él era un polaco, conocido por sus amigos como Staczu (diminutivo de Stanislaw), que escribía sus temerarias y exaltadas obras en alemán y que sufría alucinaciones. Ella era noruega, muy delgada, con los rasgos de una madonna del siglo XIII y una sonrisa que volvía locos a los hombres. Su apodo era Ducha (que significa alma) y bebía hasta un litro de absenta sin ni siquiera achisparse. [...] Uno de nosotros podía bailar con Ducha mientras los otros dos miraban desde la mesa: uno de los espectadores era Munch, el otro por lo general Strindberg. Los cuatro hombres de la habitación estaban enamorados de Ducha, cada uno a su manera...

Y como *Madonna* la pintó Munch, la bebedora imbatible protagonizó cuatro versiones en lienzo sobre el tema elaboradas entre 1894 y 1895, además de las numerosas versiones gráficas. La composición magnética y sensual muestra a una mujer captada en éxtasis; el poderoso torso desnudo se mantiene erguido, postura propiciada por la colocación de los brazos detrás del cuerpo; el pelo suelto cae sobre los hombros, mientras mantiene los ojos cerrados; Dagny Juel se transforma en la Virgen pagana y cruel tocada con aureola de fatalidad: un nimbo rojo. Varios autores identifican sus rasgos en dos episodios del *Friso de la vida*, escenas en las que el elemento femenino actúa como generador de destrucción: *Cenizas (Después de la caída)* (1894), una composición repleta de drama. Munch pone de manifiesto las consecuencias de la pasión, la protagonista se lleva las manos a la cabeza al darse cuenta del error cometido mientras su compañero, acurrucado, oculta el rostro en gesto desesperado. Munch llevó a lienzo la esencia caótica del ser femenino en *La mujer en tres fases (Esfinge)* (1894); la joven rubia que mira al mar, vestida de blanco y con un ramo de flores en la mano encarna el amor ideal, la ternura virginal; en el centro la hembra madura, desnuda, con los brazos detrás de la cabeza, la boca entreabierta, la mirada invitadora y las piernas separadas; de nuevo la feminidad depredadora, la provocación que conduce de forma irremediable a la angustia; a la derecha la enferma, vestida de negro y con profundas

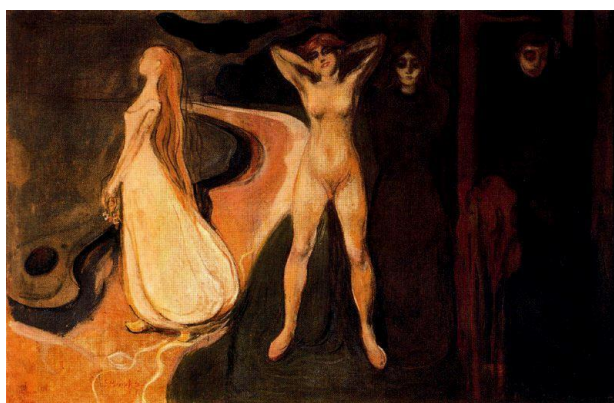
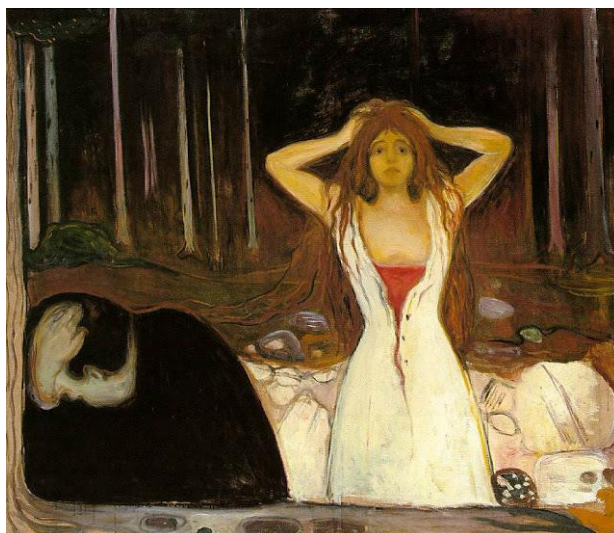
ojeras; la mujer que ha consumado su pasión, convertida en una sombra, un espectro de sí misma. Por último, el hombre, mimetizado con la representación de la consunción, sostiene una flor de la brota sangre.



▲ Edvard Munch, *La Virgen*, 1894-1895, óleo sobre lienzo, 93 x 75 cm. Colección particular.

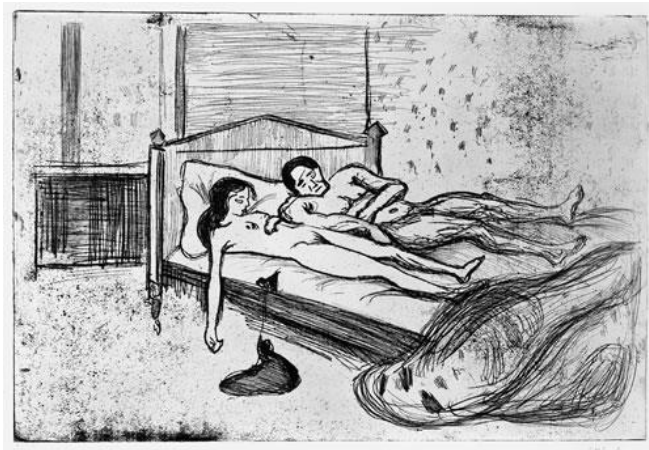
▲► Edvard Munch, *Cenizas*, 1894, óleo sobre lienzo, 120,5 x 141 cm. Oslo Nasjonalgalleriet.

► Edvard Munch, *La mujer en tres fases*, 1894, óleo sobre lienzo, 164 x 250 cm. Bergen Kunstmuseum.



Dagny Juel terminó sus días en una habitación del Grand Hotel de la actual Tblisi. En el momento de la muerte de Ducha, Przybyzewski mantenía relaciones con al menos dos mujeres en Polonia; los amantes de la entonces ya escritora se contaban también a pares; el tercero consumó su asesinato, Wladyslaw Emeryk. Meier-Graefe da cuenta de su terrible final (cfr. Hodin 1948, 68):

Algún tiempo después, Ducha viajó a Tiflis y allí se vio envuelta en una relación con un personaje extraño, un joven bárbaro ruso que le apuntó a la frente con un revólver y, puesto que ella siguió riendo, apretó el gatillo deliberadamente, disparándole a ella primero y a sí mismo después...



▲ Edvard Munch, *Doble suicidio* o *La muerte de los amantes*, 1901, aguafuerte y punta seca sobre plancha de zinc, 32 x 49,2 cm. Berlín, Kupferstichkabinett.

► Edvard Munch y Topsy Jebe, *Joven y retrato del artista*, 1896, aguafuerte, Oslo, Munch Museet.

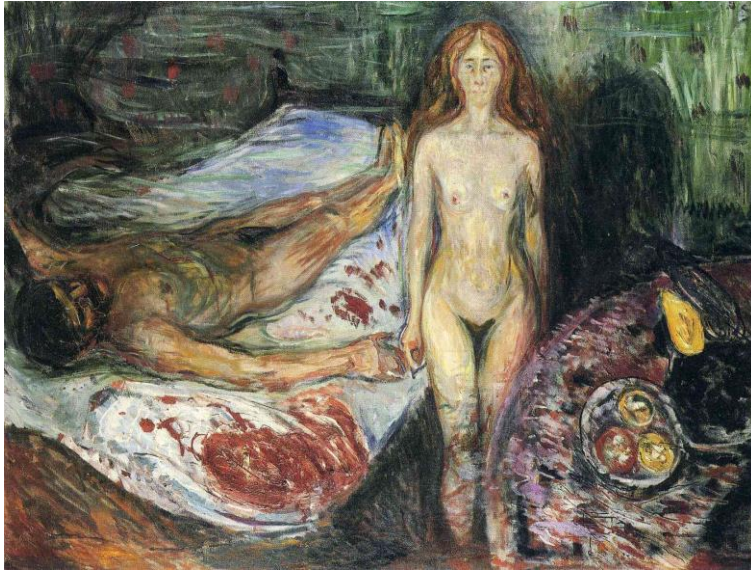


El suceso tuvo lugar el 5 de junio de 1901; poco después Munch llevó a cabo el grabado *Doble suicidio*, quizá inspirado en la muerte de la mujer que lo mantuvo en vilo durante la década de los 90. Para entonces el pintor había triunfado en Colonia, Düsseldorf y la opinión de crítica y público en Cristianía era ya muy distinta a la vertida sobre su obra en 1886. Durante este tiempo también las amantes se sucedieron, por poner un ejemplo la pintora Topsy Jebe (1871-1959) lo acompañó en el París de 1896. Munch regresó a la capital francesa para exponer en el *Salon des Indépendants*, realizó la escenografía del *Peer Gynt* ibseniano y comenzó a reproducir en litografía y grabado en color la temática ya tratada al óleo (cfr. Rius 2008, 19). El noruego compaginó el intenso trabajo diurno con noches repletas de ajeno y cigarrillos turcos (cfr. Prideaux 2005, 181), veladas que compartió hasta octubre con la artista, fecha en que ella abandonó la capital. El aguafuerte *Joven y retrato del artista* (1896) pone de manifiesto la complicidad existente entre la pareja, Munch y Jebe compartieron plancha para retratarse mutuamente; mientras Munch dibujó a una Topsy recostada, disfrutando de los minutos de combustión del tabaco aromatizado; Jebe perfila a un Edvard que, con la cabeza apoyada en su mano y con el cigarro entre los labios, fija la mirada en ella.

La primera crisis nerviosa del pintor se produce en estas fechas; parece que sus visitas al casino de Montecarlo (cfr. Rius 2008, 19) dispararon su siempre latente ansiedad; pronto conoció a Tulla Larsen (1869-1942) y su relación no actuó como paliativo. Munch reparó en ella durante el invierno de 1897, el artista acababa de clausurar una muestra en Oslo con gran éxito y se disponía a exponer en Berlín. A pesar de que los conflictos surgieron casi desde el primer momento, potenciados por la insistencia matrimonial de la noruega, en la primavera del año siguiente viajaron juntos a Italia; el pintor partió dispuesto a recorrer las principales ciudades italianas para estudiar el arte renacentista. Los desencuentros comenzaron en Florencia y no cesaron hasta que Larsen tomó la decisión de marcharse a París; Munch nunca cumplió la promesa de reunirse con ella, aún así la relación continuó hasta 1902. En esta fecha Tulla Larsen dispuso una dramatización, escenario que pensó concluiría en una nueva oportunidad para la pareja. Hodin relata la tragedia (Hodin 1948, 88-89):

Una noche tormentosa unos amigos fueron a bordo de un velero de Larkollen a Asgardstrand. Habían ido a buscar a Munch. Su historia era que la mujer de la que él había estado enamorado se hallaba a punto de morir y deseaba hablarle por última vez. Esa noticia conmovió profundamente a Munch y sin dudarlo acompañó a sus amigos [...] Cuando llegó encontró a la mujer tendida en la cama entre dos velas encendidas. Cuando Munch entró en la habitación, ella se levantó, y así se descubrió que todo aquello no era más que un engaño. Ella amenazó con pegarse un tiro si la abandonaba, sacó un revólver y se apuntó al pecho. Munch se acercó para arrebatarse el arma, convencido de que aquello formaba parte del juego. El revólver se disparó e hirió a Munch en la mano, cuyo dedo corazón quedó inútil desde entonces.

Munch sintetizó la relación, para él fueron «tres años perdidos» (cfr. Rius 2008, 20); resumen al que podemos añadir, un dedo mutilado y excelentes obras que protagoniza Tulla Larsen. *La muerte de Marat I* (1907) revisa la pintura neoclásica de Jacques-Louis David (1748-1825) (1783); en el lienzo una fatal Tulla se convierte en Charlotte Corday, mientras el pintor asume el papel de víctima. Munch ni siquiera se convierte en trasunto de Marat, la postura adoptada recuerda a Cristo en la cruz; la reinterpretación pone de manifiesto la desagradable huella que en Munch dejó el episodio vivido.

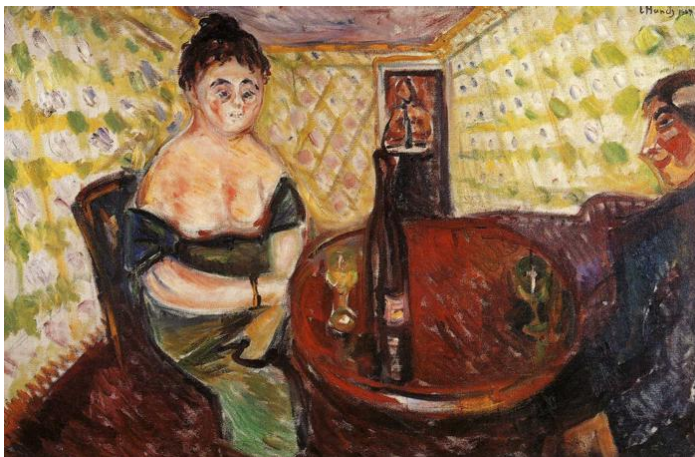


Edvard Munch, *La muerte de Marat I*, 1907, óleo sobre lienzo, 150 x 199 cm. Oslo, Munch Museet.

Sin embargo 1902 fue uno de los años clave en la trayectoria artística de Munch; en Berlín obtuvo el reconocimiento que tanto había esperado, a la laudatoria crítica se sumó el éxito de ventas. Durante los dos años siguientes triunfó en París y en 1905 la ciudad que cayó rendida a sus pies fue Praga. En este tiempo, mientras trabajaba en el retrato de la hija de un potentado financiero de Hamburgo comenzaron los ataques alucinatorios: una época de traslados constantes, compromisos pictóricos, recepciones, tabernas y prostíbulos que unida a su fuerte dependencia del alcohol acabó por destrozar el frágil equilibrio mental y emocional del pintor (cfr. Rius 2008, 19-20). Poco a poco la situación se agravó; la cotidianidad del pintor discurría entre vasos de *whisky*, copas que utilizaba para acallar el sufrimiento (cfr. Adams 2004, 117):

Bebo un *whisky* con soda tras otro. Especialmente de noche, el alcohol me calienta, me excita. Siento como se abre camino en mi interior, hacia el interior de los delicados nervios. Necesito también tabaco. Montones de cigarros, de los más fuertes... *whisky* y soda, *whisky* y soda. Abrasar el dolor.^{XXVIII}

Munch pintó durante el invierno de 1907 el lienzo *Al gesto de la dulce muchacha*, título irónico, la escena transcurre en uno de los refugios de Munch en este tiempo: el burdel. La manera de enfrentarse al lienzo del entonces ya maestro de la pintura europea se encuentra a años luz de lo llevado a cabo en el *Friso*, la superficie pictórica es ahora vibrante y colorida. Munch permite que la imprimación del lienzo destaque entre cada pincelada; los juegos de perspectiva son complejos: a menudo las habitaciones permiten puertas que comunican con otras estancias. La tela que nos ocupa está protagonizada por una grotesca prostituta afiliada a las dolencias munchianas: en su rostro se adivina desconsuelo y soledad; la postura de la mujer muestra un cierto recato, mientras su generoso escote permite contemplar un pecho ajado. Su *partenaire* convertido en una máscara clava su mirada en ella, mientras una sonrisa cínica se dibuja en su rostro. Entre los dos, copas de absenta; se disponen a dar buena cuenta del licor: el camarero se aproxima desde el fondo con una nueva botella.



Edvard Munch, *Al gesto de la dulce muchacha*, 1907, óleo sobre lienzo, 85 x 130 cm. Oslo, Munch Museet.

Munch pasó los veranos de 1907 y 1908 descansando en playas del Báltico, aún así al termino del verano de 1908 sufrió un colapso nervioso que derivó en psicosis. A principios de octubre ingresó en la clínica psiquiátrica de Daniel Jacobson, el doctor lo sometió a un tratamiento compuesto que incluía terapia electroconvulsiva. Munch describió las sesiones a su tía Karen Bjolstad, carta que acompañó de un dibujo explicativo. El pintor estuvo ocho meses



Edvard Munch, carta a Karen Bjolstad, 27 de octubre de 1908.

hospitalizado, tras este tiempo «se sintió recuperado y nunca volvió a probar el alcohol» (Hodin 1948, 121).

Munch logró matizar su visión lóbrega de la vida en menos de un año, a mediados de 1909 regresaba a Noruega; el pintor encontró la calma en la soledad, ahora voluntaria. Aún así los fantasmas interiores regresaban alguna vez a sus obras; en 1938 se autorretrató como un *barman* envejecido y ciego con un vaso en la mano, ante él todas las posibilidades transformadas en botellas; el pintor no toca ninguna.



Edvard Munch, *Autorretrato con botellas*, ha. 1938, óleo sobre lienzo, 118 x 93 cm. Oslo, Munch Museet.

La absenta marcó el paso de los habitantes europeos finiseculares, se convirtió en la bebida referente de cualquier estamento social, la consumieron aristócratas, burgueses y proletarios. Fue la bebida icono de bohemios, intelectuales y artistas que voceaban los encantos de un licor que sensibilizaba la percepción y disparaba la conciencia creativa. Ningún pintor que eligiera París como escenario urbano, y se preciara de ser moderno, prescindió de mostrar el reflejo verdoso en las copas de los personajes que poblaban la ciudad, retratados bajo la luz crepuscular o iluminados con magnificas lámparas eléctricas. Dotó de argumento a obras maestras, lienzos que hoy marcan un antes y un después en la historia de la pintura como *El bebedor de absenta* (1858-1859) de Manet y *La absenta* (1876) de Degas. El ajeno se convirtió en una de las bebidas favoritas junto al vino, *whisky*, *coñac* o *brandy* de Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin o Munch e inspiró muchas de sus pinceladas, encuadres y texturas, además de acompañar a los maestros en de todo un abanico de experiencias difíciles. La elevada graduación alcohólica de la musa verde, la presencia de tuyonas en su composición y la utilización de alcoholes de ínfima calidad la transformaron en bruja; durante las dos últimas décadas del siglo XIX, la absenta se convirtió en el objetivo a batir, casi exclusivo, de todo aquel que autodefiniera biempensante. El ajeno pasó a definir la decadencia de la intelectualidad, a ser la bebida de indolentes herederos y

hedonistas de postín. Para colmo de males en 1863 una plaga de filoxera disparó el precio de la uva y la ya depreciada fórmula pasó a diluirse en alcohol industrial derivado de la remolacha, melaza o grano; la absenta abarató su coste, desbancando al vino como bebida de los peor posicionados socialmente. El licor verde pasó a llenar todas las copas durante las dos últimas décadas del siglo XIX; fechas en las que comenzó a ser considerado sinónimo de pereza, lasitud moral y conducta depravada.

Henri Balesta escribió en 1860 *Absinthe et Absintheurs*,²⁸ primer libro que documentó los efectos sociales del consumo abusivo de la absenta; el desconocido dramaturgo saltó a la fama de manera inmediata. Balesta eligió un momento clave para publicar el volumen; en este mismo año Reino Unido promulgó la ley de alimentos y drogas; el micólogo inglés Mordecai Cooke (1825-1914) escribió el célebre clásico sobre plantas psicoactivas *Las siete hermanas del sueño*. La fecha coincide con el fin de la segunda de las conocidas como Guerras del opio, como consecuencia Estados Unidos legalizó el mercado de la sustancia con China; además en 1860 irrumpió la cocaína, opiáceo que pronto alcanzó elevadas tasas de consumo en Europa. Balesta con su obra, no sólo consiguió dar argumento a las ligas antialcohólicas, logró que la absenta tuviera categoría única, los usuarios afectados no eran alcohólicos, padecían «absintismo».

El texto traslada al lector a los bares de París; Balesta describe con lujo de detalles el terrible aspecto y alienada actitud del consumidor habitual de absenta, para en los siguientes párrafos advertir del peligro que entraña la bebida esmeralda: la *absintomanía* es contagiosa (cfr. Adams 2004, 48):

Lóbrego, rendido, vencido por el peso de su cuerpo, la tez veteada por marcas rojizas, ojos mortecinos, labios pálidos, hombros arqueados de forma prematura; petrificado días enteros en el mismo lugar, sólo y extraño para todo aquel que pase a su lado, bebiendo, bebiendo, vaciando el vaso con un único fin: llenarlo de nuevo.

No creas que la *absintomanía* es un vicio exclusivo de holgazanes enriquecidos. El trabajador, no se encuentra a salvo de contagio. También se deja arrastrar, atado de pies y manos, por la llamada del demonio.^{XXIX}

²⁸ Sigo aquí el texto de Jad Adams (2004).

A continuación disculpa al rico afecto al demonio verde, el noble heredero trabaja en matar el tiempo y muere sólo. Del asalariado en un taller o en una fábrica dependen al menos cinco vidas: la de sus progenitores, en edad ya de ser atendidos, la de su esposa e hijos. La economía familiar resiente el gasto en alcohol: «toma prestado del salario semanal el dinero para satisfacer su vicio y hay cuatro, cinco, diez miserables criaturas que pasan hambre» (cfr. *ibídem.*).^{XXX}

El caos avanza y la miseria moral se apodera del bebedor de absenta, una noche llega a casa borracho; la mujer que lo espera en casa cubre de reproches su actitud, la paliza está garantizada. Balesta enumera el coste de la copa absenta (Adams 2004, 48):

Pronto el desastrado apartamento se ve despojado de todos los artículos que se puedan vender: cuadros, la cama donde nacieron sus hijos, el reloj de su padre. La madre, agotada por la pobreza y la preocupación, muere. El hijo se convierte en un vagabundo que pide pan y la hija se convierte en una prostituta de taberna.^{XXXI}

A partir de este momento el volumen pierde la condición de ensayo para adquirir un tono novelesco. El autor presenta el caso de *monsieur* Aubin, un ebanista viudo al cuidado de su hija Marie. Su reciente soledad lo aproxima a los bares donde descubre las delicias de la bebida verde; Aubin disfruta de su condición de *absintheur* mientras Marie aguarda en la puerta de las tabernas. Un día «tiene una idea diabólica», el artesano encuentra el modo de aliviar el dolor de la niña: «llama a la pequeña y le ofrece un vaso de absenta», una copa que «le devolverá la fuerza y el color a las mejillas» (cfr. Adams 2004, 49).^{XXXII} Y así es. En poco tiempo, Marie comparte absintomanía con su padre. El desenlace fatal está cerca, la niña pronto padece síntomas alarmantes: «ansiedad, sensación de pesadez en el pecho, fiebre y parálisis estomacal» (cfr. *op. cit.*, 50).^{XXXIII} El diagnóstico médico es certero, evaluación que amplía páginas más tarde: «apoplejía, parálisis, enfermedad crónica del estómago, intestinos, hígado, gota, hidropesía, enajenación mental, esterilidad, impotencia, convulsiones, epilepsia, depresión, alucinaciones y finalmente combustión espontánea» (cfr. *op. cit.*, 56);^{XXXIV} Marie fallece tres semanas más tarde. Tras el funeral, Aubin se ahorca en la buhardilla.



- ▲ Honoré Daumier, *La primera copa...la sexta copa*, *Le Chavarri*, 22 de diciembre de 1863.
- ▲► Honoré Daumier, *Fumador y bebedor de absenta*, ha. 1856-1860, óleo sobre tabla, 27 x 34,5 cm. Zurich, Foundation E.G. Bührle Collection.

El drama que describe Balesta es exagerado, aunque los datos que aporta no son infundados. La descripción del «lóbrego» bebedor de absenta posee su correlato pictórico en obras de Honoré Daumier (1808-1879); el caricaturista francés ilustró la publicación *Le Chavarri* del 22 de diciembre de 1863; el dibujo pone de manifiesto la acción de la absenta. Mientras el hombre de la izquierda vierte agua sobre su primera copa de absenta, su compañero, medio desmayado, apoya la cabeza en el respaldo del banco corrido; se trata de su sexta copa. Daumier repitió para el periódico la postura del borracho protagonista del óleo *Fumador y bebedor de absenta*, tabla fechada entre 1856 y 1860.

La creciente preocupación de un amplio sector de la población europea por el pronto contacto de los niños con el poco saludable ambiente del consumidor constante de ajenjo no sólo fue recogida por Balesta en su texto, la temática protagonizó dos lienzos de Raffaëlli. En *El café. La absenta Pernod* (ha. 1885) el pintor francés presenta a un matrimonio en un bar, la mujer sostiene en sus brazos a su bebé mientras lo alimenta; el padre aguanta la cabeza entre las manos, fuma en pipa y contempla a su familia con mirada turbia; gesto que indica que la copa de absenta que tiene delante no es la primera.



Jean François Raffaëlli, *El café*.
La absenta Pernod, ha. 1885,
lápiz y acuarela sobre cartón, 66
x 81 cm. Última localización,
subasta Sotheby's 28 octubre
2003.

Por estas mismas fechas elaboró *Los habituales de café*, lienzo que recuerda a sus famosos *Degradados* o *Bebedores de absenta* (1881); en esta ocasión los devotos de la bebida se sitúan a la izquierda de la composición, de esta forma Raffaëlli abre encuadre: ahora el desvencijado patio alberga más personajes. Próxima al grupo masculino se encuentra la mujer de uno de ellos que, cargada con un bebé, alarga su brazo para llamar la atención de su cónyuge. Según Balesta estamos ante la esposa apaleada noche sí, noche también (cfr. Adams 2004, 48); imagen que tampoco pasó por alto Huysmans; el padre de la literatura decadente escribió en *Ritornello*, uno de los artículos de la obra *Apuntes parisienses* (Huysmans 1880, 117):

Su difunto hombre la molió a golpes, le hizo tres hijos y murió completamente empapado en ajenjo.

En la única puerta que apreciamos esperan dos niños, un tercero se asoma desde el quicio. Entre los adultos y los chicos una separación simbólica: la que protagoniza una mesa repleta de botellas de absenta vacías.



Jean François Raffaëlli, *Los habituales de café*, ha. 1885, óleo sobre lienzo, 25 x 33 cm. Última localización, subasta Sotherby's 25 octubre 2005.

Balesta auguraba a la descendencia de la familia del bebedor de absenta un futuro calamitoso: mientras el primogénito se labrará un futuro de mendicidad, la hija, abandonada a su suerte, se criará en la calle y crecerá convertida en prostituta. Hemos visto como las composiciones dedicadas a la mujer y su copa de absenta difícilmente se desprenden del halo de la prostitución. En pocas la evidencia es tan palpable como en *La bebedora de absenta* (1865) de Fécilien Rops (1833-1898); el pintor belga retomó la temática en multitud de ocasiones; la obra fue incluida en el capítulo que Huysmans dedicó al artista en *Certains* (1889), para el autor se trata de un tipo de «fracasada insaciable y voraz» (...*type de la loupeuse insatiable et cupide*) (Huysmans 1889, 95):

M. Rops ha creado un tipo de mujer que nos encontramos, una y otra vez, en su obra, es la bebedora de absenta que, embrutecida y hambrienta, se hace cada vez más amenazante y más voraz, con el rostro congelado y vacío, canalla y duro, con límpidos ojos de mirada fija y cruel [...], con la boca un poco abierta, la nariz regular y corta.^{XXXV}



▲ Félicien Rops, *La bebedora de absenta*, 1876, heliogravado, 33, 6 x 22,8 cm. Namur, Musée Félicien Rops.

▲► Félicien Rops, *La bebedora de absenta*, 1877, lápiz negro, acuarela y gouache, Bruselas, Biblioteque Royale, Cabinet des estampes.

La imagen más famosa del arquetipo repetido «una y otra vez» por Rops data de 1876; el pintor indicó el nombre de la modelo que había utilizado en esta ocasión y el lugar donde la encontró: «es una chica llamada Marie Joliet, llega todas las noches borracha al *Bal Bullier* y mira con ojos de muerte eléctrica. Tomé su postura y trabajé para mostrar solamente lo que vi» (cfr. Adams 2004, 41).^{xxxvi} Marie Joliet no se diferencia demasiado de la primera bebedora de absenta que compuso el belga, la fisonomía encaja al milímetro con la descripción de Huysmans; la joven mantiene el equilibrio apoyada en la columna de acceso al baile, uno de los múltiples recintos que, como hemos visto, salpicaban la ciudad de París. El atuendo no deja lugar a dudas, el escote bajo del provocativo vestido la alejan del mundo de las damas para acercar su figura al de las *demi-mondaines*; la elección de la técnica del heliogravado que oscurece al personaje, la desagradable fisonomía, la inestable postura y la capa que envuelve el atuendo transforman a la desdichada protagonista en una vampira devota de un único elixir vital: el veneno verde. Una percepción que no varía en la obra de 1877, la nueva adicta resulta

igual de desasosegante que la anterior; la utilización de acuarela y gouache distan de animar la tenebrosa imagen.

A la popularidad que alcanzó el volumen de Balesta hay que añadir la potente repercusión que obtuvieron los estudios de Valentin Magnan (1835-1916); el psiquiatra francés se convirtió en una de las figuras más influyentes durante la segunda mitad del siglo XIX en su ámbito de estudio, fama que obtuvo gracias a la difusión del concepto «degeneración». El término fue acuñado por Bénédict Morel (1809-1873) en 1850; Morel se apoyó en las corrientes de pensamiento evolucionista para determinar su tesis fundamental: la enfermedad mental es expresión de la fisiología anormal del sujeto que la presenta; una «desviación morbosa» (cfr. Huertas 1985, 362) producto de la herencia; además del factor genético, la pobreza, las enfermedades físicas sufridas durante la infancia, el alcoholismo y el uso de drogas juegan un papel determinante en el proceso de deterioro mental. Dos de los textos clave de la degeneración magniana ponen en relación la biología basada en el precepto hereditario con una de sus grandes preocupaciones: el alcoholismo. En *Étude expérimental et clinique sur l'alcoolisme. Alcohol et absinthe. Epilepsie absinthique* (1871) y sobre todo en *De l'alcoolisme, des diverses formes du délire alcoolique et de leur traitement* (1874) Magnan retoma el axioma de Morel e imputa «al alcoholismo una forma de degeneración por intoxicación, así como la consideración de una *heredointoxicación etílica* en familias de degenerados» (cfr. *ibídem.*). Magnan percibió un declive de la cultura francesa y la *absenta* fue su respuesta: el líquido verde se convirtió en el agente pernicioso decisivo.

En sus investigaciones sobre el ajenjo trató de describir un *efecto absenta* que no se encontraba al consumir otro tipo de bebida alcohólica; Magnan describe junto a Alfred Fillasier en *Alcoolisme et Dégénérescence*, conferencia pronunciada en el Primer Congreso Internacional de Eugenesia celebrado en Londres en 1912, las consecuencias horribles del absentinismo (Magnan 1912, 371):

En el absentinismo, el delirio alucinatorio es más activo, más terrorífico, a veces provoca reacciones de naturaleza extremadamente violenta y peligrosa. Además otros síntomas graves acompañan esto: de repente el bebedor de ajenjo grita, palidece, pierde la conciencia y cae; las facciones se contraen, las mandíbulas se agarrotan, las pupilas se dilatan, los ojos se vuelven hacia

arriba, las extremidades se ponen rígidas, chorros de orina, gases y heces se expulsan bruscamente. Al cabo de unos segundos, la cara se contorsiona, las extremidades tiemblan, los ojos giran convulsivamente en todas direcciones, las mandíbulas se rompen, la lengua asoma entre los dientes severamente mordida, una sangrienta saliva cubre los labios; el rostro se inyecta en sangre, azul e hinchada; los ojos se tornan prominentes y se llenan de lágrimas, la respiración se entrecorta; entonces los movimientos cesan, el cuerpo se relaja, se pierde el dominio del esfínter. Tras esto el hombre levanta la cabeza y mira a su alrededor con aspecto aburrido. Vuelve en sí un poco más tarde, no recuerda nada de lo que ha pasado; es exactamente como un ataque de epilepsia.^{XXXVII}

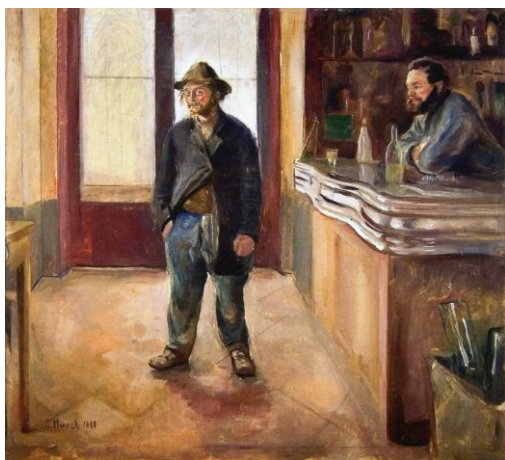
Magnan asocia la nueva patología a la epilepsia, enfermedad que a finales del siglo XIX se denominaba «mal sagrado», era un signo de maldición, de castigo para los culpables y sus descendientes. Para el médico y criminólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909) el epiléptico conformaba un tipo de delincuente, teoría que expresó por primera vez en 1876; para Lombroso el individuo poseedor de un trastorno neurológico se caracterizaba por (Lombroso 1876, 72-73):

La precocidad venérea e intelectual y en raras ocasiones, el sonambulismo; la frecuencia del suicidio, que es, por otra parte, muy común entre los epilépticos, la intermitencia y sobre todo las amnesias y analgesias, la frecuente tendencia a la vagancia, la religiosidad que se observa en los ateos, [...] los extraños temores [...] de que tantas veces se sienten poseídos, la doble personalidad, la multiplicidad de delirios simultáneos que tanto abunda en los epilépticos, y que nosotros hemos observado como casi constantes entre ellos; la frecuencia de delirios producidos aún por motivos verdaderamente nimios, y hasta el *misonismo* y la misma relación con la criminalidad, cuyo lazo de unión se encuentra en la locura moral.

El absentinismo es por tanto tan feroz como la estigmatizada epilepsia. Sin duda las experiencias de Magnan no eran falsas, sólo que eligió a sus enfermos experimentales de entre los que tenía a su alcance, el prestigioso jefe clínico del asilo psiquiátrico más famoso de París tomó como referencia a los pacientes desahuciados del *Sainte-Anne*.

Voces contrarias a Magnan pronto criticaron las evidencias; el psiquiatra utilizó pequeños animales para demostrar el efecto de la absenta; los roedores, encerrados en jaulas acristaladas, eran sometidos a vapores de concentrados de ajeno. Magnan nunca experimentó con la bebida comercializada, licor que, como sabemos, contenía una proporción baja de extracto de *artemisia absinthium*; el habituado a la absenta ingería, por tanto, pequeñas dosis orales continuas. En 1869 la revista *The Lancet* señaló la falta de pruebas presentadas por Magnan; el francés no podía dar por supuesta la diferencia entre el delirio provocado por la absenta y *delirium tremens* alcohólico. El insomnio, los temblores, las alucinaciones, la parálisis e incluso los ataques, forman parte de los síntomas conocidos del exceso dipsómano (cfr. Lachenmeier; Padosch; Kröner 2006, 5). Por poner otro ejemplo, uno de los farmacéuticos franceses más reputados publicó en 1874 el volumen titulado *Absinthe, ses propriétés et ses dangers*; Dupuy concluyó: «No es posible atribuir exclusivamente a la esencia de absenta los principales efectos mórbidos que se observa en aquellos que participan de su consumo indiscriminadamente de la bebida, a saber: epilepsia y ataques epileptiformes. Repetimos que el alcohol juega el papel más importante en su producción» (cfr. Adams 2004, 61).^{xxxviii}

Edvard Munch retrató al bebedor de absenta en su medio ambiente predilecto: la taberna; el borracho se encuentra en el centro de la composición, de pie, con una mano en el bolsillo y alejado del licor; la absenta permanece en la barra, custodiada por el camarero. El aspecto del protagonista se acerca al del alcohólico: el rostro desnutrido y purpúreo, la vestimenta miserable o el abandono del aseo personal, son característicos de quien emplea un tiempo extenso para conseguir alcohol y recuperarse de sus efectos. Nada en la figura nos hace diferenciar al dependiente del alcohol del incondicional de la absenta. Tampoco en el estudio de mujer llevado a cabo por Alphonse Mucha (1860-1939) el exceso de absenta en la consumidora se diferencia del abuso de cualquier otra bebida alcohólica; la figura grotesca, desnuda, dejada caer sobre el brazo que apoya en la mesa, posee la mirada vidriosa y la expresión somnolienta y abotargada del ebrio.



▲ Edvard Munch, *En el bar*, 1890, óleo sobre lienzo, 64,5 x 70,5 cm. Frankfurt, Städel Museum.
 ▲► Alphonse Mucha, *Absenta. Estudio de mujer*, ha. 1900-1905, carboncillo sobre papel, Praga, Národní galerie.

A pesar de las conclusiones de sus contemporáneos, la teoría de Magnan se extendió como la pólvora. En 1890 la escritora británica líder en ventas del cambio de siglo, Marie Corelli publicó *Wormwood: A Drama of Paris*; Corelli en el prólogo anuncia el axioma que seguirá su novela; la tragedia del *absintheur* Gaston Beauvais, anti-héroe protagonista de la novela, no es excepcional; la tragedia de la absenta conforma el común de la sociedad parisina. A continuación pone de manifiesto los clichés de pensamiento anglosajón frente a la *otredad* francesa, para la escritora melodramática la absenta representa tan solo la cúspide de una cultura corrupta; Marie Corelli fue la escritora favorita de la familia real británica además de proclamarse guía de pueblo inglés tratando de ponerlo sobre aviso, otorgándole información de la terrorífica moda importada de la Francia decante (Corelli 1890, xi-xii):

El morbo del pensamiento francés moderno es bien conocido y universalmente admitido incluso por ellos; el ateísmo, la crueldad, la frivolidad y la inmoralidad flagrante de toda la escuela moderna de pensamiento francesa es incuestionable. Si se comete un delito a sangre fría más atroz de lo habitual, generalmente sucede en París, o cerca de la ciudad; —si un libro o una pintura son declaradamente obscenos, descubrimos que el autor o el artista, en nueve de cada diez casos, es francés. Los escaparates y quioscos de París son testigos del gusto artístico y literario nacional —un

gusto nacional por el vicio y la vulgaridad indecente que no puede ser otra cosa que sinceramente y compasivamente tachado de deplorable. Hay, sin duda, muchas causas que explican la responsabilidad moral miserablemente baja de la que los parisinos de hoy hacen alarde —pero me atrevo a decir que una de las causas es, sin duda, la imprudente Absenta-manía, que impregna a todas las clases, ricos y pobres por igual. [...] Los efectos de su rápido trabajo en el cerebro humano, horrible e incurable, están más allá de toda imaginación, ningún romance puede exagerar la terrible realidad del mal.^{XXXIX}

Y la «terrible realidad del mal» da comienzo. Gaston Beauvais es un joven rico, inteligente y elegante al que aguarda un futuro laboral brillante en el mismo banco en que trabaja su bien posicionado padre; además de una solventada economía le espera una lujosa boda y un feliz matrimonio con Pauline, hija del Conde de Charmilles, íntimo amigo de la familia. El romance transcurre de forma correcta, Gaston acude cada tarde a casa de Pauline; allí las veladas se suceden se forma placentera, a menudo la pareja disfruta de la compañía de Héloïse St. Cyr, prima de su prometida y de Silvion Guidèl, un bello y culto seminarista protegido del conde. Pronto las cosas van a cambiar; Silvion confiesa a Gaston que ha conocido las delicias de la capital, el teólogo se ha dejado seducir por los placeres de París: «¡París me ha vuelto loco! ¡Poseo la locura de la ciudad en mis venas! —estoy aprendiendo a amar la luz y el color, la música alegre, la canción y el baile, —¡Y la belleza salvaje en los ojos de las mujeres!» (Corelli, *op. cit.*, §VIII, 83).^{XL} Poco después Gaston descubre quien posee los ojos que han hipnotizado a Silvion; Pauline rompe la relación, la virginal joven está completamente enamorada del futuro sacerdote de Roma, una pasión correspondida. Gaston no da crédito y comienza a deambular por las calles de la ciudad, en su frenético paseo se encuentra con André Gessonex, miserable pintor de incansable discurso, una verborrea repleta de alegatos de creatividad y pobreza. El artista le habla del remedio a todos los males, de un «mágico *elixir vitae*» (Corelli, *op. cit.*, §XII, 135):

Para las amplias heridas del corazón que sangran internamente; —para el desconsuelo de un amor perdido que nunca ha de ser recuperado; [...] para el aguijón del remordimiento y las tenaces persecuciones de la conciencia, para todo esto y mucho más, ¡puedo encontrar remedio! Puedo proporcionar antídoto al veneno de la memoria, —un bálsamo bendito que hace olvidar al espíritu ofendido todas las injurias y abre en la mente un fresco y

maravilloso campo de visión, donde se encuentran glorias que el mundo desconoce.^{XLI}

La amargura del primer trago de absenta repugna a Gaston, sensación desagradable que desaparece en el siguiente sorbo. El joven despechado es consciente de que asiste a su: «primera infiltración de otro tipo de vida» (*the first infiltration of another life*); al poco tiempo Silvion, decidido a ordenarse como sacerdote, desaparece; Gaston, repleto de absenta, se apresura a darle la noticia a la fiel amante, información que desencadena la huída de Pauline; el conde de Charmilles, destrozado por la ausencia de su hija, muere atormentado. Las desgracias no han hecho más que comenzar. Durante una noche de absenta Gaston vaga por los suburbios de París; cerca de la orilla del Sena descubre a un hombre con sotana, no es otro que Silvion Guidèl; tras una acalorada discusión Gaston empuja al sacerdote al río. El homicida libre de remordimientos de orden moral, sufre manía persecutoria, pánico por acabar siendo descubierto. Gaston comienza a debatirse, la adicción a la absenta provoca momentos de desapego absoluto, instantes de ruptura con los cánones mentales y emocionales establecidos; intervalos seguidos de pesadillas demoníacas (Corelli, *op. cit.*, §XIII, §XV, 149, 179):

Todo es posible con absenta, —¡puede conseguir las obras más maravillosas a sus bebedores!— ¡congelar la bondad, matar todas las emociones suaves y despertar en el hombre el espíritu de animal de presa! Las furiosas pasiones de un salvaje mezcladas con el éxtasis de un visionario se tocan y se inoculan profundamente en el ser que a menudo se convierte en un rudo poeta, un dios centauro —algo que asombra a los ángeles y alegra a los demonios— ¡eso es lo que soy! [...] ¡El demonio nacido de la absenta! — El desinteresado, valiente diablo, fiel con el alma de la que se apodera, igual que su hermana gemela morfina, ¡nunca libera hasta la muerte! Cada hora de cada día su dominio sobre mi cerebro se acercaba, firme y absoluto, hasta que dejé de sentir el latido del escrúpulo y con los ojos abiertos al abismo de la oscuridad situada frente a mí, floté de forma voluntaria, lenta y constantemente ¡hacia abajo!^{XLII}

En delirio borracho Gaston visita a su maestro, el adorador de la absenta André Gessonex. Para sorpresa del joven el pintor ha abrazado las últimas teorías psiquiátricas en torno a la absenta; heredero del pensamiento de Magnan, Gessonex ha acogido en su

casa a un muchacho idiota hijo de *absintheurs*. Gaston continúa con su vida de degradación, existencia que le lleva cada vez más «¡hacia abajo!»; «¡hacia abajo!» no es más que la presencia del protagonista en bailes de máscaras y salas de canción, manifestaciones de divertimento popular que para Marie Corelli simbolizan perdición y barbarie, puestas en escena propias de Babilonia o Nínive (cfr. Corelli, *op. cit.*, §XXV, 291).

El encuentro con su padre supone una inyección de realidad. Gaston le había mentado, tras la ruptura con Pauline el progenitor sufraga el supuesto viaje de su hijo para conocer Europa, dinero que el joven emplea en absenta. Tras el desconcierto inicial y la confesión de Gaston; Mr. Beauvais corrige al protagonista, la adicción al ajeno no sólo provoca la muerte, transforma al bebedor en un humano «repugnante» (Corelli, *op. cit.*, §XXVI, 305):

Me dices que te has convertido en un *absintheur* [...] —Creo que sí, respondí con indiferencia. —Lo que significa, al final, la muerte. —¡Oh, si significara sólo la muerte! Exclamó apasionadamente. —¡Si significara eso sería sólo el destino que un día nos llega a todos! Significa más que eso, —significa el crimen más repugnante, —significa la brutalidad, la crueldad, la apatía, la sensualidad y la manía! ¿Te das cuenta del destino que te has forjado, o nunca lo has pensado hasta ahora? ^{XLIII}

Tras la conversación con su padre, las desgracias se amontonan. Guessonex muere, eso sí convertido en el Rafael de Francia. En una de sus incursiones nocturnas, en la que está más borracho de lo habitual Gaston queda seducido por la voz de una cantante callejera, al instante descubre que se trata de Pauline, la joven aún sigue esperando que su adorado Silvion regrese; Gaston le da noticia de su muerte y ella, desesperada, se lanza al Sena desde el *Pont Neuf*. Semanas después Gaston enferma, ha contraído «una especie de parálisis temporal»; el médico es rotundo en el diagnóstico (Corelli, *op. cit.*, §XXXV, 405):

Debo informarle de que si persiste en beber absenta se convertirá en un maníaco sin esperanza. Su enfermedad ha sido una especie de envío de Dios, —que le ha obligado a permanecer un mes bajo mi cuidado sin probar una

gota de ese líquido infernal. Y el resultado ha sido beneficioso, por lo que, en cierto modo, está usted preparado para la cura. Sin embargo, sus células cerebrales acusan todavía el efecto del veneno y una violenta irritación se ha establecido en los tejidos nerviosos. Su sangre está contaminada —y el flujo desde el corazón hasta el cerebro es irregular, —a veces se interrumpe violentamente; naturalmente esto, produce vértigo, desmayo y arranques de delirio semejantes a los de la epilepsia aguda.^{XLIV}

En el proceso de rehabilitación, el héroe *absintheur* recibe una última y fatal noticia: Héloïse ha muerto con el corazón destrozado; la prima de Pauline ha mantenido su amor por Gaston en secreto, conocedora de la cualidad monstruosa del hombre de su vida no lo ha podido soportar. Gaston vuelve a la absenta.

La absenta es una bebida con un alto contenido alcohólico, por tanto, depresora del sistema nervioso central; sin embargo las semillas de ajeno contienen elementos psicoactivos: las tuyonas. Como ya he indicado en la nota 16 del capítulo anterior, la tuyona es un componente presente en el aceite esencial de la *Artemisia Absinthium*, se trata de una cetona monoterpénica bicíclica saturada insoluble en agua, pero fácilmente soluble en etanol y éter; posee una estructura química semejante al mentol, eucaliptol o alcanfor; son ellas las responsables del efecto estimulante de la absenta. La tuyona garantiza además la presencia de alucinaciones, por supuesto dependiendo de la dosis, efecto secundario protagonista en textos científicos, narraciones noveladas y pinturas. También Gaston sufre alucinaciones, campos de amapolas repletos de víctimas de guerras, góndolas solitarias pobladas por sirenas o tumbas abiertas entre las que sonríen serafines y lascivos diablos. El joven compara las ensoñaciones resultantes de la ingesta de absenta con las producidas por la morfina o por la savia de adormidera; Marie Corelli asimila absenta y opio, no sólo la cualidad alucinatoria es similar, también el nivel adictivo es equiparable; una semejanza que sigue la estela de investigaciones prohibicionistas (Corelli, *op. cit.*, §XIV, §XXI, 163-164, 231-232):

La acción de la absenta no puede oponerse a la de la morfina. Una vez absorbida por la sangre, una irritación confusa y constante permanece en todo el sistema, —irritación que sólo puede ser aliviada y pacificada por corrientes frescas del veneno de la ambrosía [...] He preparado la mezcla de ópalo verdoso, cuya influencia mágica ¡ha dejado entreabiertas las amplias

puertas del mundo de los sueños! [...] Por ejemplo: no había luna y las nubes colgaban en el cielo lo suficientemente densas para ocultar las estrellas, — pero como yo caminaba por los Campos Elíseos, de repente, un planeta verde brillante giró hacia el espacio oscuro, iluminando mi trayectoria. Sus deslumbrantes rayos me rodearon por completo haciendo que las hojas húmedas de las copas de los árboles centellearan como joyas; tranquilamente observé como el halo incandescente se propagaba a mi alrededor hasta formar una vasta orilla acuosa, conocedor de que sólo era producto de mi imaginación. ¡*Elixir Vitae!* ¡El secreto buscado ardientemente por filósofos y alquimistas! ¡Hasta yo lo había encontrado! [...] El chino comedor de opio, por ejemplo, no tiene ningún sueño, su mente es demasiado lenta y perezosa par la creación de cualquier tipo de visión. Pero el humo envenenado en el ingenio rápido del francés o del italiano que consume opio invocará una multitud de imágenes fantasma, horribles o hermosas, según la tendencia de sus pensamientos. Respecto a esto el ajeno difiere del opio, —a saber, tiene no sólo uno, sino tres matices de acción diferentes. Imagínese una metáfora, el cerebro es como un instrumento musical, encadenado y en perfecta sintonía, —la absenta adormece primero la fuente de vibración; entonces una por una invierte las armonías; y finalmente altera completamente la naturaleza misma de los sonidos [...] En el cerebro activo, acelera febrilmente la eficacia, lanzándolo a través de canales nuevos y extraordinarios de pensamiento.^{XLV}

«Invirtiendo armonías», en pleno delirio se encuentra *La bebedora de absenta* de Leon Spilliaert (1882-1946), artista gráfico y pintor simbolista belga formado en la Academia de Arte de Brujas. La figura forma parte de la iconografía madura del pintor; una imagen espectral y asfixiante. La monstruosa protagonista de tez traslucida y atuendo negro mira con ojos tan desorbitados como irreales; la absenta no está presente en la composición, descubrimos que la singular fisonomía es producto del hada verde sólo por el título. En 1907 la absenta había sido ya prohibida en Bélgica, quizá Spilliaert decidió reivindicar uno de sus más preciados efectos. Otra modelo sumergida en una borrachera alucinatoria es la protagonista del gouache de Kees van Dongen, el holandés retrató a una mujer sentada en el suelo con las piernas abiertas. La exaltada, desafía con un guante a una calavera ataviada con chistera que, sonriente, mira hacía las entretelas carmesíes de las enaguas de su provocadora acompañante; el cráneo que camina apoyado sobre lo que podría ser el guante parejo o tal vez unas ancas de rana parece dispuesto a asumir el rol de mascota canina. Dos formas distintas de interpretar la más preciada secuela de la absenta; mientras que Spilliaert presenta la mirada psicotrópica, Van Dongen nos introduce en la alucinación ebria.



◀ Leon Spilliaert, *La bebedora de absenta*, 1907, acuarela y pastel sobre papel, 105 x 77 cm. Colección particular.

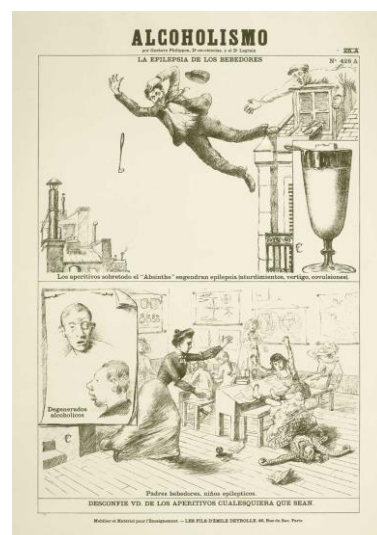
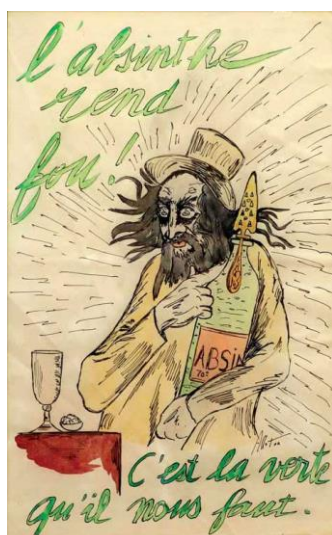
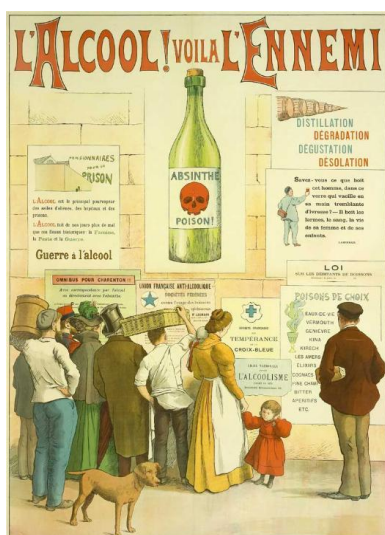
▲ Kees van Dongen, *Mujer bebiendo absenta*, ha. 1902, gouache, acuarela y tiza negra sobre papel, 41 x 60, 5 cm. Colección particular.



F. Monod, *L'absinthe c'est la mort*, 1910.

A pesar de las múltiples contradicciones expuestas la absenta acabó convirtiéndose no sólo en la principal alienación de la población francesa, simbolizó la esclavización y la destrucción de la mente europea; al supuesto efecto alucinógeno del ajenjo se terminó atribuyendo todo tipo de conductas depravadas. Los carteles prohibicionistas competían en las paredes de las principales capitales con los atractivos anuncios de las destilerías. El mensaje de la liga antialcohólica siempre fue genérico, la frase *¡el alcohol es el enemigo!* rotulaba una imagen donde el veneno de la absenta cobra protagonismo absoluto, la lista de venenos seleccionados apenas se distingue. El cartel de Monod no deja lugar a duda, la calavera sangrante pronuncia una frase

lapidaria: *la absenta es la muerte*. Y cuando no era sinónimo de muerte, ajeno y locura se convirtieron en equivalentes: *la absenta te enloquece*. Es notable la presencia de un cartel de origen francés traducido al castellano y destinado a las escuelas, *Alcoholismo*. *La epilepsia de los bebedores*, ideado por Gustave Philippon e impreso por *Les fils d'Émile Deyrolle*. En la viñeta de arriba se expone el autentico peligro: una copa de absenta provoca la caída de un obrero al vacío; por si la imagen no es lo suficientemente clara, la explicación insiste: «los aperitivos sobre todo el *Absinthe* engendran epilepsia (aturdimientos, vértigos, convulsiones)». La ilustración inferior retoma los principios de Magnan; una niña sufre un ataque en la escuela, la letra reza: «padres bebedores, niños epilépticos». Eso sí, la frase final hace extensivo el peligro a todos los alcoholes: «desconfíe usted de los aperitivos cualesquiera que sean».



- ▲ Frédéric Christol, *L'alcool! voilà l'ennemi*, 1910.
- ▲► Alloton, *L'absinthe rend fou!*, s.f.
- ▲►► Cartel ideado por Gustave Philippon e impreso por *Les fils d'Émile Deyrolle*, *Alcoholismo. La epilepsia de los bebedores*, s.f.

El punto álgido de la paranoia de la absenta se alcanzó el 28 de agosto de 1905, fecha en que Jean Lanfray disparó a su mujer y a sus dos hijas. El trabajador suizo cogió el rifle ante la negativa de su esposa; Lanfray le había pedido que le limpiara los zapatos. Ese día el homicida había bebido grandes cantidades de vino, coñac, brandy y crema de menta, pero la culpa recayó sobre las dos copas de absenta que había tomado (cfr.

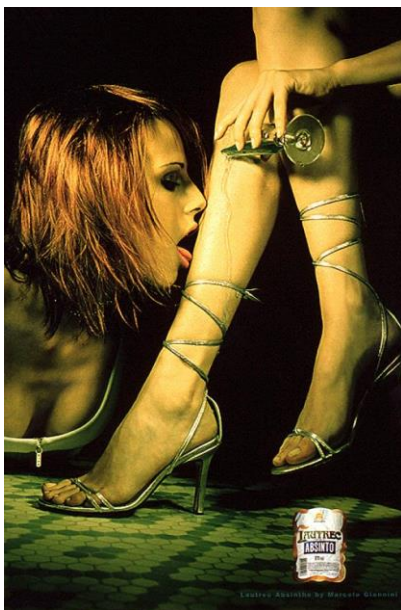
Adams 2004, 205). Los días del hada verde, ahora transformada en demonio, estaban contados: la absenta se prohibió este mismo año en Bélgica, el gobierno suizo consiguió erradicar a los productores en 1910, Italia suprimió la bebida en 1913, Francia en 1915 y por último Alemania en 1923.

Prohibida o no la absenta definió una época, se convirtió en el icono de la Europa de finales del siglo XIX y principios del XX. La inmensa iconografía, la literatura producida bajo sus efectos, las múltiples odas glorificadoras, en fin, el imaginario generado en torno a la bebida no podía pasar desapercibido y los estudios continuaron. La campanada llegó en 1975, fecha en que se publicó el estudio de J. del Castillo, M. Anderson y G. M. Rubottom; un controvertido artículo consecuencia de la colaboración entre las universidades de Puerto Rico e Idaho. El texto *Marihuana, absenta y el sistema nervioso central (Marijuana, absinthe and the central nervous system)*, se ha convertido en un clásico, los investigadores de neurobiología y química consiguieron dotar de mayor contenido a la ya simbólica *droga líquida*. Aún con resabios de aquella histeria anti-psicodélica que a principios de los años 70 llevó a Nixon a declarar un único «enemigo público nº 1»: las drogas, el estudio compara las propiedades de los activos de la absenta y el cannabis. El resultado fue que la tuyaona y el tetrahidrocannabinol poseen una estructura molecular semejante; el documento propone que tanto el ajenjo como la marihuana ejercen su efecto psicológico mediante la interacción con un receptor común en el sistema nervioso central. El descubrimiento deja la puerta abierta a nuevas investigaciones no sólo farmacológicas y toxicológicas: «el mecanismo común de acción del THC y la tuyaona es interesante, además, desde el punto de vista histórico y sociológico» (Castillo; Anderson, Rubottom 1974, 366).^{XLVI} Desde luego, los distintos y a menudo enfrentados argumentos se sucedieron. No fue hasta 2006 cuando el equipo dirigido por el alemán Dirk Lachenmeier, integrante del Laboratorio de Investigación Química y Veterinaria de Karlsruhe, dio por finalizada la discusión centenaria; el artículo *Absentinismo: un síndrome ficticio del siglo XIX con impacto en el presente (Absinthism: a fictitious 19th century syndrome with present impact)*, analiza de forma pormenorizada muchos de los textos químicos y médicos en boga antes de la prohibición, para sintetizar: «De esta revisión crítica de la literatura, podemos concluir que el abuso crónico de la absenta no causa ningún síndrome diferente. Eso que se llamó absentinismo no puede, de forma exacta, distinguirse del alcoholismo crónico» (Lachenmeier; Padosch; Kröner 2006, 11).^{XLVII} Si en 2006

Lachenmeier desmitificó una parte del aura que rodeaba a la bebida, tres años más tarde abordó el componente más significativo del licor: la tuyona, sustancia responsable del *mal de absenta*. A pesar de los estudios llevados a cabo a mediados del siglo XX, investigaciones que concluyeron que los niveles de tuyona en la absenta eran mínimos; los defensores del mito afirmaron que lo eran en la absenta producida tras la prohibición. El equipo de Lachenmeier analizó media docena de botellas anteriores a 1915; el baremo de tuyona oscilaba entre 20,3 y 25,4 mg/l, valores muy por debajo de los permitidos en el *Codex Alimentarius* aprobado por Unión Europea, reglamento que sitúa el límite en 35 mg/l. Por tanto no hay nada en el licor aparte del etanol que explique «la adicción, hiperexcitabilidad, epilepsia y alucinaciones» (*addiction, hyperexcitability, epileptic fits and hallucinations*) (Lachenmeiner, Nathan-Maister; Breaux; Luauté; Emmert 2009, 33). De esta forma antes de que la neurotoxina presente en la absenta actuara de forma grave en el organismo, el bebedor habitual moriría por sobredosis alcohólica. Para el científico principal: «desde un punto de vista analítico estos hallazgos efectivamente exoneran a la absenta de su siniestra reputación» (*From an analytical viewpoint, these findings effectively exonerate absinthe of its sinister reputation*) (*op. cit.*, 36).

En 1988 la Unión Europea levantó de forma progresiva el veto a la absenta, aún así la «siniestra reputación» ha persistido. Hemos visto ejemplos cinematográficos rodados en 2004, *Alfie* y *Eurotrip*; también el cartel destinado a la marca *Absente* ideado por Ron English en 2001 bebe de la vieja tradición: un Van Gogh faceteado sostiene la botella. Podemos hacer extensibles estos ejemplos a muchos otros hasta poder afirmar que la absenta del siglo XXI vive de la mitología conformada en el cambio de siglo XIX al XX. La destilería mallorquina Antonio Nadal produce una de las absentas más codiciadas entre los consumidores, la Absinthe Cannabis 80; bebida que utiliza uno de los tópicos anclados en el imaginario común desde 1975: la estrecha relación entre la absenta y la marihuana. La empresa resume las bondades de su producto estrella así: «el exotismo pide sofisticación, eso es la absenta con cáñamo. Es resumir potencia + tradición + inspiración. Es el intento del arte hecho en una simbólica bebida cargada de significados». La bodega extremeña Espronceda comercializa *Tuyona*, en todas sus variedades *red, black, green* y *blue*; una absenta que promete las alucinaciones del componente *maldito* del licor. La marca brasileña Dubois sostiene el atractivo de su absenta de 50° —en Brasil la bebida no puede superar los 53,8°— en la prohibición, de

forma constante su publicidad contiene la palabra «banned», además de materializarse en la tierra como maná celestial. Pero si alguna llama la atención es la *Toulouse-Lautrec Absinto*, otra marca brasileña; un par de descaradas hadas verdes invitan al consumidor a formar parte en juegos sexuales lésbicos.



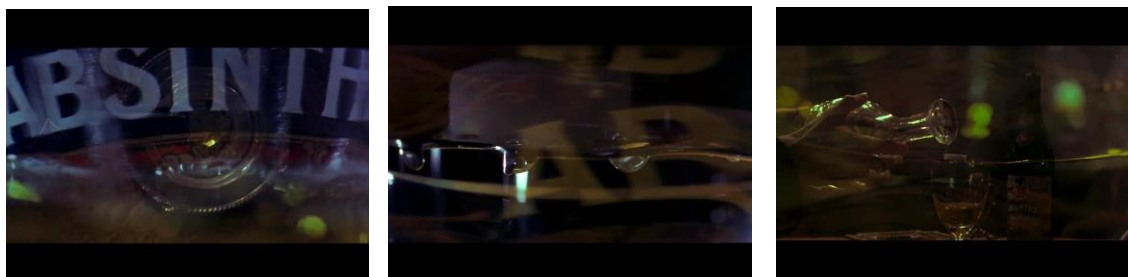
- ▲◀◀ Antonio Nadal, *Absinthe Cannabis 80*.
- ▲◀ Destilería Espronceda, *Absenta Tuyona Red*.
- ▲ *Doubs Absinthe*, 2001.
- ◀ Marcelo Giannini, *Toulouse-Lautrec Absinto*, 2001.

A pesar de la desmitificación científica, en la actualidad el líquido verde esmeralda sigue siendo conocido como el *licor prohibido* o *la bebida loca*; una tradición que asegura ventas a los productores, empresarios que difícilmente van a alejar la sustancia de su memorable pasado subversivo. El cannabis, la alucinatoria e hipnótica

tuyona o el efecto afrodisíaco continúan conformando la principal iconografía del hada verde.

No quiero dejar pasar uno de los ejemplos que todos identificamos con la absenta: la recordada escena la película *Drácula de Bram Stoker*, filme dirigido por Francis Ford Coppola en 1992. En la secuencia una adorable Mina interpretada por Winona Ryder se siente atraída por el monstruo más sensual de la historia del cine, personaje encarnado por Gary Oldman. La escena muestra al vampiro cortés y elegante, la personificación del no-muerto que rinde homenaje a la actuación de Bela Lugosi en 1931; la imagen del caballero romántico no se extiende demasiado, el personaje de Coppola se acerca durante la mayor parte del metraje al terrorífico príncipe de las tinieblas ideado por Stoker. Tras un magnético encuentro en las calles del Londres victoriano, el príncipe Vlad Dracul muestra a la virginal joven las maravillas del cinematógrafo para terminar seduciéndola con su voz aterciopelada, exótico acento rumano y el control sobre un lobo blanco escapado de zoo. Mina cautivada por el extravagante aristócrata toma junto a él una hipnótica copa de absenta, bebida presentada en planos próximos al *spot* publicitario. La presentación que Drácula hace del licor es inquietante; frente a las intenciones de la ambiciosa hada verde el vampiro se ofrece como refugio (01:01:17-01:01:37):

—Absenta es el afrodisíaco del alma. El hada verde que vive en la absenta quiere tu alma, pero tú estás a salvo conmigo (*Absinthe is the aphrodisiac of the soul. The green fairy who lives in the absinthe wants your soul. But you are safe with me*).



Presentación de la absenta. Capturas de *Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1992. Minutos de fotograma de izquierda a derecha: 01:01:14; 01:01:15; 01:01:23.

El licor provoca visiones en Mina, ensueños del amor que Drácula sentía por Elisabetta, su mujer. La hermosa princesa se suicidó creyendo muerto a su esposo cuatrocientos años antes (01:01:52-01:05:10):

—M: Háblame, príncipe, háblame de tu hogar.

—D: El lugar más hermoso de toda la creación.

—M: Sí, tiene que serlo. Una tierra más allá de un bosque grande y vasto, rodeada de montañas majestuosas, ubérrimos viñedos, flores de tal fragilidad y belleza como se encuentran en ningún sitio.

—D: Has descrito mi lugar como si lo conocieras perfectamente.

—M: Es tu voz, tal vez. Es tan familiar. Es... como una voz en un sueño que no puedo situar, y me conforta.

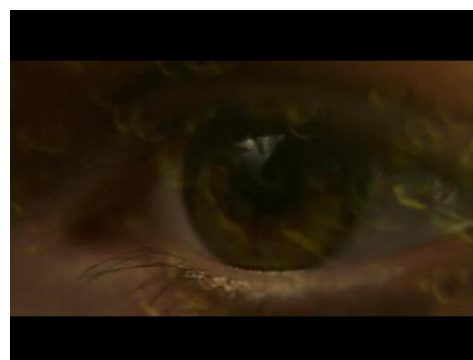
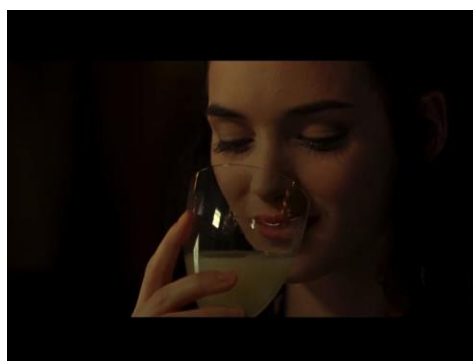
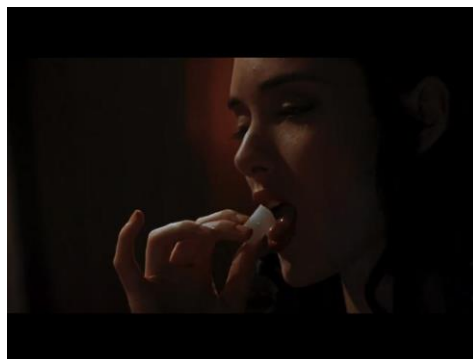
—Ambos: Cuando estoy a solas.

—M: ¿Y que me cuentas de la princesa?

—D: ¿Princesa?

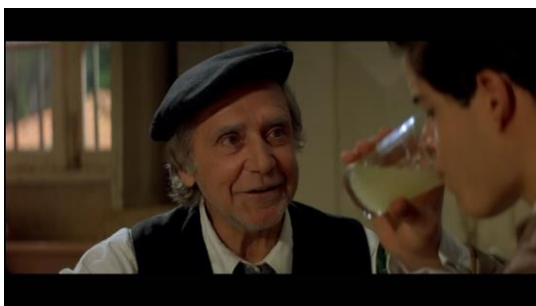
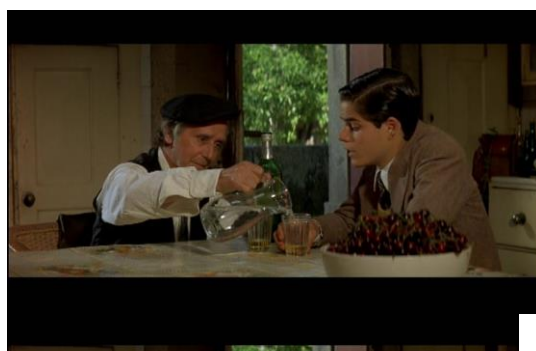
—M: Siempre hay una princesa con deslizantes vestidos blancos y su rostro, su rostro es un río. La princesa es un río lleno de lágrimas de tristeza y congoja.

—D: Hubo una princesa,...Elisabetta. Era la mujer más radiante de todos los imperios del mundo. El engaño humano se la arrebató a su antiguo príncipe, saltó hacia su muerte en el río del que has hablado. En mi lengua materna se le llama Arges, Río Princesa.^{XLVIII}



Mina bebe absenta. Capturas de *Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1992. Minutos de fotograma de arriba a abajo: 01:01:35; 01:01:41; 01:01:42; 01:02:08.

También nuestro cine ha regado planos con absenta; el director Fernando Trueba dirigió en 1986 *El año de las luces*, cinta en la que narra una atípica historia sentimental en los años de la posguerra española. Jorge Sanz da vida a Manolo Morales un joven con síntomas de tuberculosis, enfermedad que lo lleva a un sanatorio situado cerca de la frontera portuguesa. Durante la obligada estancia en el dispensario, el adolescente no sólo vive el despertar sexual, también descubre a Emilio, un anciano enamorado de la juventud que vivió en París como oyente en La Sorbona y en los cafés. El personaje interpretado por Manuel Alexandre eleva la ciudad a «capital del universo» (00:31:12) y en sus frases la forma de vida parisina, los poetas malditos del entresiglos o la eterna bohemia se perfilan como sinónimos de libertad, un tipo de independencia impensable en España. El entrañable Emilio invita a disfrutar a Manolo de una tarde de absenta; mientras la sirve en los vasos se declara agnostico y cuando Manolo le interroga sobre el tipo de licor, el personaje le contesta: «—La bebida de los poetas malditos, el ajenjo, la absenta» (01:22:29-01:22:33) y hace un recorrido por los principales nombres de poetas franceses, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, para descubrir que Manolo, por poesía prohibida, sólo conoce algunos versos de Espronceda. Interviene la esposa de Emilio (Rafaela Aparicio) quien manda a su cónyuge al infierno por emborrachar al niño. Emilio responde: «—¡Qué manía con el infierno!... ¿es que al cielo no va ir nadie?» (01:23:55-01:24:00). Emilio y Manolo terminan brindando por el cielo.





Escena absenta. Capturas de *El año de las luces*, Fernando Trueba, España, 1986.
Minutos de fotograma de arriba abajo y de izquierda a derecha: 01:22:09; 01:22:13; 01:22:15; 01:22:22; 01:24:05.

La absenta sigue vigente en nuestro imaginario como símbolo de la intelectualidad de una época, como droga hipnótica, veneno capaz de hacer olvidar o como compañía en crisis emocionales. En la década de los cuarenta Carlos Pesce y Juan Canaro compusieron *Copa de ajeno*, tango en que un hombre llora la pérdida de una mujer frente a una copa de absenta «porque esta noche la espero y sé que no ha de llegar...»; el compositor argentino Ariel Rot se pasó en *Manos expertas* (2010) «la crisis de los cuarenta tomando absenta»; en 2004 el internacional Bunbury, junto a los cantantes españoles Carlos Ann, Shuarma y Morti se preguntaba ¿qué es el amor?: «¡Esas parejas que se besan y se tocan! ¡Absenta!».

La absenta no fue nunca prohibida en España, la destilería Pernod Fils se trasladó a Tarragona tras la prohibición francesa; a pesar de la presencia de importantes productoras, el uso de la bebida nunca se acercó a los niveles obtenidos en otros países europeos. La presencia de absenta en las barras y mesas de los cafés españoles desapareció en 1940, ausencia que duró varias décadas; el progresivo levantamiento de la prohibición en Europa durante la década de los 90 ha colocado la absenta española en puestos de liderazgo de calidad y ventas en los comienzos del siglo XXI. Pero esto es hoy, volviendo la mirada hacia el cambio del siglo XIX al XX la absenta se convirtió en motivo pictórico, en un subgénero en la pintura española del entresiglos XIX-XX; desde luego el escenario envuelve a la absenta en los lienzos de nuestros artistas no es el de Madrid, Barcelona, Bilbao o la vibrante costa mediterránea, el paisaje circundante nos devuelve a las calles de París.

1.2. Pintura española en la moderna Babilonia. La estela del hada.

A principios del siglo XX el escultor y dibujante Ismael Smith (1886-1972) escribió una carta al pintor Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938). En la misiva el catalán define las claves emocionales del París de entresiglos. En palabras de Smith el artista se transforma en un ser elegido, el único capaz de paladear la forma de vida parisina y la exquisitez del arte moderno; una «inteligencia» y un «gusto» exclusivos que caminan al paso de una nueva ansiedad: la angustia vital. La novedosa sensación convierte París en la *moderna Babilonia*, un monstruo capaz de devorar a sus ilustres habitantes en pos del cosmopolitismo (cfr. Bozal 2009, 36):

El estilo de vida de París no es más que para nosotros, los privilegiados que sabemos saborear los refinamientos modernos de la belleza del arte. Los demás no tienen suficiente inteligencia ni gusto para poder respirar esta atmósfera alada del París de nuestros días. La absenta Pernod, el automóvil a 150 km por hora, el amor superficial pero delirante, fortísimo pero pasajero, los cigarros de opio, la inyección de morfina, trabajar deprisa y mucho, comer poco, dormir, delirar, sufrir nuestra alma emociones fuertes, nuestro cuerpo sensaciones extrañas, como misteriosas, y, finalmente, la vida de este alba de siglo en la moderna Babilonia.

Velocidad, absenta, morfina, desenfreno sexual, prisa y ausencia de descanso conforman el abanico insano que procura la innovadora capital del arte; la cita en París se convertía en necesidad para la mayor parte de los jóvenes pintores que querían destacar a finales del siglo XIX y principios del XX; la nómina de artistas españoles que llegaron a la ciudad de la luz fue en aumento desde 1850, los pintores acudían a la capital más atractiva del mundo para conocer de primera mano las últimas novedades plásticas y tratar de alcanzar desde allí una proyección internacional. Las panorámicas de bulevares y plazas forman parte de los argumentos pictóricos imprescindibles para los recién llegados; entre los paisajes urbanos de París, el escenario del café se convierte en indispensable. Hasta allí llegó Eduardo León Garrido (1856-1949) en 1875, antes de alcanzar un éxito notable llevando a cabo pinturas de baile y mascaradas en salones rococó, lienzos que obtuvieron amplio reconocimiento entre la clientela burguesa. León Garrido se formó como pintor en la madrileña Escuela Superior de Pintura, aprendizaje

que compaginó con las clases en el taller de Vicente Palmaroli (1834-1896). En 1875 logró la pensión concedida por la diputación para ampliar estudios en París; en la capital continuó sus estudios al lado de Raimundo de Madrazo (1841-1920). En 1884 pintó *En el café*, una escena de corte académico. Centran la composición dos mujeres sentadas en un velador, jóvenes que permanecen atentas a una niña vendedora de flores; la situada a la izquierda ha sucumbido ya a los encantos de la chiquilla, así que la florista dirige ahora el reclamo a su compañera; la mujer sostiene entre los dedos la moneda que va a entregar a cambio del ramillete, mientras dirige una mirada compasiva hacia la vendedora. El caballero de la mesa de al lado ha dejado de lado su copa de absenta para prestar atención al encuentro, más interesado en las compradoras que en la pequeña. Por estas mismas fechas debió de realizar *Café du Commerce*, una escena muy parecida en la que añade personajes.



◀ Eduardo León Garrido, *En el café*, 1884, óleo sobre lienzo, 55,2 x 45,7 cm. Colección particular.

▲ Eduardo León Garrido, *Le Café du Commerce*, s.f., óleo sobre lienzo, 26 x 34, 5 cm. Colección particular.

El pintor catalán Eliseo Meifrén (1857-1940) estudió en París durante 1878; cinco años más tarde regresó a la capital, en esta ocasión las numerosas acuarelas repletas de vistas urbanas de la ciudad y los cafés tuvieron gran acogida por parte de la crítica francesa, éxito que llevó al público a adquirir sus obras. Su tercera estancia francesa comenzó en 1890, etapa en la que coincidió con Ramón Casas y Santiago Rusiñol, pintores protagonistas de parte de este capítulo del estudio. Uno de los ejemplos más aplaudidos de la obra parisina de Meifrén es *Plaza de París* (1887), una

vista tradicional de la plaza de Clichy que contemplamos desde una curiosa antesala: la mesa de un bar. Meifrén utilizó un recurso moderno para mostrar la vista urbana; el velador en primer plano aparece dispuesto en ángulo y cortado, encuadre que posee un claro precedente: *La absenta* de Degas (1876). La apariencia fortuita de la composición se manifiesta también en los objetos situados sobre el mármol; el periódico y uno de los vasos con licor aparecen fragmentados. Sin embargo la disposición frontal de los bancos exteriores junto la presencia del toldo, resguardo que enmarca la panorámica de la plaza, rompe con la disposición anterior remitiéndonos a puntos de vista convencionales. Detrás de la cristalera todos los elementos se sitúan de forma ordenada para mostrar la tranquilidad del paseo durante un mediodía soleado en París.



Eliseo Meifrén, *Plaza de París*, 1887, óleo sobre lienzo, 68 x 109,5 cm. Madrid, Museo del Prado.

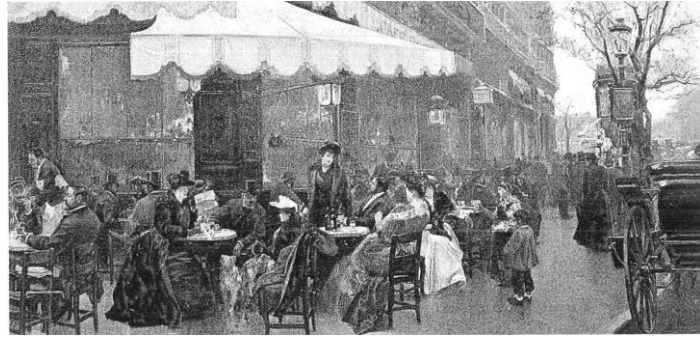
Joaquín Sorolla (1863-1923) también hizo escala en la capital en 1885; durante los seis meses que residió en la ciudad llevó a cabo numerosos apuntes y dibujos de la agitada vida parisina (cfr. Justo; Barrón 2007, 460). Este año pintó *Café en París* una escena que forma parte de los lienzos que Facundo Tomás y Felipe Garín engloban entre los «tanteos iniciales» (Tomás; Garín 2006, 78), primeros pasos en los que Sorolla se vinculó al movimiento modernista europeo. *Mesalina en los brazos del gladiador* (1886) o *Contadina de Asís* (1888) son algunos de los ejemplos que los autores señalan en su imprescindible monografía, muestras a las que podemos sumar este lienzo. La «preocupación decorativa» (*op. cit.*, 79) llevó al joven pintor a fusionar figura y fondo; nos cuesta diferenciar el atuendo de la mujer que disfruta del *vermut* en el velador contiguo al de los protagonistas, el vaporoso vestido y el sombrero se yuxtaponen al

jardín circundante. La elegante y el burgués que dan argumento al lienzo se sitúan a la derecha de la composición, un encuadre moderno e insólito en el primer Sorolla; el pintor por estas fechas acostumbraba a centrar la temática; la colocación de la pareja redonda en lo expuesto: «el gusto modernista de ligar el valor en superficie con el contenido» (*op. cit.*, 90), Sorolla aquí destacó el marco arquitectónico y la belleza floral del entorno. Si se tratara de otro pintor pensaríamos que recurrió a una temática de moda, sobre el lienzo planea una sospecha de prostitución; la mujer, a quien Sorolla oculta el rostro, interpela a un varón bien posicionado que le duplica la edad; pero la iconografía amable que caracteriza la obra del maestro valenciano aleja cualquier duda, el caballero parece tan sólo admirar la belleza de la joven.



Joaquín Sorolla, *Café en París*, 1885, óleo sobre lienzo, 26 x 41 cm. Colección particular.

No fue el único lienzo en que Sorolla mostró un *bistró* parisino, en 1890 concursó en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *Boulevard en París*; una vista de la terraza de un concurrido café que fue premiada con primera medalla (cfr. Pérez Rojas 2003, 59). Isabel Justo incluye el lienzo en el volumen *Autorretratos* dedicado al pintor; Sorolla aparece sentado frente a una de las mesas en la esquina izquierda de la tela (cfr. Justo 2012, 23).



◀ Ignacio Zuloaga, *Mi padre y mi hermana en París*, 1891, óleo sobre lienzo, 63 x 48 cm. Zumaya, Museo Zuloaga.
▲ Joaquín Sorolla, *Boulevard de París*, 1890, paradero desconocido.

Más vinculado a París en el comienzo de su trayectoria pictórica estuvo Ignacio Zuloaga (1870-1945); el pintor, afín años después al sentimiento de la España negra,²⁹ llegó a la capital a principios de 1890. De entre los numerosos lienzos que el eibarrés elaboró en esta primera época destaca *Mi padre y mi hermana en París* (1891), una grisácea panorámica de la urbe. En primer plano Plácido Zuloaga se presenta como el personaje que pasa, la figura en movimiento; cabizbajo y con las manos en los bolsillos se dirige hacia su hija. La joven permanece de espaldas en un extremo, casi fuera de plano, acomodada en una mesa que le permite contemplar la vista por encima del mirador. Zuloaga utilizó un recurso anterior al impresionismo, aunque empleado por los pintores adscritos al movimiento en muchas ocasiones: la terraza y el protagonista que detiene su mirada en el horizonte, momento que parece dotar al cuadro de una excusa para mostrar la ciudad a sus pies; por poner un ejemplo Frédéric Bazille dispuso una escenografía similar en 1864, fecha en que realizó *El vestido rosa* (cfr. Barrón 2005, 14).

Como hemos visto las escenas de terraza y café se convirtieron en temática obligada para todo aquel pintor que durante meses o años, de forma definitiva o temporal, trasladó lienzo y caballete a París; el asunto del *bistró* era necesario pero no único; si hubo un pintor que triunfó como retratista de la alta burguesía parisina fue Raimundo de Madrazo (1841-1920). El tercer miembro de la saga de los Madrazo se

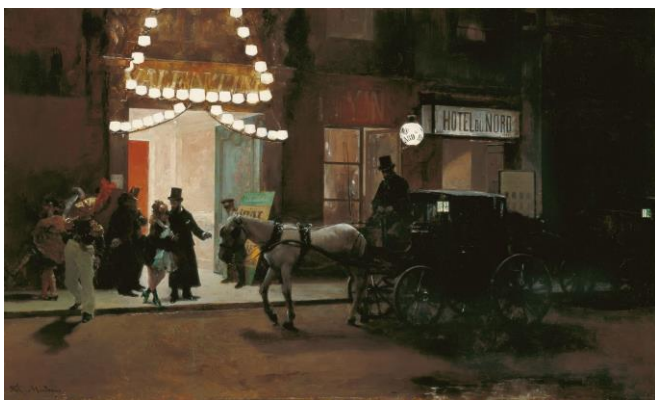
²⁹ Como Sorolla lo fue a la España blanca. Facundo Tomás en *Las culturas periféricas y el síndrome del 98* (2000) explica las diferentes divisiones de España mediante los tandems escritor-pintor de la época: Valle Inclán-Romero de Torres y Miguel de Unamuno-Ignacio Zuloaga. El autor opone esta visión a la integradora mediterránea esgrimida por Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla.

formó junto a su padre Federico (1815-1894) y su abuelo José de Madrazo (1781-1859), enseñanza excepcional que compaginó con el estudio reglado. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo como maestros al pintor de cámara de Isabel II Carlos Luis de Ribera (1815-1891) y a Carlos de Haes (1826-1898). En 1862 se trasladó a la capital francesa, allí pronto pasó de ser alumno del correcto pintor neoclásico León Coignet (1794-1880) a ocupar un puesto privilegiado como pintor de la élite. La minuciosidad del tratamiento de la superficie pictórica, el trazo sutil en los rostros, la elegancia en la postura junto al estudiado cromatismo constituyen algunas de las claves del éxito de Raimundo de Madrazo.

Una de las estampas de Madrazo *Salida del baile de máscaras* (ha. 1885) nos traslada al París nocturno y frívolo; el pintor trata con maestría una de las temáticas fetiche de los pintores europeos dedicados al arte preciosista del *tableautin*. El anecdótico argumento gira en torno a la pareja protagonista enmarcada por la iluminación exterior de la sala: un caballero ataviado con chistera coge del brazo a una joven oculta tras su antifaz; la mujer vestida con tules cortos, medias y botas de media caña contrasta no sólo en atuendo con su compañero, la desatinada postura de pies — típica de quien lleva tacones toda la noche y desea desembarazarse de ellos— la alejan del correcto porte masculino. El acompañante señala el carruaje apostado entre la puerta del baile, el modesto *Hotel du Nord* y una bodega de vinos mientras el resto de individuos permanecen ajenos a la invitación masculina; dos hombres conversan ante el portero del *Valentín*, detrás de ellos un grupo de enmascarados toman dirección opuesta andando por la acera. En esta ocasión el espacio tradicional de la mascarada ha variado, Madrazo cambia el lujoso salón palaciego acostumbrado por un lugar concreto: la zona de la parisina Gare Nord (cfr. Pérez Rojas 2003, 57), singularidad que nos acerca a un pintor deslumbrado, como tantos otros, por la luz artificial de la *ville lumière*.

Cercano a la iconografía retratística que abrió las puertas del mercado internacional a Madrazo se encuentra *Dama con antifaz* (s.f.), retrato de una joven sobre fondo neutro; la modelo descubre con delicado gesto el rostro que ocultaba tras la máscara mientras, sabedora de la expectación que provoca, nos mira de forma coqueta. La elección del tono grisáceo como marco de la figura es uno de esos aciertos que siempre se valoran en el pintor; la coloración potencia el lujoso atuendo que la dama ha elegido para la velada enmascarada: una elegante capa rosa ribeteada por una minuciosa

puntilla. Todo en el lienzo armoniza, la gama cromática del fondo con el color de ojos de la retratada; los bucles cobrizos que asoman semicubiertos por el capuz también poseen correspondencia tonal: Madrazo trasladó el dorado al sedoso guante que esconde el brazo derecho de la retratada, matiz que también salpica el transparente encaje dotándolo de corporeidad; la sonrosada vestimenta repleta de magníficos brillos dinamiza la suavidad de las carnaciones e incluso comparte calidades con las uñas de la mano que la dama mantiene al descubierto; las vetas del mármol de la mesa coinciden con la tonalidad rosa de la prenda mientras el resto de la piedra combina el tono más oscuro reservado para los pliegues de la toga y el que luce la modelo en los labios. La refinada joven ha terminado su copa de absenta; Madrazo no rompió el elaborado cromatismo introduciendo el verde esmeralda del licor de ajeno prefirió hacerlo mediante el negro del antifaz. Un soberbio ejemplo de dibujo exquisito, pincelada rápida en zonas y empastada en otras para realzar las calidades de las telas y un juego cromático distinguido y amable; una forma de hacer acorde con el gusto de su principal clientela, la burguesía.



▲ Raimundo de Madrazo, *Salida del baile de máscaras*, ha. 1885, óleo sobre tabla, 49 x 80,5 cm. Málaga, Museo Carmen Thyssen.

► Raimundo de Madrazo, *Dama con antifaz*, s.f., óleo sobre lienzo, 89 x 69 cm. Barcelona, Víctor i Fills Art Gallery.



De entre la cuantiosa lista de pintores españoles afincados en la capital del Sena destacan, sin duda por la importancia de su producción parisina, dos nombres: Santiago Rusiñol (1861-1931) y Ramón Casas (1866-1932), ambos catalanes, pertenecientes a familias acaudaladas y compañeros de taller en la *butte* de Montmartre desde 1890.

El primero que llegó a la *moderna Babilonia* fue el más joven de los dos: Ramón Casas.³⁰ El precoz pintor pisó por primera vez suelo parisino cuando contaba con tan sólo 15 años, oportunidad que llegó gracias al boyante patrimonio familiar. La deseable situación económica le permitió decidir su futuro tres años antes cuando sustituyó el aula del colegio por el taller de Juan Vicens Cots (1830-1886), pintor de género histórico adscrito al romanticismo tardío. Una vez instalado en París, amplió estudios en la academia del prestigioso Charles Auguste Émile Durand (1837-1917); los retratos de Carolus Duran tomaban como referente a los clásicos españoles del siglo XVII, en especial a Velázquez; con el evidente acento hispánico de la pintura del francés se formó Casas, además aprendió de otros miembros del estudio como John Singer Sargent (1856-1925). La primera estancia en París del pintor le permitió conocer además la pintura de Manet, gran admirador también —como hemos visto en el capítulo precedente— de la pintura del maestro sevillano. Con tan sólo 17 años el *Autorretrato* de Casas (1883) vestido de «corto» fue exhibido en el *Salon des Champs-Élysées*; a pesar de la deuda pictórica contraída con Velázquez en este retrato Casas no conoció de forma directa la pintura del célebre artista hasta 1885, fecha en que estudió sus obras en el Museo del Prado. Isabel Coll señala el año de la Exposición Universal de Barcelona, 1888, como crucial en la evolución artística del pintor; es el momento en que buscó la integración de la figura con el exterior, en sus lienzos el personaje se convierte en un elemento más del entorno «utilizando la solución llamada *plein air*» (Coll 2006, 21), además comienza a encontrar el argumento de su pinturas en la cotidianidad de su casa. Es la época de la terraza y el patio como escenario, de escoger como modelos a sus hermanas y primas, un ejemplo de ello es el retrato de *Elisa Casas i Carbó* (1889).

Ramón Casas conoció a Santiago Rusiñol en 1882, los presentó el escultor Enric Clarasó (1857-1941); la amistad de los dos pintores no se consolidó hasta el otoño de 1887, momento en que Rusiñol se separó de su esposa Luisa Denís (cfr. Laplana; Palau-Ribes 2004, 214); el pintor contrajo matrimonio en junio de 1886; poco después del nacimiento de su hija María en mayo de 1887, Rusiñol renunció a la rutina familiar.³¹ Sin duda, el acercamiento de Rusiñol a la pintura fue más conflictivo que el de Casas;

³⁰ Los datos biográficos expuestos a continuación están extraídos del texto de Isabel Coll publicado en 2006.

³¹ El pintor regresó junto a su mujer en 1899.

criado bajo la autoridad de su abuelo, estuvo predestinado desde niño a heredar la empresa textil. La muerte de su padre, cuando contaba con 22 años, le obligó a ocuparse del negocio antes de lo previsto. Rusiñol trató de compaginar en todo momento el trabajo en la fábrica con el aprendizaje pictórico: entre los años 1876 y 1884 acude a las clases nocturnas impartidas por Tomás Moragas (1837-1906), pintor que compartió con su compañero Mariano Fortuny el gusto por la temática oriental. En 1887 dio un giro a su vida; la muerte de su abuelo fue el detonante, libre de autoridad familiar rompió con todas las ataduras, se desvinculó de la empresa y cesó la convivencia conyugal, Rusiñol había decidido dedicarse por completo a la pintura. Rusiñol, siempre al lado de Clarasó, acudió al Centro de Acuarelistas; allí estrechó su amistad con el polifacético Miquel Utrillo (1862-1934) un ingeniero, decorador, pintor y crítico de arte habitual de París; el catalán había regresado a Barcelona para trabajar en las instalaciones de la Exposición Universal acompañado del grabador Ramón Canudas (1858-1892); y como concluyen Laplana y Palau-Ribes en su imprescindible texto (Laplana; Palau-Ribes 2004, 213): «si añadiéramos al joven Casas, tendríamos ya formado, en esta época tan temprana, al grupo de amigos que marcará la juventud de Rusiñol dejándole una huella indeleble».

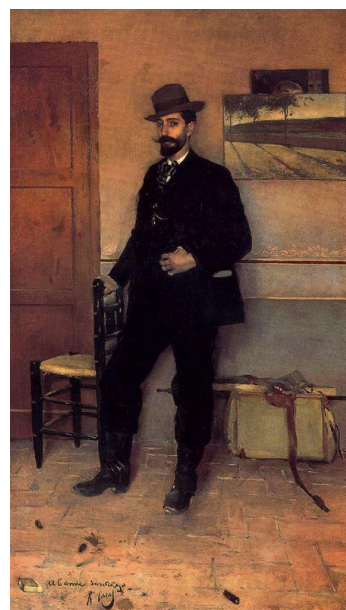


Santiago Rusiñol, *El acuerdo*, 1888, óleo sobre lienzo, 110 x 174 cm. Colección particular.

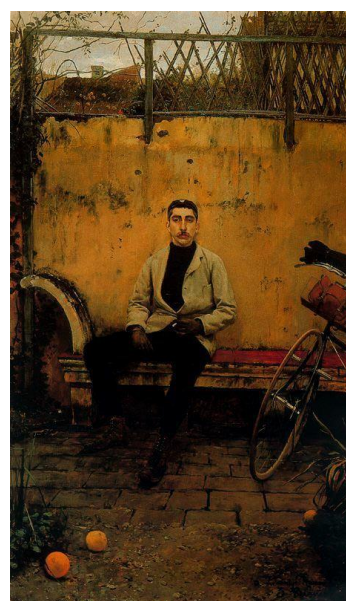
En 1888 Santiago Rusiñol expuso por primera vez en el Salón de París; la obra escogida fue *El acuerdo*; el pintor retrató a Ramón Casas y a Enric Clarasó conversando en el jardín de la casa de verano propiedad de la familia de Rusiñol, la vivienda estaba sita en el barrio barcelonés de Gracia, en la calle Sant Ramon. Mientras el escultor mantiene una postura correcta, la pose de Casas es llamativamente informal; el pintor

con las manos en los bolsillos, piernas abiertas, la espalda contra el respaldo de la silla y adornado con una singular gorra, escucha con interés la exposición de su compañero. El encuentro parece haberse alargado en el tiempo, la cafetera está vacía, las tazas aguardan a ser llenadas de nuevo y los artistas han dado buena cuenta de la botella de licor.

Un año más tarde Casas mostró en la barcelonesa Sala Parés *Retrato de Santiago Rusiñol* (1889); el pintor está de pie, posando casi como un caballero del siglo de oro para su colega. Rusiñol se encuentra delante de una pared decorada con dos lienzos superpuestos; el primero parece reproducir una obra del admirado Velázquez, quizá *Retrato de la infanta Margarita* (1653-1654), la tela permanece casi oculta detrás de un paisaje del propio Rusiñol. Debajo de las obras, apoyados en el suelo, descansan unos cuantos enseres y la carpeta con dibujos del artista: a Rusiñol le esperaba París. Por descontado Rusiñol colgó un retrato de Casas en esta misma exposición, *Ramón Casas velocipedista* (1889); Rusiñol pintó a Casas en un momento de descanso, retomando aliento y fumando tras la actividad. El humilde patio escogido como escenario permite al ciclista sentarse en un banco corrido de piedra al mismo tiempo que apoya la bicicleta, objeto que comparte protagonismo con el retratado. Rusiñol representa para Casas el anhelo, el artista viajero y Casas encarna para Rusiñol la modernidad, el urbanita *sportman*. Los pintores llevaron el proyecto más allá y en 1890 se retrataron el uno al otro en un mismo lienzo; ambos trabajan en un paisaje de Sant Benet de Bages, población en la que se localizaba la fábrica textil propiedad de la familia de Casas. La obra fue exhibida la exposición *Rusiñol, Casas y Clarasó*, muestra celebrada en la Sala Parés en 1890 y la primera de las once que llevaron el mismo título.



Ramón Casas, *Retrato de Santiago Rusiñol*, 1889, óleo sobre lienzo, 166 x 96 cm. Colección particular.



Santiago Rusiñol, *Ramón Casas velocipedista*, 1889, óleo sobre lienzo, 165 x 96 cm. Colección Banco de Sabadell.



Santiago Rusiñol y Ramón Casas, *Retratándose*, 1890, óleo sobre lienzo, 59 x 73 cm. Sitges, Museu Cau Ferrat.

Para cuando Rusiñol y Casas concluyeron este último cuadro, había finalizado ya la aventura común emprendida en mayo de 1889: un viaje en carro por Cataluña; la empresa, aunque fundamentalmente pictórica, supuso el lanzamiento de Rusiñol como redactor de crónicas; tres de ellas fueron publicadas en *La Vanguardia*. El éxito de Rusiñol como escritor lo catapultó a París; el pintor se trasladó a la capital en septiembre de 1890 con una única fuente de ingresos: los artículos para la prensa. El director del diario catalán confió a Rusiñol la tarea de informar a los lectores de «sus impresiones artísticas» (cfr. Laplana; Palau-Ribes 2004, 216). El pintor vivió de primera mano la famosa Exposición Universal de 1889 alojado en el Hotel Bruxelles, edificio sito en el *Boulevard Clichy*, al pie de Montmartre; allí encontró a Utrillo y a Canudas, grupo al que en poco tiempo se unió Clarasó. Rusiñol ejerció de bohemio, pero siempre con la mirada puesta en mejorar como pintor; en octubre se inscribió en las clases de la *Société de la Palette*, la prestigiosa Casa Gervex. Durante aquel gélido invierno sufrió una caída que le dañó seriamente el riñón, dolencia que cambió la vida del pintor; la enfermedad renal ocupará varias páginas de este trabajo, pero eso será algo más adelante. El pintor vivió durante 1890 entre Cataluña y París, presentando sus cuadros allí donde surgía oportunidad. A finales de año cuando se instaló en la capital del Sena junto a Utrillo, Ramón Casas no tardó en llegar. En esta ocasión decidieron alquilar un

apartamento en el propio *Moulin de la Galette*, la vivienda se encontraba en el número 3 de la Rue Girardon, esquina con Lepic. Fue durante el invierno de 1890 y 1891 cuando surgieron de la mano de Rusiñol las crónicas que conforman *Desde el molino*, volumen imprescindible publicado en 1896 acompañado por dibujos de Casas. Lo que para ellos simbolizaba vivir en el molino pintado por Renoir, Toulouse-Lautrec, Van Gogh y tantos otros, queda patente en el artículo que encabeza el tomo; *Artistas catalanes en París*, es un texto placentero que recorre de cabo a rabo el aura del lugar; desde el diminuto piso hasta el sencillo y viejo *armorium* que adquirieron en un baratillo; desde el abandonado jardín que florece de manera sorprendente en primavera hasta el ti vivo y la gran pajarera; todo aparece teñido de una patina de anhelo de pintar, de poso melancólico agridulce y sobre todo de diversión y bohemia. Rusiñol describe así el aspecto y significado último que poseyeron para ellos las aspas de aquel «inútil armatoste» (Rusiñol 1894, §I):

Si existiera y anduviera por la tierra, y, andando, llegara hasta París, el gran loco de Cervantes, lo primero que vería sería un molino que en lo alto de Montmartre yergue sus astas sobre la nota gris, y de seguro que hacía el dirigiría sus pasos en busca de extrañas aventuras [...] A los artistas, a esos seres que al son de su imaginación mueven sus pasos; a esos hombres que [...] se hallan colocados entre la razón y la locura, también les atrae de un modo poderoso ese molino solitario sobre una gran ciudad encumbrado [...] Ese algo extraordinario que se siente y no se explica, al subir los callejones estrechos de Montmartre, también lo sentimos nosotros, y, al llegar a la cumbre del cerro [...] nos detuvimos. [...] Los artistas le llaman familiarmente el *Moulin de la Galette*, que significa dinero; y como el dinero no abunda en el barrio, el molino es la casa de préstamos imaginaria, la casa de socorro del artista.

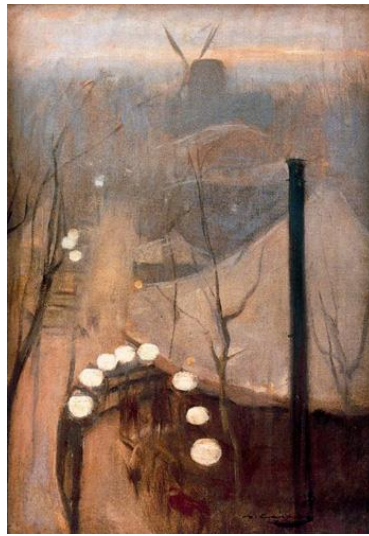
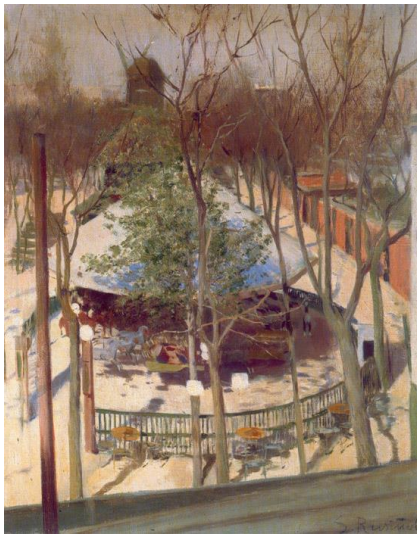
Al que quiere convertir el arte en mercancía (según una leyenda), que no busque su protección: el molino le enreda en sus largas astas, le ata de pies y manos como una telaraña, y, empezado a dar vueltas vertiginosas, le marea hasta lanzarle al campo del olvido; pero a los devotos del arte, al los que acuden a su templo a pedir inspiración, que es la fortuna que presta, con estos (repite la leyenda), con estos es generoso y compasivo.

Pero el vago atractivo del molino es su historia envuelta en aureola; son sus seis siglos que se mueven, que viven y palpitan en sus astas descuartizadas; seis siglos de gloriosa tradición artística; seis siglos en el curso de los cuales los pintores han vivido bajo sus alas de carcomida madera y no inútilmente pasó por aquí el aire del arte, porque dejó imperecedero encanto para el que siente y ama su misterioso perfume.

El *Moulin de la Galette* se convirtió de forma inmediata en uno de los motivos principales de la pintura parisina de Ramón Casas y Santiago Rusiñol, el viejo molino llamó su atención durante casi cuatro años; en noviembre de 1893 Rusiñol cambió de residencia; el pintor se trasladó al 53 del Quai de Bourbon junto al crítico catalán Josep Maria Jordà (1870-1936) y los pintores vascos Ignacio Zuloaga y Pablo Uranga (1861-1934). Para Cristina Mendoza el tándem formado por Casas y Rusiñol en los breves años de convivencia en el molino fueron cruciales (Mendoza 2001, 23):

...tal vez Casas no hubiera desarrollado una producción tan homogénea, tan coherente y tan abundante como la que hizo entonces si no hubiera estado con Rusiñol, que, mucho menos dotado artísticamente que su compañero, tenía en cambio una acusada personalidad y una exigencia intelectual de la que Casas carecía. Del mismo modo [...] es posible que las pinturas de Rusiñol no hubieran alcanzado la categoría de las que realizó entonces si no hubiera convivido con un artista del talento de Casas. En cualquier caso, lo cierto es que uno y otro [...] realizaron un número considerable de pinturas entre las que se encuentran las mejores de sus respectivas producciones.

La positiva influencia de Casas en Rusiñol y viceversa se pone de manifiesto en numerosos lienzos que ofrecen vistas desde la colina, urbanas o incluso en retratos; Cristina Mendoza utiliza como ejemplo dos obras fechadas en 1891: el lienzo de Rusiñol *El parque del Moulin de la Galette* y la tela de Casas titulada *Montmartre*. Ambos pintaron desde el mismo enclave el acceso a la zona de las atracciones con el carrusel en primer término y el inconfundible armazón del molino al fondo. Los artistas eligieron un encuadre casi idéntico, quizá el de Casas resulte más fotográfico: el tióvivo aparece fragmentado. En opinión de Mendoza la comparación entre las obras «pone en evidencia hasta qué punto Casas estaba más dotado para captar la atmósfera, lo que le permite prescindir de los aspectos más detallados y anecdóticos que aparecen en la de Rusiñol» (*op. cit.*, 24). Asimismo la autora no duda al atribuir la elección del motivo pictórico a Rusiñol; el parque de atracciones ausente de movimiento forma parte de la iconografía de quien «supo imprimir a sus obras una carga literaria ausente en la obra de Casas» (*ibídem.*). El detallismo de Rusiñol, la predilección por el espacio envolvente de Casas, el poso melancólico presente en las obras del primero o el interés por los contrastes lumínicos del segundo son quizá tan solo dos formas diferentes de enfrentarse al lienzo, dos modos distintos de entender y hacer arte.



◀◀ Santiago Rusiñol,
El parque del Moulin de la Galette, 1891, óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Sitges, Museu Cau Ferrat.

◀ Ramón Casas,
Montmartre, s.f., óleo sobre lienzo, 64 x 45 cm. Vilanova i la Geltrú, Biblioteca Museu Víctor Balaguer.



Ramón Casas, *Plein air*, 1890-1891, óleo sobre lienzo, 51 x 66 cm. Barcelona, MNAC.

El interés de Casas por captar la atmósfera aunado a la fascinación que produjo en el catalán el estudio de la luz, le llevaron a difuminar de nuevo los contornos del molino en *Plein Air* (1890-1891); además de la patina grisácea de neblina palpable repitió otro recurso utilizado en *Montmartre*, el diálogo pictórico sostenido entre la luz natural y el moderno artefacto: las farolas encendidas. En esta ocasión la inactividad se rompe para dar paso a dos personajes, la indudable protagonista del lienzo y un actor secundario, la figura masculina entra o sale del recinto, gesto que capta la atención de la

dama. Ella en el centro de la composición disfruta de un *apéritif* en solitario, el emblema de modernidad, la mujer enfrentada a un único vaso y a un plato impar.

Entre 1890 y 1891 Casas llevó a lienzo en varias ocasiones la sala de baile interior del *Moulin de la Galette*; la pieza más celebrada de esta serie de telas es la reproducida vista del local medio vacío, en penumbra. Casas logró un encuadre genial, el lienzo se convierte en un moderno picado fotográfico, técnica que coloca al espectador a la altura del techo, por encima de los músicos que afinan instrumentos apurando los minutos de ensayo y de las fantásticas arañas que al caer el sol iluminaran la velada. La perspectiva aérea permite una panorámica reveladora no sólo de la estancia, también de los pocos personajes que allí se dan cita; lo cierto es que tan solo disfruta de la música la mujer que, en primer plano, ejecuta un extraño paso de baile; justo enfrente otra, convertida casi en espectro, imita el balanceo de su compañera arqueando la espalda mientras sostiene los extremos de la falda en alto. El resto de los presentes permanecen indiferentes, sólo una figura llama la atención: la malcarada fémica que parece aguardar con las manos en los bolsillos a alguien, individuo situado fuera de plano. Casas repitió atmósfera, de nuevo una fina bruma cubre el espacio; una nieblilla que penetra por las ventanas y se hace patente en la paleta monocroma y fría del pintor. En la obra del catalán no queda nada del espíritu festivo que envolvía a los presentes en el famoso lienzo pintado por Renoir en 1876, Casas muestra un lugar marchito.

El pintor retomó ángulo en la sala cuando abordó la tela *Interior del Moulin de la Galette* (1890-1891); en esta ocasión asistimos a la escena que se desarrolla en torno a una mesa; en ella un hombre parece dar consuelo a una *grisette* mediante arrumacos; el tercer personaje no muestra ningún interés en el coloquio romántico, a pesar de acompañar a la pareja la fémica permanece atenta a un movimiento fuera de composición. Casas realizó un excelente trabajo de perspectiva aérea en el lienzo anterior, ejercicio que no es menos interesante en esta obra de menor formato; aquí una exhaustiva visión frontal unida a la proximidad de las figuras colocadas en primer plano nos permite sentarnos a la mesa; la acusada cercanía provoca que la boca de la botella oculte parte del rostro de la joven en apuros.



◀ Ramón Casas, *Baile del Moulin de la Galette*, 1890-1891, óleo sobre lienzo, 100 x 81,5 cm. Sitges, Museu Cau Ferrat.
 ▲ Ramón Casas, *Interior del Moulin de la Galette*, 1890-1891, óleo sobre lienzo, 78,5 x 68,5 cm. Colección particular.

Durante la etapa parisina Casas mostró gran interés por la representación en la superficie de la atmósfera, de la misma forma los juegos lumínicos fueron trasladados a lienzo con maestría en sus exteriores; pero como demuestran los dos lienzos expuestos la producción más significativa del catalán se desarrolla en un interior y si la escena la protagoniza una mujer entonces estamos ante los lienzos más sobresalientes del pintor; Casas reveló de forma magistral la intimidad de la mujer en unos interiores elaborados mediante contornos suaves donde las transparencias y la luz consiguen unificar el conjunto, relación que logra atractivas imágenes; *Preparando el baño* (1894) o *Mujer haciendo la cama* (1895) son bellos ejemplos del buen hacer de Casas. En los años de Montmartre junto a Rusiñol llevó a cabo *Aux aguets* (ha. 1891) un interior protagonizado por una joven que dista de los



Ramón Casas, *Aux aguets*, ha. 1891, óleo sobre lienzo, 58 x 47,5 cm. Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic.

lienzos citados; aquí la tranquila presentación doméstica de mujeres durante su *toilette* o enfrascadas en las tareas del hogar se convierte en desasosiego; el ambiente espacial es denso, pesa impregnado en la duda de lo que sucede. Casas planteó una composición estructurada en dos ambientes, la habitación donde la mujer desespera y una alcoba al fondo de la que apenas distinguimos la cama y un enfermizo foco de tono rojo; los espacios están separados por una puerta de doble hoja acristalada que tamiza la luz y acentúa el misterio. La dama permanece sentada en un butacón que inclina hacia delante para poder atisbar algo por el hueco de la puerta entreabierta, a su lado sobre una mesa redonda se dibuja un sifón y una copa vacía con paleta, quizá el vaso acoja los restos de un medicamento o tal vez contenga parte de una bebida espirituosa capaz de calmar los nervios.

Estos tres poderosos lienzos del Casas afincado en la *butte* de París culminan en la que se ha convertido en una de las obras maestras del pintor catalán y en uno de los lienzos clave del entresiglos XIX-XX español: *En el Moulin de la Galette*, tela pintada en 1892 que ha sido bautizada también como *La Madeleine* o *La absenta*. El lienzo presenta a una intensa mujer sentada a una mesa del interior de la sala de baile del molino, la fémina contempla con gesto airado y triste a una pareja que se refleja en el espejo que sirve de fondo a la tela. Las fuentes pictóricas son más que evidentes, Casas tomó como referente *La absenta* de Degas (1876) y *La ciruela* (1878), obra de Manet que homenajea la



Édouard Manet, *La ciruela*, 1878, óleo sobre lienzo, 73, 6 x 50,2 cm. Washington, The National Gallery of Art.

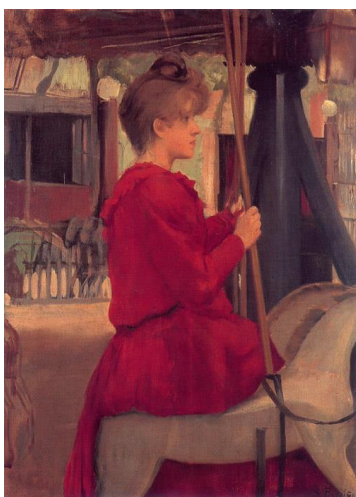
degasiana; el guiño del espejo bebe de manera inconfundible del *Folies Bergère* manetiano.³² No era la primera vez que Casas utilizaba a Madeleine Boisguillaume (1873-1944) como modelo; la estructura ósea y las enérgicas facciones de la francesa

³² Se trata de los tres lienzos franceses que cita Cristina Mendoza; la temática y la composición de la obra de Casas sintoniza con ellos (cfr. Mendoza 2001, 25). La obra de Manet *El bar del Folies Bergère* (1882) ocupa de la página 53 a la 55 del presente trabajo; *La absenta* de Degas se reproduce en la 92.

fascinaron a Toulouse-Lautrec y poco tiempo después también a los catalanes; Miquel Utrillo describió la sólida belleza de Madeleine en sus memorias, recuerdos recogidos en el tomo *Història anecdòtica del Cau Ferrat* (1932) (cfr. Palau-Ribes 2009, 18):

Era una mujer de Rubens, almacenada dentro de unas faldas y un cuerpo siempre rojo. Era blanca, risueña, la salud hecha mujer. Y coronaba aquella bella estatua un haz de cabello de un rubio casi rojizo.^{XLIX}

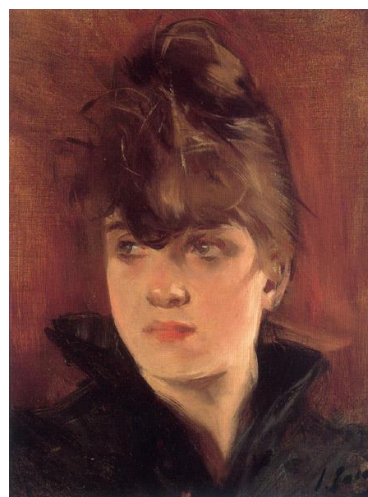
Rusiñol la pintó en *Los caballitos* (1891) y en *Joven de Montmartre* (1891-1892); Casas immortalizó su figura en dos composiciones fechadas hacia 1891, *Asidua al Moulin de la Galette* y *Jalousie*, obra en paradero desconocido que se estudia como un precedente de la que nos ocupa (cfr. Mendoza 2001, 114).



Santiago Rusiñol, *En los caballitos*, 1891, óleo sobre lienzo, 98 x 72 cm. Colección particular.



Santiago Rusiñol, *Joven de Montmartre*, 1891-1892, óleo sobre lienzo, 63 x 37 cm. Colección particular.



Ramón Casas, *Asidua al Moulin de la Galette*, ha. 1891, óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm. Colección particular.

Jalousie presenta a Madeleine de pie, parapetada detrás de una mesa; la joven muestra el rostro de perfil mientras utiliza el espejo para clavar la mirada en lo que acontece entre el hombre por quien se siente atraída y su rival. Mendoza relaciona esta primera obra con dos tablas de Toulouse-Lautrec protagonizadas por la parisina: el estudio *Fille à la fourrure* (1891) y la obra definitiva *En el Moulin de la Galette* (1891), obra en que Madeleine con su inconfundible peinado posa en postura muy similar a la

adoptada en el lienzo de Casas. Por último la autora cita *Una esquina del Moulin de la Galette* (1892), composición que reitera el interés que Toulouse-Lautrec mostró por los perfiles femeninos; la retratada adopta un gesto idéntico al de la Madeleine de *Chica con piel*; en esta ocasión el pintor prefirió mostrar el ambiente lésbico que frecuentaba el molino, escenario en que ninguna mirada se cruza; el desinterés casi patológico de los personajes provoca que la copa de absenta luzca aislada, utilizada como excusa para pasar el tiempo.



▲ Ramón Casas, *Jalousie*, ha. 1891, óleo sobre lienzo, paradero desconocido.

▲► Henri Toulouse-Lautrec, *En el Moulin de la Galette*, 1891, óleo sobre tabla. Japón, colección particular.

▲►► Henri Toulouse-Lautrec, *Fille à la fourrure* (*Chica con piel*), 1891, óleo sobre tabla, 67,5 x 52,8 cm. Suiza, colección particular.

► Henri Toulouse-Lautrec, *Una esquina del Moulin de la Galette*, 1892, óleo sobre cartón, 100 x 89,2 cm. Washington, The National Gallery of Art.

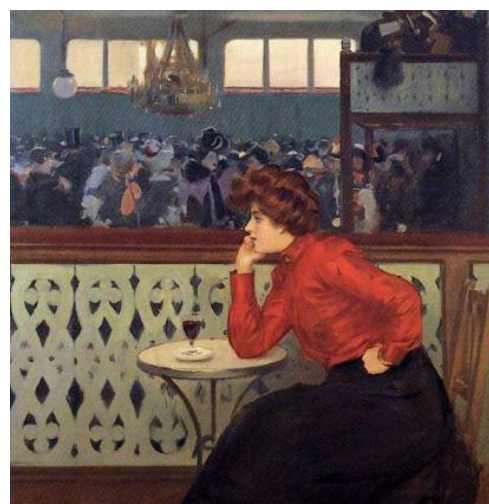


Casas hizo hincapié en un tema que ya había tratado sólo que en la obra de 1892 el acierto compositivo afirma con mayor vehemencia el nerviosismo y desasosiego que recorre la figura principal. La presencia de la mujer ocupa prácticamente todo el lienzo; la «bella estatua» de Utrillo adopta una postura que recalca su drama personal: sentada de soslayo, con las piernas cubiertas por una amplia falda inacabada y el cuerpo girado

cubierto por una blusa roja, Madeleine permanece atenta a lo que acontece en el espejo; sostiene un puro pero no fuma, ha pedido una copa de absenta que no consume, sólo crispa los dedos de la mano; un gesto inquieto al que acompaña una mirada profundamente triste.

A finales del siglo XIX Casas recibió el encargo de decorar la sala de fumadores del Círculo del Liceo; el catalán hizo suyo el tema impuesto, la música, convirtiéndolo casi en excusa: las doce obras que conforman el conjunto de la Rotonda del famoso teatro barcelonés son retratos femeninos. El pintor presentó lo que mejor sabía hacer: imágenes de mujeres, en este caso jóvenes pertenecientes a la burguesía; un prototipo acorde con el gusto conservador de los miembros la entidad y una vez alejado de París, con el suyo propio. Las damas de Casas permanecen ajenas al ambiente que les rodea; ellas, inmersas en su elegancia y coquetería, acaparan el primer plano compositivo mientras la atmósfera musical queda relegada al fondo, un segundo plano conformado por manchas dinámicas y brillantes. El catalán más que realizar un tributo a la música llevó a lienzo el aura que envuelve la modernidad femenina; un claro ejemplo es *Tiempos modernos*, lienzo muy cercano a las ya entonces celebradas composiciones para cartel de Casas. Una mujer disfruta de la velocidad conduciendo su alejándose de la arquitectura que distinguimos al fondo: el pabellón instalado por el Círculo del Liceo en la Exposición Universal de 1888. Isabel Coll anota la exhibición que Casas hizo de sus conocimientos sobre galantería femenina, el catalán no sólo detalla el modo de vestir de las distintas clases sociales también distingue el vestuario adecuado para cada ocasión; la autora señala la importancia del color en esta serie, Casas utilizó una paleta selectiva: tonos refinados y vulgares para diferenciar espacio y ralea (cfr. Coll 2006, 118). De esta forma las mujeres que acuden a la ópera —*Sala de descanso*, *El antepalco* y *El Liceo*— lucen soberbios vestidos donde priman los verdes, rosas y lilas pálidos con la elegante nota de negro; a escuchar música escénica en *Teatro Novedades* acuden ataviadas con blusas y faldas, atuendo más que correcto para la tarde; el mismo vestuario escogen las protagonistas de *Sardanas en la fuente de San Roque* y *Les caramelles*, jóvenes que se miran entre ellas sin hacer aprecio de la danza tradicional catalana o dirigen su mirada al horizonte mientras pasa la banda popular. Los tules que luce el *Cuerpo de baile* son blancos en el homenaje que brinda al *ballet*; un color espiritual que traslada al *Coro de monjas*, estandarte de la música sacra. El catalán se decidió por el rojo, color «considerado más vulgar» (*ibídem.*), en los lugares destinados

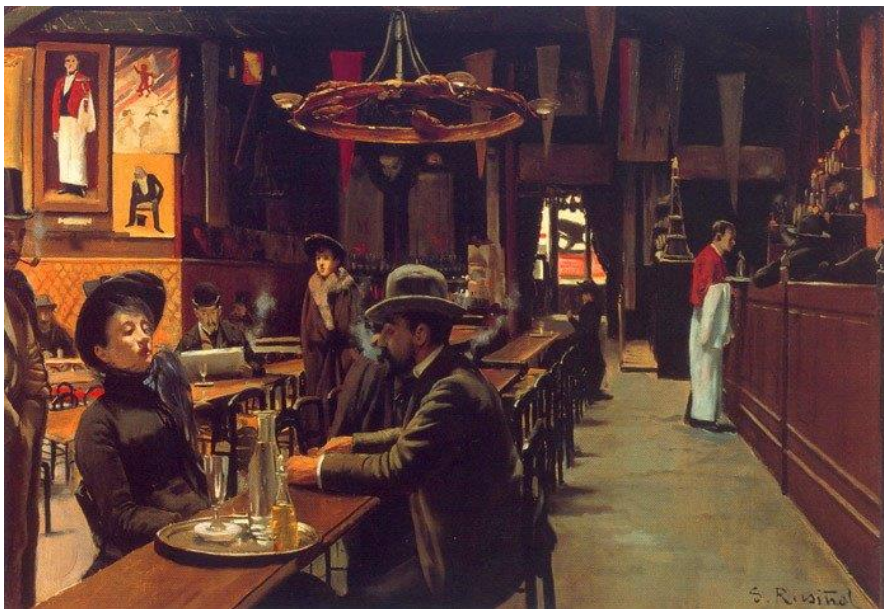
al ocio popular; de rojo viste la mujer que disfruta de un iluminado baile callejero en *La verbena*; los mantones de Manila que envuelven los cuerpos de las espectadoras de *Café-concert* se tiñen o salpican de rojo, color llamativo que enmarca una velada de cante y baile de raíz española. Casas dedicó una de las telas a la música parisina, a los rítmicos compases —a menudo tachados de frívolos— que tantas veces escuchó en el *Moulin de la Galette*; el lienzo rememora la pieza elaborada en 1892, pero como resalta Isabel Coll «refleja los recuerdos derivados de una sensación vivida» (*op. cit.*, 120): la nueva Madeleine carece de la energía anterior; la joven —que viste blusa roja— permanece fría y distante mirando hacia un punto colocado fuera de plano, ajena a la absenta que tiene delante y al tumultuoso baile que tiene lugar a tan sólo una celosía de distancia. El *Moulin de la Galette* de principios del siglo XX es una composición correcta.



◀ Ramón Casas, *En el Moulin de la Galette*, 1892, óleo sobre lienzo, 117 x 90 cm. Barcelona, Museu de Montserrat.
 ▲ Ramón Casas, *Moulin de la Galette*, 1900-1902, óleo sobre lienzo, 144 x 140 cm. Barcelona, Colección Cercle del Liceu.

Tampoco Santiago Rusiñol perdió la ocasión de atrapar en la superficie bidimensional del lienzo el ambiente de café; uno de los ejemplos más llamativos de la década de los noventa es *Café de Montmartre* (1889-1890), lienzo que Rusiñol presentó en la barcelonesa Sala Parés en 1890 como *Café de los incoherentes*. A pesar del

equivoco primer título ninguno de los personajes guarda relación con el grupo artístico irónico e irreverente fundado por el escritor Jules Lévy en 1882, aquel que frecuentaba el *Chat Noir* y fue portador de formulas que recogió la vanguardia. Rusiñol escribió sobre el bastidor el nombre con el que hoy se conoce el cuadro junto a los nombres de los retratados: Casas, Utrillo, Clarasó y Costa (cfr. Laplana; Palau-Ribes 2004b, 65). Rusiñol y Casas convirtieron a sus amigos y colegas en los principales modelos masculinos para sus lienzos durante esta década, por tanto siguiendo la fisonomía de otras obras podemos afirmar que Ramón Casas protagoniza la pintura; el catalán se encuentra sentado a la mesa corrida próximo a una joven, son los únicos personajes que se sitúan cerca aunque se mantienen absortos y ajenos; junto a la pareja el infalible bodegón: la copa de absenta, la jarra con agua y el la botella de licor. Colocado en la diagonal conformada la acompañante de Casas descubrimos leyendo frente a una copa vacía a Miquel Utrillo; Carles Costa aparece sesgado casi fuera de encuadre, se trata del personaje situado a espaldas de la mujer; el crítico teatral permanece de pie fumando en pipa, ataviado con chistera y con las manos en los bolsillos. Justo detrás de él resalta la figura desdibujada de Clarasó, perceptible por recortarse sobre la pared amarilla.



Santiago
Rusiñol, *Café
de Montmartre*,
1889-1890, óleo
sobre lienzo, 80
x 116 cm.
Barcelona,
Museu de
Montserrat.

La *absenta* está presente también en *Un aquarium*, obra de Rusiñol fechada en 1891 que hoy se conserva en Philadelphia bajo el título *Interior de café*. Según el texto de Christopher Riopelle, contenido del que se nutre hoy la web del *Museum of Art*, el catalán presentó la obra en la Sala Parés como *Un aquarium* por la semejanza que existía entre la sala representada y una taberna que en aquella época existía en Barcelona; el café barcelonés se caracterizó por el color de sus paredes, un brillante aguamarina. Además de este detalle asemeja la melancolía y el aislamiento de la protagonista al gesto inequívoco que Degas confirió a las modelos de sus escenas de café



Santiago Rusiñol, *Un aquarium*, 1891, óleo sobre lienzo, 100,3 x 81,5 cm. Colección John G. Johnson, Philadelphia Museum of Art.

parisino; de nuevo esta obra entronca con la degasiana *absenta*. El autor va más allá, Riopelle afirma que la saturación de color junto a la estilización de la figura femenina protagonista anticipan las pinturas de la época azul de Picasso, lienzos que el malagueño realizó una década más tarde (cfr. Riopelle 1995, 205).

Para Josep de C. Laplana y Mercedes Palau-Ribes este lienzo es un relato pictórico más ambientado en el mundo de la prostitución. Los autores citan las palabras del crítico contemporáneo Armand Gouzien, teórico encargado de enviar crónicas a la influyente revista *La Ilustración Española y Americana*; en esta ocasión el artículo se publicó en la revista *Liea* en junio de 1892, el texto ensalza a un Rusiñol capaz de poner de manifiesto tragos acres y tomar distancia de la sordidez o moralina (cfr. Laplana; Palau-Ribes 2004b, 66-67):

Interior gris de un café parisiense mal reputado donde corre el ajenjo... en las observaciones de malas costumbres parisienses (que pinta Rusiñol) hay ingenio e ironía, expresando muy hábilmente el cinismo amargo de estas escenas, sin entristecer demasiado el cuadro. Las ve cómo filósofo indulgente, como pintor que no tiene la pretensión de moralizar, sino simplemente de seducir.

Casas y Rusiñol produjeron durante la última década del siglo XIX composiciones sobresalientes insertas en las corrientes pictóricas de moda en París; bebieron del impresionismo pero se alejaron de la pintura clara y desdibujada, Rusiñol recibió sus primeras clases de pintura de la mano de Tomás Moragas, Casas se formó junto a Carulus Duran y ambos fueron instruidos por Henri Gervex en París. Eliseu Trenc sitúa a los catalanes dentro del marco de la pintura naturalista, corriente que en Francia poseyó una doble vertiente: la ruralista que tuvo como abanderado a Jules Bastien-Lepage (1848-1884) y la suburbial con representantes como Jean François Raffaëlli (cfr. Trenc 2010, 108).

También se mantuvieron cercanos a los argumentos pictóricos en boga en el París de finales del siglo XIX; las escenas de café y las bebedoras de absenta no sólo constituyeron objetos pictóricos, ambos pintores hicieron del café su hogar, un refugio de las compañías y la absenta se convirtió en su bebida favorita; la costumbre adquirida los acompañó a lo largo de su trayectoria vital; a Ramón Casas lo hemos visto bebiendo ajenjo en *Café de Montmartre* (1889-1890), hábito que nunca abandonó (cfr. Pla 1955, 223). La adicción de Rusiñol al ajenjo está ampliamente documentada; Josep Pla en la famosa monografía *Santiago Rusiñol y su época* dio cuenta de la dependencia alcohólica del pintor con rotundas afirmaciones: «a Rusiñol, de niño, le encantó tirar piedras, como después beber ajenjo y fumar en pipa» o «si no salía a pintar, se ponía a escribir con una copa de ajenjo en la mesa» (Pla 1955, 23, 301). El autor relata además varias anécdotas tardías del catalán, Rusiñol durante la última década de su vida elaboraba todo tipo de excusas para distraer a todo aquel que velaba por su salud y conseguir beber un *Pernod*.³³ La hija de Rusiñol, Maria, recapituló los recuerdos que

³³ Josep Pla narra como Rusiñol lograba esquivar los reproches de su esposa dándole nueva utilidad a un bote de leche condensada: «en la mesilla de noche tenía siempre un bote de leche condensada abierto. Era para tranquilizar a familiares y amigos: dentro del bote, solía haber un ajenjo denso y turbio que degustaba con avidez. Cuando la señora Lluïsa le veía beber, decía: La leche te sentará muy bien, Santiago.../ No puedes ni imaginártelo, Lluïsa. Me sienta de maravilla» (Pla 1955, 313). El pintor aprovechó cualquier ocasión para dar esquinazo a sus protectores: «una noche entró en el camerino del actor Santpere, en el Teatro Victoria./ -Santpere, estoy enfermo, me encuentro mal –dijo, desfallecido-. Aquí –y puso la mano sobre el riñón que le quedaba- siento un dolor insoportable./ Santpere se asustó. [...]–Descanse en el sofá...-dijo el actor-. Llamaremos a un médico./ -No. ¡Un médico no!- dijo Rusiñol, francamente asustado./ -Iremos a por un calmante./ -¡Un calmante tampoco!/ -¿Pues qué quiere que hagamos?/ -Mira –dijo como un niño- manda que me traigan un Pernod./ -¡Eso es una locura, don

albergaba de su padre en 1963; la autora repasa los hábitos del pintor en sus estancias en Barcelona: «se levantaba tarde y se iba a la Librería de López. Antes de comer, a tomar el Pernod al *Lion d'Or*. Por la tarde, a Casa Parés, a preparar la exposición anual con Cases y Clarasó; y por la noche, al teatro Romea» (Rusiñol (b) 1963, 118). También los vecinos de Sitges recuerdan frases míticas del pintor como: «*per si o per no, farem un Pernod!*» (cfr. Castro 2006, s/p) o el constante aviso a los camareros en las jornadas pictóricas de Arbúcies: «si aparece el carabinero [su esposa] me cambiáis el vaso y lo ponéis de agua» (cfr. Serras 2007, s/p).



Santiago Rusiñol, *En Cuca*, 1895, óleo sobre lienzo, 187 x 96 cm. Barcelona, MNAC.

No es de extrañar por tanto que cuatro años después de llevar a cabo *Un aquarium* Rusiñol rindiera homenaje a Pere Forment, el camarero que le servía absenta por aquel entonces en Sitges (cfr. Laplana; Palau-Ribes 2004b, 79); *En Cuca*, es el retrato de un tabernero de pueblo que sirve el adorado elixir verde con guardapolvo arremangado, chaleco descolorido, gorra y un cigarro entre los labios.

Rusiñol descubrió Sitges en septiembre de 1891, villa costera que se convirtió en temática recurrente para el catalán entre 1897 y 1898. En la localidad impulsó las fiestas modernistas del neogótico Cau Ferrat, cita ineludible para cualquier individuo que se autodenominara modernista; desde allí, acompañado por Ignacio Zuloaga, abanderó

Santiago! ¡Le puede hacer mucho daño!/ -¡Hazme caso! Manda que me traigan un Pernod sin que se entere mi mujer. Me vigilan por todas partes. Me matan» (*op. cit.*, 324-325).

las filas de los redescubridores del olvidado Greco, figura clave en la construcción del arte contemporáneo. Casas por aquel entonces elaboró *Garrote vil* (1894), cuadro impactante que no dejó indiferente a nadie; a la escena de ejecución pública en el patio de la antigua cárcel de Barcelona le siguió el multitudinario *Baile de tarde* (1896) y tres años más tarde su pintura-crónica culminó con uno de sus lienzos más famosos, *La carga*. Cuando Casas llevó a cabo esta obra Rusiñol ya había pintado *La Alhambra* y el *Generalife*; la búsqueda de nuevos jardines le llevó a recorrer la geografía española, experiencia que culminó en la exposición *Jardines de España* celebrada durante 1899 la galería parisina *L'Art Nouveau*, la publicación del poema *El jardí abandonat* y la edición de la carpeta *Jardins d'Espanya* (1903), selección de las cuarenta mejores vistas de Rusiñol (cfr. Barrón 2007, 112). En 1897 Casas y Rusiñol volvieron a trabajar juntos, esta vez fundaron junto a Pere Romeu y Utrillo *Els Quatre Gats*; el local barcelonés, remedo del *Chat Noir* parisino, sirvió de catalizador del mundo plástico y literario de la Barcelona rupturista; pronto se convirtió en punto de encuentro de cualquier europeo inquieto que pasara por la capital. En la larga mesa central, bajo la atenta mirada de Ramón Casas y Pere Romeu en un tándem —óleo pintado por Casas que decoró las paredes del recinto hasta el cambio de siglo— se sentaron Anglada Camarasa, Isidre Nonell (1872-1911), Joaquim Mir (1873-1940), Ricard Canals (1876-1931), Manolo Hugué (1872-1945) y un jovencísimo Pablo Picasso, entre otros. Rusiñol enfermó y fue



Pablo Picasso, *Hermenegildo Anglada Camarasa*, 1900, tinta, esencia y técnica mixta de pintura sobre papel, 54,8 x 43,2 cm. Nueva York, MET.

ingresado en un sanatorio de París, Utrillo ideó *Pèl i Ploma*, revista que ilustró Casas. En 1905 el pintor conoció a Júlia, una joven de 18 años que protagonizó su última obra maestra *La Sargantain* (1907). Rusiñol y Casas continuaron cosechando éxitos hasta el final de sus días pero nunca recuperaron la energía de su mejor producción artística, la llevada a cabo durante la década de los 90 del siglo XIX.

Hermen Anglada Camarasa (1871-1959) pisó de forma breve *Els Quatre Gats*, el retrato en carboncillo que Picasso elaboró del pintor el año de la inauguración del local da testimonio de su paso. Anglada se formó en la

Llotja barcelonesa y completó los estudios en el taller de Tomás Moragas aunque siempre reconoció como auténtico maestro a Modest Urgell (1839-1919), pintor de paisajes melancólicos. La primera exposición del pintor tuvo lugar en marzo de 1894 en la Sala Parés, la ambiciosa individual pasó inadvertida para el público y la crítica barcelonesa. A finales de este año viajó por primera vez a París; en la capital se dedicó a visitar el Louvre y el Musée de Luxembourg, visitas en las que redescubrió a Rembrandt, Van Dyck, Ribera o Murillo, pintores de quien se declaró ferviente admirador. Se encuentran entre sus fuentes más cercanas Jules Dupré (1812-1889), Gustave Moreau (1826-1898) o Carulus Duran, en cualquier caso artistas alejados de las tendencias artísticas de vanguardia. Para completar su formación acude a la *Académie Julian*. Debido a su precaria situación económica a finales de año abandona París y se instala en Arbúcies (cfr. Sanjuán 2002, 257-258). En 1897 Anglada regresó a la capital francesa, esta vez dispuesto a integrarse en la vida artística parisina; la temática de los lienzos del pintor durante esta primera gran etapa en París se perfila como una de las mejores de su trayectoria artística, argumento que abandonó en 1904, tras unas vacaciones en Valencia. El pintor se mostró interesado en la transformación que del espacio conforma la luz eléctrica. Los exuberantes nocturnos angladianos representan el ambiente en las calles iluminadas, teatros y *music-halls*, escenas protagonizadas por mujeres ataviadas con elegantes y vaporosos vestidos, envueltas en una aureola nácar; las jóvenes angladianas adquieren forma etérea envueltas en gasas, sedas y crespones, una visión a la que contribuye la luz que incide en los rostros dando paso a una feminidad insana, fantasmagórica. El fascinante ritmo que confiere a las figuras continúa en los fondos repletos de volutas, serpentinos arabescos que transforman en grutas los setos de los jardines o en construcciones medievales saturadas de dorado los palcos del teatro.

Las mujeres que pueblan los lienzos del primer Anglada son las mismas que llamaron la atención a un joven Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928); el literato dedicó en *La araña negra* (1892), novela-ópera prima, un capítulo a las «hijas de la noche». El texto se detiene en las mujeres que pueblan el París nocturno iluminado de forma artificial. Podemos establecer un correlato pictórico entre las habituales de la metrópoli tras la hora de la absenta del escritor valenciano y las elegantes malsanas del pintor catalán (Blasco 1892, t. II, parte V, §V):

Empiezan a hacerse más densas y oscuras las sombrías gasas que el crepúsculo extiende sobre las calles de París; comienzan a brillar inquietas las lenguas de fuego del gas, dentro de los faroles o a centellear los blancos focos eléctricos, semejantes a las pupilas de un albino; termina en los cafés la hora de la absenta; empieza el trabajo en los restaurantes, y apenas tal sucede, sobre el asfalto de los bulevares, sentadas a las mesas de los comedores públicos o contemplando con fingido interés los escaparates, mientras miran al mismo tiempo con el rabillo del ojo a los que están detrás aparecen un sinnúmero de mujeres que van solas o formando parejas, mujeres que tienen una existencia particular y rara, a quienes jamás se ve durante el día y que semejantes a las aves nocturnas, como si el sol les incomodara, aguardan las primeras sombras para salir de su madriguera. París en las primeras horas de la noche, parece una ciudad invadida por un inmenso ejército femenino [...] Muchas pasan andando con gravedad soberana, vestidas con arreglo al último figurín y dejando tras de sí una estela de punzantes perfumes [...] Este inmenso ejército del vicio [...] acude a la gran ciudad, como mariposas atraídas por fuerte luz...

Aunque volveré a Anglada más adelante no podía pasar por alto en el capítulo dedicado a la absenta y a la pintura española del entresiglos XIX-XX el lienzo *Le paon blanc*, obra fechada en 1904. El *pavo blanco*, transformado en «ave nocturna» blasquiana, se encuentra su hábitat habitual dentro de ciudad, un jardín; la mujer centra la composición situada en primer plano, arrellanada sobre un asiento y encerrada en su barroca vestimenta; la luz parece proceder de sus propias carnaciones, irisación que da tonalidad al resto de la figura. La extraña colocación de los brazos extendidos y la postura artificial de las manos denotan crispación, sensación que contrasta con la lasitud corporal; nos encontramos ante una mujer con aspecto de felino, recién salida de «su madriguera», relajada pero dispuesta a saltar sobre una presa. Delante de ella una mesita con un ramo de flores rosadas y una delicada copita dorada, quizá la bebida responsable de la hipnótica mirada. *Le paon blanc* no es la única pieza de esta época cuyo título asemeja a las retratadas con animales de llamativa belleza, alrededor de 1900 Anglada Camarasa elaboró *Mariposas de noche*, esas que según Blasco son «atraídas por fuerte luz».



Hermen Anglada Camarasa, *Mariposas de noche*, ha. 1900, óleo sobre tabla, 24 x 35,5 cm. Sitges, Museu Cau Ferrat.



Hermen Anglada Camarasa, *Le paon blanc*, 1904, óleo sobre lienzo, 78,5 x 99,5 cm. Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

Si bien el argumento de la absenta es breve en la pintura de Anglada no lo es tanto en la de Gustavo de Maeztu (1887-1947), el de Vitoria aunque mucho más próximo vitalmente a Londres se aficionó al ajenjo durante las estancias pictóricas parisinas, hábito que en 1932 no había abandonado. En esta fecha César González-Ruano entrevistó al pintor en casa de su colega aragonés Rafael Aguado (1880-1951), pintor y diseñador de carteles en cuyo taller «no debe de haber dinero, pero hay unos pinceles honestos y una botella del mejor *pernod*, que a Gustavo Maeztu le ladea esa onda que le cae en su cara...» (González-Ruano 1932, 8). Líneas más adelante Maeztu explica el porqué de su devoción por el líquido: sin la absenta serían impensables los poemas de Baudelaire y Verlaine —citado como *Pobre Lelian*, su anagrama castellanizado— y las crónicas de Enrique Gómez Carrillo. El pintor adora el símbolo del ritual, emblema de «¡siglo y medio de literatura!» (*op. cit.*, 9):

Aguado trae el botijo para tomar otra copita de ajenjo... Esto es como un rito, ¿sabe usted? Hay que echar el agua en un chorro delgado y lento, para que no se enturbie; ¡cómo un rito! ¡Bueno, como que es siglo y medio de literatura!

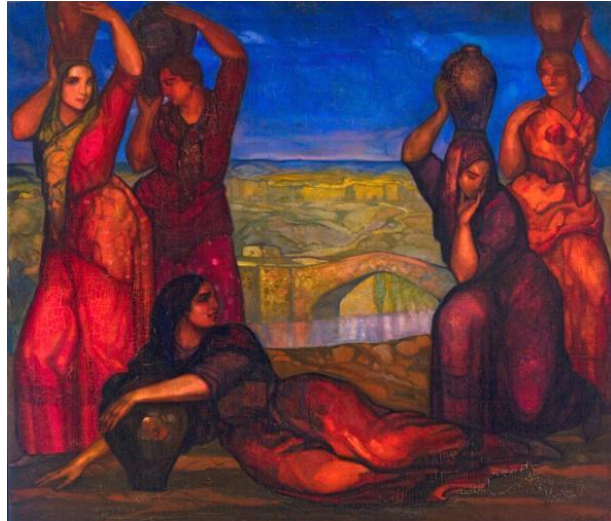
Gustavo de Maeztu posee una etapa pictórica clave: los grandes lienzos del artista se fechan entre 1910 y 1920, década en que bebió del llamado *vasquismo castellano* de Zuloaga y de la plasmación en superficie de Anglada; del catalán tomó

prestada la vistosidad de unos fondos repletos de celajes turquesas, donde el verde mar adquiere apariencia de esmalte; al pintor le debe además la predilección por el azul (cfr. Paredes 1995, 44). La huella de Zuloaga puede rastrearse en dos composiciones de 1915 *El ciego de Calatañazor* y *El hombre de Castilla*, lienzos de grandes dimensiones en el que la figura potente y escultórica de un campesino se recorta frente a un árido paisaje castellano; los vestigios angladianos se hacen patentes en los lienzos de presencia femenina absoluta, protagonismo manifiesto en los títulos *La dama de la rosa* (ha. 1917), *La musa nocturna* (ha. 1917) o la fascinante *Eva* (1915). El resultado es magnífico en las composiciones más ambiciosas de Maeztu, grandes lienzos de pesada carga simbólica entre los que destacaré *Las mujeres del mar* (1916) composición donde tres de las cuatro poderosas féminas dirigen su mirada hacia mar, una dramática espera que las ha transformado en esculturas, en cuerpos petrificados (cfr. Pantorba 1929, 192); bloques escultóricos son también las cinco samaritanas elaboradas en 1917, mujeres que parecen brotar de la tierra armadas con cántaros, féminas de gran estructura ósea, de potente brazo y piernas sólidas. Un grupo de jóvenes bronceínas y fecundas cubiertas por amplias vestimentas, ropajes que excusan la ausencia de modelado, pero que en la pintura de Maeztu se impregnan de sensualidad. La lista de obras puede continuar, de esta época es *La tierra ibérica* (1917), *Ofrenda del levante a la patria española* (ha. 1916) o las dos telas de denuncia social elaboradas entre 1918 y 1919, *El orden* y *La fuerza*.



▲ Gustavo de Maeztu, *La musa nocturna*, ha. 1917, óleo sobre lienzo, 204,5 x 150 cm. Estella, Museo Gustavo de Maeztu.

▲► Gustavo de Maeztu, *El hombre de Castilla*, 1915, óleo sobre lienzo, 200 x 155 cm. Colección particular.

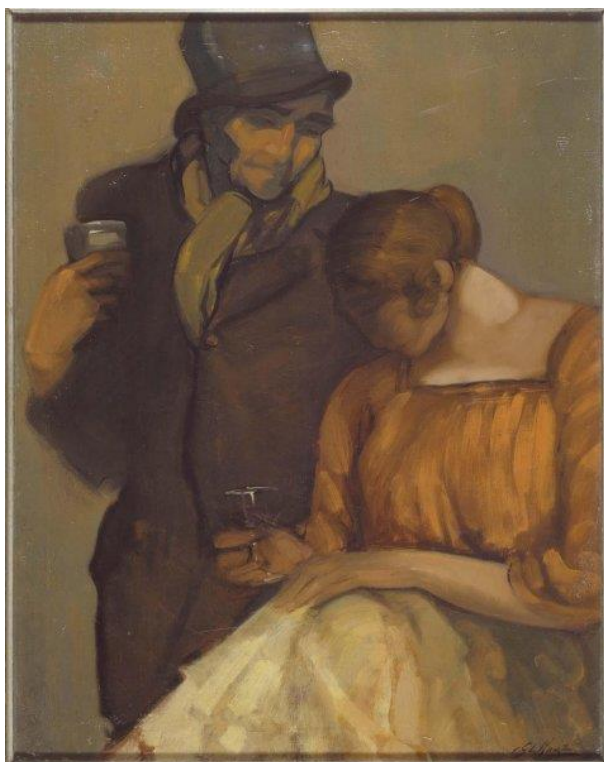


Gustavo de Maeztu, *Samaritanas*, 1917, óleo sobre lienzo. 208 x 239 cm. Estella, Museo Gustavo de Maeztu.

Como podemos observar en ninguna de las obras sobresalientes en la producción de Gustavo de Maeztu está presente la absenta; el alcohol argumenta obras menores alejadas de simbolismos grandilocuentes como *Amor de taberna*, lienzo que recibió en el acertadísimo catálogo de Camino Paredes (1995) un título explícito: *Love at the Public House*. El lienzo fue fechado en la relación de obras entre 1920 y 1921 aunque el actual propietario de la pintura, el MNAC, determina una elaboración cercana a 1924. La tela *Amor en la casa pública* aparece catalogada en la exposición monográfica que el pintor llevó a cabo en las parisinas galerías Devambez en mayo de 1922 (cfr. Paredes 1995, 230) por tanto mantendré aquí la fecha aportada por la directora del Museo Gustavo de Maeztu. Esta misma muestra fue aplaudida por Estanislao María de Aguirre en el volumen dedicado al pintor, texto que el autor comenzó a escribir al concluir la monográfica; entre los múltiples elogios destaco el consagrado a la amplia paleta del pintor: tonos rojos «sanguíneos», amarillos «topacio y limón agridulce» y «verde de esmeralda y ajenjo», colores —según el escritor— «reflejo de todos los pecados y todas las pasiones» (Aguirre 1922-1924, §XXI, 137).

El «verde ajenjo» no está presente en la obra elaborada entre 1920 y 1921, aquí los tragos tienen que ver con una de las temáticas habituales en la pintura europea del entresiglo: la prostitución. Sobre fondo tierra, en un espacio indeterminado, un hombre se sitúa de pie mirando a una mujer sentada; el caballero mira desde arriba el cabello de su «conquista», única zona que la postura cabizbaja de la joven deja al alcance de los

ojos de su futuro amante. Ella mantiene el rostro oculto y los ojos cerrados, gesto de vergüenza al que contribuye la sombra que ayuda a velar su fisonomía. La escena dramática —la conmiseración del que paga, la humillación de la sometida— se acentúa con la presencia de las copas, el alcohol parece destinado a desenfocar la desagradable realidad expuesta.



◀ Gustavo de Maeztu, *Amor de taberna o Love at the Public House*, ha. 1920-1921, óleo sobre lienzo, 92 x 70 cm. Madrid, MNAC.

▲ Gustavo de Maeztu, *Pierrot en la taberna*, ha. 1920-1921, óleo sobre lienzo, 139,5 x 120,5 cm. Estella, Museo Gustavo de Maeztu.

Gustavo de Maeztu realizó *Pierrot en la taberna* entre 1920 y 1921, el lienzo fue expuesto por primera vez en febrero de 1921 en la Walker's Gallery londinense (cfr. *ibídem.*). El propio pintor explicó en la conferencia *Fantasia sobre los chinos* pronunciada en 1923 la importancia que poseyó este cuadro en su devenir pictórico; *Pierrot en la taberna* surge tras una visita a la Tate Gallery, lugar donde Maeztu revisó la pintura de Turner, lienzos que una vez repensados provocaron su revolución pictórica; una rebelión con la que Maeztu trató de desvincular su pintura de los términos «*basque painter*» y «*peintre castillane*», calificativos que comenzaban a molestarle (Maeztu 1923, 25):

En las diversas exposiciones que he hecho en Inglaterra, los críticos, y lo mismo les ha ocurrido a algunos españoles, no han acertado a ver que la raíz de la decoración de mi pintura era inspirada en cosas ibéricas muy primitivas, y no sé por qué alguno, quizás de los más ilustres, se agarró al calificativo de *Basque painter* —pintor vasco—, que los demás han repetido con verdadero deleite. Algo parecido me ocurrió en París en los comentarios de René Chavance, Paulosky y otros ilustres críticos. Las palabras “aprê” y “castillane” sonaban como motivo musical a través de todos los comentarios.

Desgraciadamente la huída de «la forma arcaizante» y la búsqueda de un «nuevo ritmo estético» (*op. cit.*, 29) no tuvieron el efecto deseado; la pintura de Maeztu perdió fuerza y con ello peso en el panorama artístico internacional. El pintor quiso recuperar las características de su primer arte en 1936, fecha en que fijó su residencia en Estella. El intento no resultó del todo afortunado.

No es casualidad que el pintor seleccionara uno de los personajes principales de la comedia del arte, la galería de antihéroes fue retomada con ahínco por literatos y pintores del entresiglos XIX-XX; la historia de Pierrot, Colombina y Arlequín resultó hartamente conocida para el público culto finisecular. Por poner un ejemplo Enrique Gómez Carrillo afirmó que Pierrot constituía el alma de París: «Toda el alma de París vive en Pierrot. Pierrot es París como París es Pierrot» (Gómez Carrillo 1900, 65), precisamente la ciudad que convertida en lienzo podemos contemplar a través del cristal de la extraña ventana que articula la composición de Maeztu. Para el cronista guatemalteco el personaje sintetiza las características del hombre de 1900 (*op. cit.*, 67):

Pierrot asesino, Pierrot borracho, Pierrot ministro, Pierrot apaleado, Pierrot enamorado, a veces flaco, a veces gordo, muy malo en ocasiones y en ocasiones muy bueno; y siempre barbilampiño y siempre viviendo con intensidad dolorosa la vida agitada de este siglo.

Cristián H. Ricci ha resumido las claves decadentes de Carablanca: «Pierrot payaso, inestable, identificado con la luna, dandi, marido cornudo, sangrante y muerto» (Ricci 2010, 156). Los axiomas sobre los que está constituido el payaso blanco —reconocimiento del mal, pulsión de muerte, sadismo y dificultad existencial— están fielmente recogidos en la pintura de Gustavo de Maeztu.

La pareja protagonista parece regresar de una fiesta de disfraces; mientras la figura masculina permanece con la máscara blanca levantada, la mujer ha abandonado el antifaz sobre la mesa. Pierrot posee el poder: la figura se mantiene en pie, el traje blanco —sin mácula— se tiñe de azul por la sombra nocturna y un gesto terrible recorre el rostro del enharinado; la crueldad tuerce su boca y ensombrece su mirada; la *partenaire* de Pierrot, una suerte de Colombina alejada de su condición de pizpireta criada y cercana a la falsa ingenuidad del personaje, apoya el torso sobre la mesa y se aferra al vaso de absenta; Colombina, asqueada, espera el próximo paso del brutal Pierrot.

Por último hay algo que llama la atención en las obras alcohólicas de Maeztu; la presencia de un poco frecuente cosmopolitismo, una modernidad menos explorada en la pintura de finales del siglo XIX y principios del XX: los lienzos protagonizados por parejas interraciales; los lienzos *Cafetín nocturno* (ha. 1922), *Café de la Paix* (ha. 1922-1923) y la versión en encaústica de una obra homónima fechada entre 1922 y 1923 *Árabe y parisina* (ha. 1928) beben del orientalismo que inundó la pintura europea a mediados del siglo XIX y que trataré con más detenimiento en el siguiente capítulo. El gusto por lo exótico a menudo en España tuvo raíz norte africana por motivos obvios; como ejemplo del gusto por lo árabe cito de nuevo a Blasco Ibáñez, el autor describe las calles de Argel en la novela *Flor de mayo* (1895), hasta allí se desplazan Tonet y Pascualet para obtener el tabaco que pasaran a la península de contrabando; el paisaje y paisanaje urbano descrito por el novelista bien podría dar argumento a las pinturas de Maeztu que nos ocupan (Blasco 1895, §VI):

Aquella calle recta tendida sobre el muelle, toda de arcos y con una luz en cada hueco, como la interminable nave de una iglesia, era el bulevar de la República. Allí estaban los grandes cafés, donde iban los señores oficiales a tomar la absenta, teniendo por vecinos de mesa ricos morotes de enorme turbante y negociantes judíos de túnica de seda, sucia y vistosa [...] Por todas las calles iban madamas muy bien vestidas, que olían a gloria, andando como patitos y diciendo *mersi* a cada chicoleo; soldados con gorro de datilero y unos pantalonazos dentro de los cuales cabía su familia entera; gente de todos los países, lo mejorcito de cada casa, que se había ido allí huyendo del rey, y a cada dos puertas, una cantina, con sus mesas en la acera, donde servían la absenta a vasos.

En la encaústica titulada *Árabe y parisina* (ha. 1928) el «rico morote de enorme turbante» y la «madama bien vestida» se han dado cita en torno a la mesa de un bar para tomar uno de esos «vasos de absenta» y dar rienda suelta a caricias más o menos interesadas, acuerdo que parece prolongarse en *Cafetín nocturno* (ha. 1922). En la escena un hombre de mediana edad y aspecto de árabe occidentalizado interpela a la joven que se sienta a su lado; la mujer, ajena al parloteo del personaje, dirige una mirada cansada hacia el espectador, hastío que afirma la postura: la joven descansa el codo sobre la mesa mientras apoya la cabeza en su mano. La pareja no está sola, sobre el hombro de la protagonista deja caer la cabeza su compañera mientras con el brazo se cubre el rostro, un gesto propio de quien, avergonzado, no se quiere dejar ver o una postura recurrente en la persona que ha bebido unas cuantas copas de más. La absenta, como si de un bodegón se tratara, permanece intacta en primer plano.



- ▲ Gustavo de Maeztu, *Árabe y parisina*, ha. 1928, encaústica sobre uralita, 60 x 60 cm. Estella, Museo Gustavo de Maeztu.
- ▲► Gustavo de Maeztu, *Cafetín nocturno*, ha. 1922, óleo sobre lienzo, 60,5 x 75,5 cm. Estella, Museo Gustavo de Maeztu.
- Gustavo de Maeztu, *Café de la Paix*, ha. 1922-1923, óleo sobre lienzo, 100,5 x 110 cm. Estella, Museo Gustavo de Maeztu.



Café de la Paix (ha. 1922-1923), es con diferencia la mejor obra de las tres; sobre el fondo de paredes rojas en torno a una mesa se reúnen un árabe, un negro y una elegante parisina; los hombres han llegado a un acuerdo: la sonrisa abierta del descendiente de esclavos y el acercamiento tácito del grueso moro de aspecto acaudalado parecen sellar un pacto establecido entre miembros del hampa. El gesto de la mujer es igual de intrigante, ella oculta parte de su mirada detrás del ala de un precioso sombrero calado; la posición de la mano sobre los labios no deja clara la intención, no sabemos si apura un trago servido en vaso corto o si cuchichea algo a su satisfecho compañero. De lo que no cabe duda es de la presencia de bebidas alcohólicas, los detalles del plan han tomado forma bajo efluvios espirituosos verdes. El envoltorio exótico adquiere en la tela de Maeztu el mismo tufo a chanchullo que en la novela de Blasco; no olvidemos que los protagonistas de *Flor de mayo* se disponen a cargar picadura. Quizá el trío de Maeztu —de acento cinematográfico— sea un trasunto de sus héroes folletinescos,³⁴ hombres de acción modestos como Rufo Pasamonte quien «había tenido muchísimos enemigos que vencer, y surcar antros profundos donde habitaban

³⁴ Estanislao María de Aguirre escribió en 1922 un monográfico sobre Gustavo de Maeztu, el volumen de mayor envergadura publicado en vida del pintor. En el texto, referenciado con anterioridad, Aguirre dedica un párrafo a la ideología de Maeztu; dejando a un lado la reserva que merecen los pintorescos comentarios, muchas de las premisas expuestas forman parte del contenido crítico de las novelas maeztunianas: «...la Religión, la Patria, el Orden Social, la Justicia. Para Gustavo de Maeztu, estos son chirimbolos. Sería mahometano, sin ningún inconveniente si la carne de cerdo y el whisky no fuesen incompatibles con el estilo árabe. ¡Cuántas veces me ha confesado esta preocupación en el bar Iruña! La Patria para él, no es más que un invento afortunado del gentil cuerpo de Carabineros para fumar gratis. Con la bandera no creo que tuviera grandes escrúpulos en hacer una funda para su gramófono. [...] En cuanto al Orden Social, esto ya es otra cosa. Alguna vez hemos hablado de ello y se ha soltado el chaleco porque se ponía malo de la risa» (Aguirre 1922-1924, §II, 17). Maeztu publicó su primera novela en 1910, *Andanzas y episodios del señor Doro* no pasa de ser un divertido amalgama de personajes y episodios extraídos de la literatura finisecular europea; por poner un ejemplo de los centenares que pueblan el largo relato escojo a la gitana Reme, bailarina de tablao que embelesa a Doro y lo encela; el resultado: brillan las navajas y el protagonista le asesta una puñalada mortal; Doro debe echarse al monte como bandolero. Tras el homenaje a la Carmen de Merimée surgen contrabandistas, celestinas, mujeres repletas de polvos de arroz, el circo en Montmartre, una funambulista sensual y tísica... Maeztu recogió muchos de los lugares comunes del entresiglos y los llevó a folletín. Doro además es un individualista convencido, un hombre de acción nietzscheano que desconfía y crítica de forma reiterativa no sólo el orden burgués; el protagonista arremete contra toda forma de amor, patria, moral o propiedad establecida. Las aventuras concluyen con el robo de la Virgen del Pilar, la revolución nacional está servida: «España despertaba dando alaridos después de una modorra de tres siglos» (Maeztu 1910, t.II, §XXIII). Rufo Pasamonte — protagonista de *El imperio del gato azul*— se perfila como un héroe similar a Teodorico, un amante de la fuerza y la voluntad; Rufo junto a los «cuadrilleros de la ronda nocturna» persiguen «en las encrucijadas de la vida el fantasma de la felicidad, armados de la poderosa adarga de sus deseos» (Maeztu 1911, parte II). Por último en 1927 escribió *La camorra dormida*, un volumen que Sánchez-Ostiz califica de «extraño y desordenado como pocos» (Sánchez-Ostiz 1986, 40) en el que Gustavo de Maeztu se despachó a gusto contra todo lo relativo al universo del teatro español.

temibles sibilas, como la ley, la justicia y el orden de lo establecido» (Maeztu 1911, parte II).



Anselmo Miguel Nieto, *El café o La hora verde*, 1904, óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm. Cádiz, colección particular.

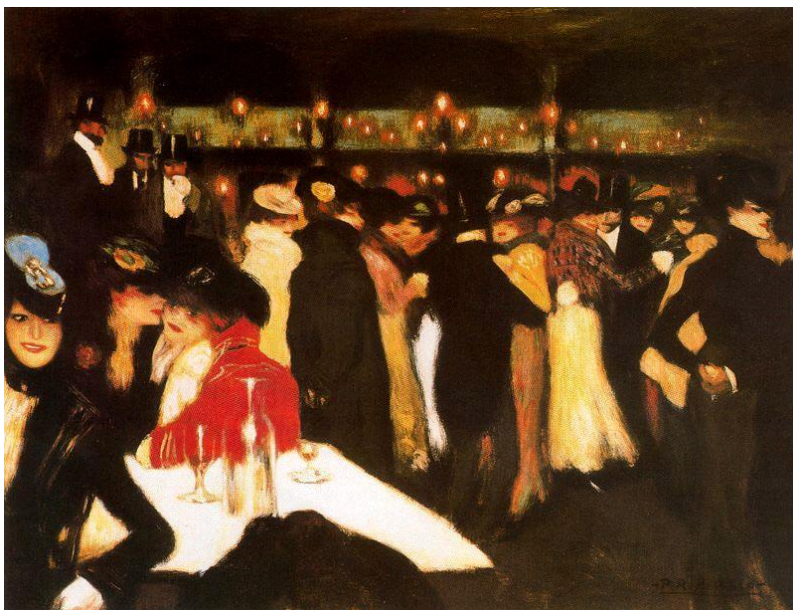
«Bebedores de ajenjo, pobres degenerados, rostros angulosos de mirar estúpido...», de esta forma calificó A. Guerra a los contertulios de café que presentó Anselmo Miguel Nieto (1881-1964) a la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1904, lienzo galardonado con tercera medalla. A juicio de Brasas Ejido la ambiciosa tela resume la etapa parisina del pintor (Brasas 1980, 23), un periodo que inició tras el paso obligado por Roma que concluyó a finales de 1902 y se extendió hasta 1905; allí se instaló en una buhardilla en Montmartre cercana al estudio que ocupaba Pablo Picasso (*op. cit.*, 22).³⁵ El vallisoletano adoptó el entusiasmo por las nuevas corrientes pictóricas francesas e hizo de la vida nocturna de París el *leit-motiv* de su pintura durante esta época; *La hora verde* reúne a varios habituales en torno a las mesas del *Gran Café Americain*, clientes que afectados por el alcohol parecen charlar a voz en grito de una a otra mesa. La luz eléctrica baña la escena, luminiscencia que tiñe las ropas y los rostros de verde, un extraño resplandor nebuloso que aplaudió parte de la crítica especializada del momento; un ejemplo de ello es el artículo que firma M. P. en *La Libertad*; el autor

³⁵ Con la pintura del genio malagueño cierro el apartado dedicado a la absenta, no por casualidad *La hora verde* da fin al presente epígrafe, Pablo Picasso y Anselmo Miguel Nieto fueron estrictamente contemporáneos.

destaca la maestría técnica de Miguel Nieto, pintor capaz de llevar a lienzo la luz eléctrica más intensa y lograr un «ambiente envuelto por una pátina caliginosa, pesada y brumosa de atmósfera mal respirada» (cfr. *op. cit.*, 87). También Guerra aplaudió el aura enrarecida lograda por el pintor, ambiente malsano que empapa a los personajes «produciendo una impresión entre burlesca y trágica [...] los rostros pintarrajeados, los cabellos teñidos de las *demi-mondaines*, corruscantes las piedras falsas de las sortijas que llevan en sus dedos de busconas de mala vida, chillones los colorines de sus trajes...» (*ibídem.*), una luz «dolorosa» que incide en los bebedores de absenta.

1.3. La musa de Pablo Picasso y Enrique Cornuty.

El poeta Henri Albert Cornuty nació en Beziers y en fecha desconocida se trasladó al efervescente París; hasta la capital francesa llegó Picasso en 1900, momento en que llevó a lienzo el ambiente del *Moulin de la Galette*, su primera pintura parisina. El malagueño siguió los pasos no sólo de Renoir y Toulouse-Lautrec, también de los catalanes Ramón Casas y Santiago Rusiñol, utilizando como escenario la famosa sala de baile. Picasso muestra un lugar donde reina el hedonismo sin inhibición, los burgueses bailan con prostitutas y las mujeres muestran su deseo por otras damas, un local de atmósfera confusa y extravagancia en tono saturado, de caras emborronadas que conforman máscaras, antifaces decadentes y sarcásticos. En primer plano un bodegón con copas de absenta, la bebida decorativa a la que nadie presta atención, pero que permanecerá como objeto incuestionable en muchas obras posteriores de Picasso hasta la década de los 60 del siglo XX.



Pablo Picasso, *El Moulin de la Galette*, 1900, óleo sobre lienzo, 88,2 x 115 cm. Nueva York, Guggenheim Museum.

Pero Cornuty y Picasso no se conocieron en París sino en Madrid. El singular poeta llegó a la capital a principios del siglo pasado y pronto se introdujo en el ambiente artístico y bohemio de los cafés. Picasso se trasladó a Madrid en enero de 1901

dispuesto a ocuparse de la dirección artística de *Arte joven*, revista de vanguardia que tuvo como objetivo llevar a la capital el modernismo de raíz catalana.

El francés acabó formando parte de los nombres clave de la «bohemia del año diez», aquella que citó Emilio Carrere (1881-1947) en su tardía *Elegía de los cafés románticos* (1946); la bohemia que vestida con «chambergos, pipas, melenas y pergeños arbitrarios» quemaba en honor a Rubén Darío «un incienso de exaltación y ensueño en todos los cenáculos». Junto a Azorín (1873-1967), Camilo Bargiela (1864-1910), Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), Alejandro Sawa (1862-1909) y Baroja surge Cornuty «un fantasma del París decadente, ebrio siempre de ajenjo verleniano». El amor del francés por la absenta y por Verlaine llevó a Ricardo Baroja a incluirlo en su volumen *Gente del 98*, es más, el autor dedicó un capítulo entero a Enrique Cornuty. El escritor presenta al poeta en un párrafo que contiene los dos méritos atribuibles a su figura. Cornuty presumía de haber asistido a Paul Verlaine en sus últimos momentos y de haber dado a luz un nuevo género literario, las *Haderías dolorosas*, estilo lírico con un único devoto, él.

Ricardo Baroja describe con lujo de detalles su original fisonomía, de la misma forma dedica unas cuantas líneas a la no menos extraña forma de vestir de quien llama «prosista ultradesfalleciente» (Baroja 1952, 69):

Era Cornuty flaquísimo. Cara de tártaro, ojos semibizcos. Cubría su pequeña cabeza con sombrero color café con leche, deformado y grasiento. Andaba encorvado hacia delante, con la mitad derecha del cuerpo avanzada sobre el lado izquierdo. A su paso lento, con ritmo de manso oleaje, los flecos de los pantalones deshilachados, las cintas de los calzoncillos, las correas de los borceguíes prestaban a su escuálida figura algo así como una peana movediza, que recordaba también los mocasines del indio piel roja. Llevaba un gabán colgado de los esquinados hombros. Los bolsillos desbordaban cuartillas de papel manuscrito, hojas impresas, libros descuadernados.

Y así lo retrató Picasso por primera vez. Cornuty capitanea el grupo de artistas retratados en *Bohemia madrileña* (1901); de noche y en mitad de un descampado, se reúnen colocados de izquierda a derecha el escritor y periodista Rafael Urbano (1870-1924), el poeta Cornuty, Francisco de Asís Soler, responsable de la dirección literaria de

Arte joven; Picasso se autorretrata a continuación, formando parte de la expresión enérgica de los hombres del 98; Alberto Lozano (1865-1905) cierra el grupo, el poeta fue responsable de la sección «Gotas de tinta» en la publicación. Las figuras, enmarcadas entre dos árboles escuálidos, se sitúan muy próximas quizá para resguardarse del gélido invierno en la meseta, cercanía que confiere a los protagonistas de la estampa un aire conspirador. Baroja da cuenta de la asiduidad con que Picasso dibujaba los encuentros entre bohemios: «...se apartaba de nuestro grupo para observarlo y dibujar luego de memoria las siluetas fantásticas de Cornuty, de Urbano, de Camilo Bargiela, iluminadas por la luz vacilante de un farol» (Baroja 1952, 85).



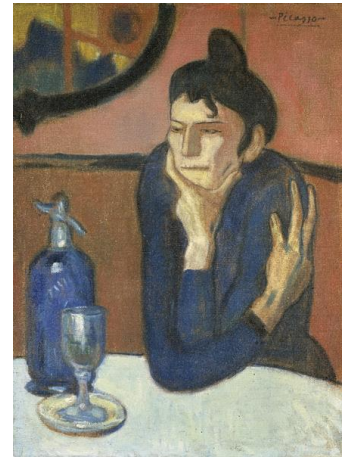
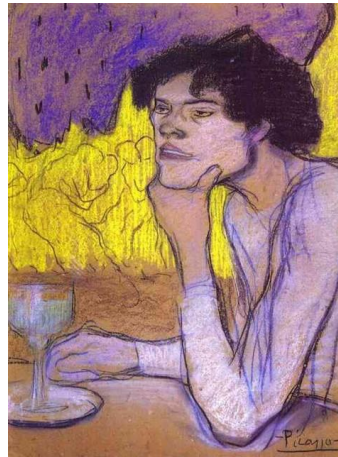
Pablo Picasso, *Bohemia madrileña*, 1901, carboncillo sobre papel, 24,5 x 32 cm. Barcelona, Museu Picasso.

Cornuty protagoniza varios de los episodios más divertidos del volumen; Baroja parodia a menudo sus incorrecciones lingüísticas; el francés jamás logró emplear el verbo *ser* que siempre convirtió en *estar*; descubre a un mordedor compulsivo capaz de devorar el puño de un bastón, víctima de la gorronería de Alejandro Sawa; relata la poco dramática persecución a la que fue sometido por anarquista y la escasa simpatía que le despertaba la prosa de Ramiro de Maeztu. A Cornuty le envolvía de forma permanente en un «cierto olor a botica» (*ibídem.*), el poeta era adicto al éter.

Pío Baroja creó una contrafigura de Cornuty en la novela *Aurora Roja* (1904): el anarquista Caruty. La descripción del personaje es inconfundible: «el francés era un

joven anguloso, torcido raro, con los ojos bizcos, los pómulos salientes y una perilla de chivo [...] ninguno le entendía bien, parte porque hablaba incorrectamente el castellano y parte porque sus teorías eran incomprensibles» (Baroja 1904, §VI). Las aventuras noveladas de Caruty coinciden con las vividas por Ricardo Baroja junto a Cornuty; ambos citan el afecto que sentía el francés por su padre y hermanos, a los que hubiera querido ver «ahorcados en un jardín reducido», el amor por la poesía de «papá Verlaine», los excesos de alcohol y el inconfundible olor a éter; el agudo aroma, según Usó, fue determinante para que Ortega y Gasset afirmara que Cornuty había traído el decadentismo a España «a la manera de las ratas, que cuando llegaban a puerto comunicaban la peste bubónica» (cfr. Usó 2002, s/p).

Tras el invierno en Madrid, Picasso regresó a París; para entonces su compañero de aventuras Carlos Casagemas (1880-1901) se había suicidado, el poeta y pintor sintió un profundo desamor y se pegó un tiro en un café del *Boulevard Clichy*. La pincelada espontánea, corta e insistente cargada de intenso colorido que podemos observar en la *Bebedora de absenta* (1901) conservada en Nueva York dio paso a amplias superficies de color, planos sin detalle; el cambio lo anuncia *Absenta. Mujer en un café* (1901), pastel que podríamos interpretar como un preparatorio para el lienzo *Bebedora de absenta*, fechado este mismo año. En un café de paredes rojizas, cerca de un espejo, se sienta una mujer sola sumida en sus pensamientos, un espacio poco acogedor que parece comprimir a la protagonista del lienzo. Los rasgos angulosos del rostro y el alargamiento de unas manos que enrosca sobre su propia figura anuncian la producción pictórica que conocemos como época azul, un periodo que comenzó el otoño de 1901 y se prolongó hasta mediados de 1904. Durante este tiempo Picasso llevó a lienzo una única temática: la miseria humana, la soledad, melancolía y la pobreza de la vida moderna; sobre la superficie figuras simples y alargadas, casi escultóricas, conviven con unos fondos vaciados en azul. Una iconografía dedicada a los excluidos que Picasso explicó a Pierre Daix: «comencé a pintar en azul cuando pensaba que Casagemas estaba muerto» (cfr. Podoksik 2006, 30). A muchos de los personajes les acompaña un trago del elixir verde, la bebida asociada a lo *maldito*, a la poesía de Verlaine y de Rimbaud, a la pintura de Gauguin y Van Gogh; una copa de absenta que aproxima a la sabiduría y como consecuencia irremediable al sufrimiento.



▲ Pablo Picasso, *Bebedora de absenta*, 1901, óleo sobre cartón, 65,6 x 58,8 cm. Nueva York, colección Melville Hall.

▲► Pablo Picasso, *Absenta. Mujer en un café*, 1901, carboncillo, pastel, gouache y tiza blanca sobre papel, 65,2 x 49,6 cm. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

▲►► Pablo Picasso, *Bebedora de absenta*, 1901, óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

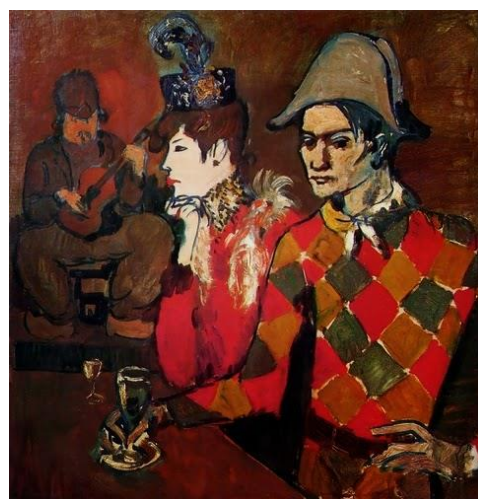
Una nueva versión se conserva en Basel, Picasso repitió esquema en otoño de 1901. De nuevo, una mujer ensimismada sentada en la mesa de un bar, consume alcohol; detrás de ella el espejo colgado de una pared de tonalidad uniforme sirve de fondo. Pero el escenario, esta vez, adquiere una tonalidad más sombría, el reflejo en el espejo nos devuelve la imagen de luz eléctrica, irisación que incide sobre la tez pálida de la mujer formando sombras azuladas en su rostro. Aunque la protagonista es tan angulosa como la anterior, su corpulencia la aleja del modelo precedente; estamos ante una mujer de potente estructura ósea y grandes mamas sobre las que cruza los brazos. Los tonos cálidos del lienzo anterior se tornan aquí morado grisáceo, azul cobalto y verde terroso; el ambiente depresivo culmina en la copa de absenta, la bebida del pobre, del olvidado; esa que es más barata y más eficaz en sus efectos que el vino.



Pablo Picasso, *La bebedora de absenta*, 1901, óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Basel, Kunstmuseum.

Bajo estas mismas premisas Picasso compuso *Los dos saltimbanquis* (1901), lienzo en que Arlequín y su acompañante se encuentran acodados en la mesa de un café

conformado por dos planos cromáticos; ambos se sitúan próximos, tanto que parecen constituir un único ser. A la atmósfera anodina y asfixiante contribuyen los rostros inexpresivos ocultos bajo el maquillaje teatral, el aislamiento de cada personaje, la artificiosidad con que se retuercen sus manos y la pátina azul que envuelve todo el lienzo; sobre el mármol la presencia inexorable de la copa de absenta. Picasso retomó en numerosas ocasiones la presencia de Arlequín; el personaje de la comedia del arte de personalidad camaleónica terminó convirtiéndose en el *alter ego* del artista. El pintor se autorretrató como Arlequín en 1905, cuando ya había abandonado la pintura azul. En la imagen, el personaje permanece absorto, rehuendo la posible mirada de su acompañante con gesto entre hastiado y cruel, los dedos crispados de Arlequín envuelven la copa. Es el único de sus personajes que interactúa con la bebida.

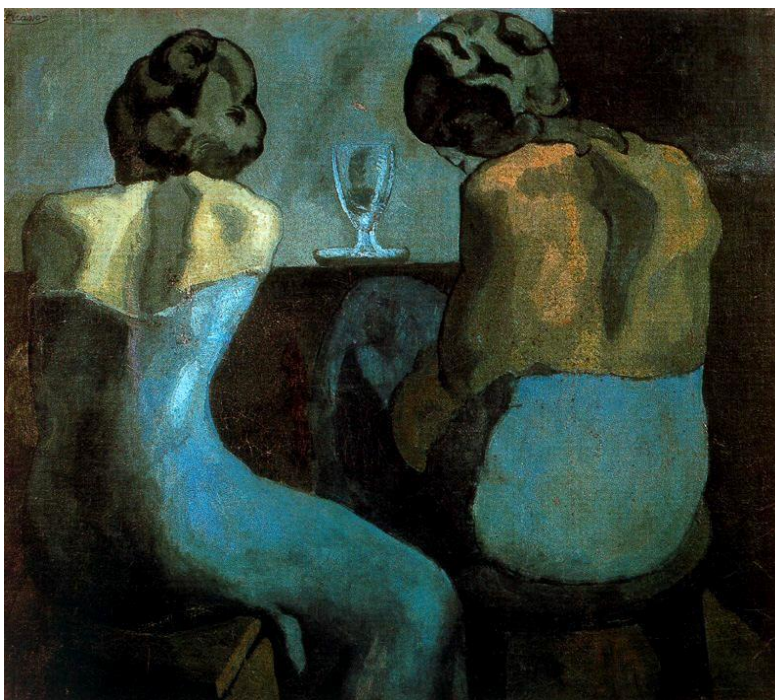
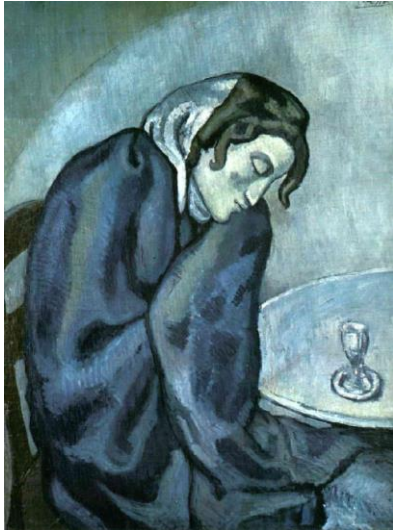


◀Pablo Picasso, *Los dos saltimbanquis*, 1901, óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. Moscú, Museo Pushkin.

▲Pablo Picasso, *En el Lapin Agile*, 1905, óleo sobre lienzo, 99,1 x 100,3 cm. Nueva York, MET.

Picasso elaboró en 1902 una nueva *Bebedora de absenta*, lienzo en el que la monocromía azul determina la estructura entera de la obra. La patética figura se envuelve en una larga toquilla e inclina la cabeza con los ojos cerrados, una postura muy similar a la que adopta la protagonista situada a la izquierda en la tela *Las dos hermanas. El encuentro* (1902). Si atendemos a la interpretación que Massimiliano de Serio hizo de esta figura —retomando a Max Jacob— nos encontramos ante una enferma de sífilis, el pañuelo blanco era de obligada exhibición en las mujeres que se

recuperaban en el hospital *Saint-Lazare* (cfr. Serio 2003, 92). Este mismo año se fecha *Rameras en un bar*, un sobresaliente ejercicio de simetría que otorga el equilibrio compositivo a la copa de ajenjo.



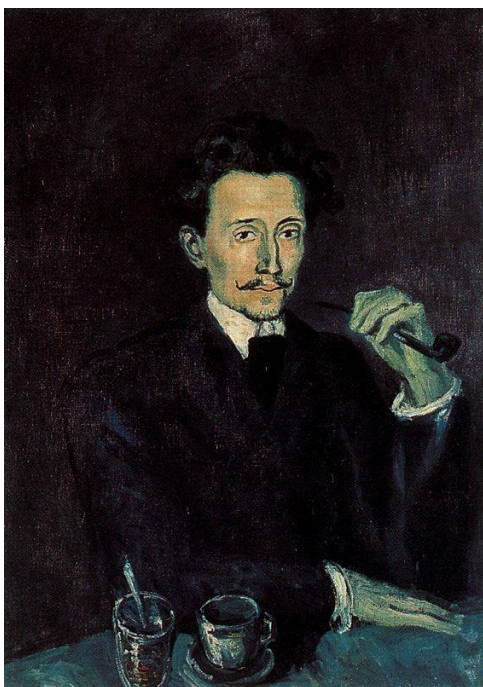
▲ ◀ Pablo Picasso, *La bebedora de absenta*, 1902, óleo sobre lienzo, Glarius, colección Otherman Heiber.

▲ ▶ Pablo Picasso, *Las dos hermanas. El encuentro*, 1902, óleo sobre lienzo, 152 x 100 cm. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

◀ Pablo Picasso, *Rameras en un bar*, 1902, óleo sobre lienzo, 80 x 91,4 cm. Hiroshima, Hiroshima Museum of Art.

Un año más tarde llevó a cabo dos retratos en Barcelona; el primero muestra a su sastre de cabecera, Benet Soler. Picasso, por entonces pobre de solemnidad, traslada a lienzo al único costurero que intercambié trajes por cuadros. El cuidado bigote y la elegante indumentaria dan cuenta de la exquisitez del personaje. Un aura sombría resuelta en azules tiñe la superficie del lienzo, sólo la tez pálida de Soler parece

ahuyentar el velado característico del pintor en esta época. El expresivo rostro de Ángel Fernández de Soto sí participó de la atmósfera azul que envuelve su retrato. Picasso caracterizó a uno de sus grandes compañeros nocturnos, un pintor que no se tomó nunca la pintura, ni la vida en serio; el malagueño lo definió como «un divertido manirroto» (cfr. Richardson 1995, 115). El pintor se decidió a vestirlo con traje y corbatín blanco, uno de los atuendos que el vividor solía tomar prestado de los teatros en que actuaba de extra (cfr. *ibídem.*); Ángel Fernández de Soto se transforma en un elegante parisino de *boulevard* delante de una enorme copa de absenta.

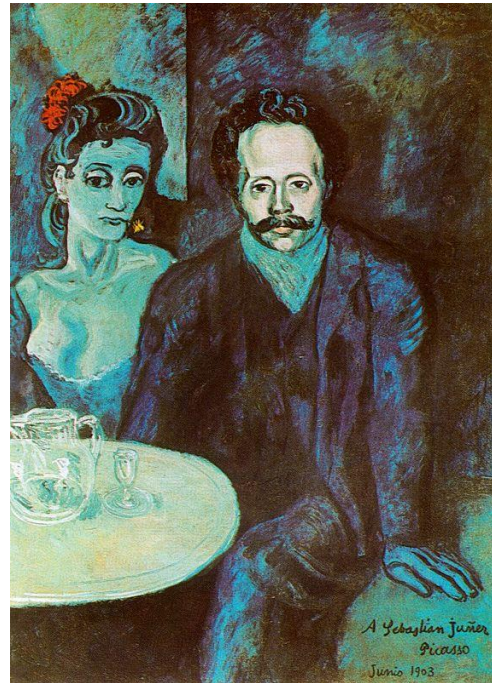
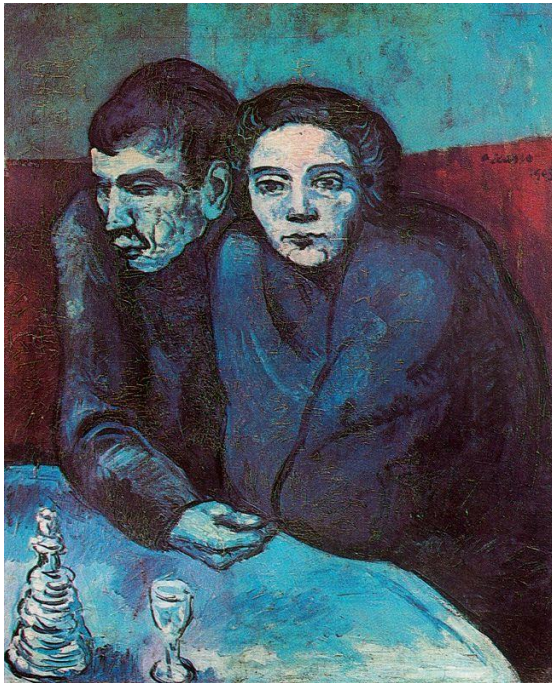


▲ Pablo Picasso, *Retrato de Benet Soler*, 1903, óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

▲► Pablo Picasso, *Retrato de Ángel Fernández de Soto o El bebedor de absenta*, 1903, óleo sobre lienzo, 70,3 x 55,3 cm. Colección particular.

De esta fecha es también *Pareja de pobres* (1903), obra que sintetiza los aciertos de *Los dos saltimbanquis* (1901) y *La bebedora de absenta*, la obra de 1902 que se conserva en Glarius (Suiza). El mismo esquema sigue el retrato que dedicó a otro de sus amigos incondicionales, Sebastián Junyer (1878-1966); Picasso pintó a su colega catalán en 1903 junto a una prostituta. El malagueño retrató a la pareja, como era costumbre, más que próxima, pegada; el espacio es de nuevo asfixiante, los cuerpos se encuentran encajados entre el mármol y la pared. La melancolía puede leerse en los ojos del hierático artista que posó para Picasso de manera frontal; su acompañante, deudora

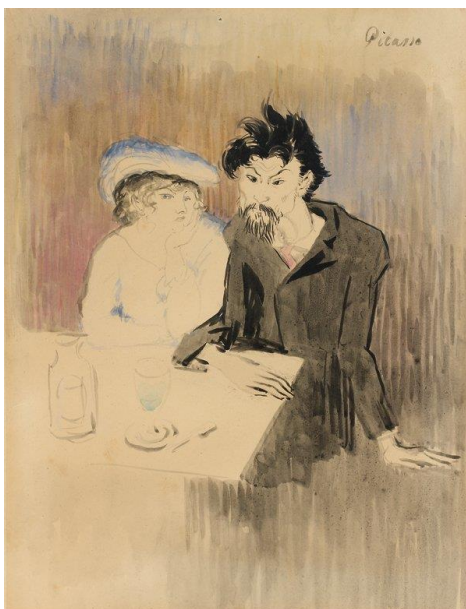
fisonómica de Ángel de Soto, mira sin expresión a pesar de que luce los dos únicos objetos que Picasso dotó de vida, el tocado rojo que recoge su melena y la flor amarilla que sostiene entre los labios, un gesto que lejos de seducir provoca cierto rechazo.



- ▲ Pablo Picasso, *Pareja de pobres*, 1903, óleo sobre lienzo, 81,5 x 65,5 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet.
- ▲► Pablo Picasso, *Retrato de Sebastián Junyer-Vidal*, 1903, óleo sobre lienzo, 125,5 x 91,5 cm. Colección particular.

Picasso había practicado este lienzo antes, en París durante el invierno que dio paso al año 1903 el pintor se encontró a Cornuty. El poeta forma parte de su galería de desheredados; lo pintó estrábico, desgredado, flaco hasta la concavidad, con los hombros dispares y cubierto con un raído abrigo en cuyos bolsillos atesoraba, según afirmó Candamo: «papelotes [...], mugre [...], frascos y tabletas de haschich, de opio y de morfina, drogas que le procuraban la evasión hacia los baudelerianos paraísos artificiales, de los que reaparecía, si reaparecía, malparado y confuso» (Candamo 1958, 7). A su lado se perfila o más bien se desdibuja frente a la chocante presencia de Cornuty, una prostituta malcarada y apática. Cornuty fue retratado por última vez por el malagueño como le hubiese gustado ser recordado, junto a una copa; de la misma forma que Henri Fantin-Latour retrató a Verlaine en 1872, el poeta se encuentra a la izquierda de la composición acariciando el tallo del vidrio. La obra de Picasso aún es más afín a los gustos de Cornuty, acompaña el momento con absenta, el hada verde con que

Graverol ilustró parte de las obras de Verlaine; el mismo líquido que el autor de *Poemas saturnianos* consumía en el *Café François* de París cuando fue fotografiado por Dornac en 1892, cuatro años antes de su muerte.



◀◀ Pablo Picasso, *Retrato de Cornuty*, 1902-1903, acuarela sobre papel, 30,5 x 23,5 cm. Colección particular.
 ◀ Alexander Graverol, *Ilustración poemas Verlaine*, 1900.



▲ Henri Fantin-Latour, *Un rincón de la mesa*, 1872, óleo sobre lienzo, 160 x 225 cm. París, Musée d'Orsay.
 ▲► Paul Marsan Dornac, *Paul Verlaine en el Café François*, 1892.

Cornuty murió atropellado por uno de los pocos coches que circulaban en el París de 1904. Ricardo Baroja lamentó su muerte y su temprano nacimiento, a su juicio los poemas que en alguna ocasión recitó «eran manifestaciones precursoras de tendencias literarias que han triunfado después» (Baroja 1952, 74). Picasso se convirtió en el genio indiscutido del siglo XX, el maestro no prescindió de la absentia en su

iconografía. La botella de Pernod protagoniza el lienzo cubista *Mesa de un café* de 1912, el mismo año pintó *Absenta y naipes*, en esta ocasión el motivo central facetado es la copa. En 1914 dedicó una serie de esculturas al popular vidrio, la bella pieza evoca la liturgia del bebedor habitual de absenta, sobre la copa, la cuchara sobre la que se prenderá el terrón de azúcar; se trata del ejemplo de escultura policromada cubista más interesante de los que durante esta etapa llevó a cabo Picasso, la predecesora de los objetos encontrados y de las piezas pop de la década de los 60. Los homenajes a la simbólica bebida son rastreables en la producción picassiana hasta 1965, año en que grabó *La copa de absenta*.



- ▲ ◀ Pablo Picasso, *Mesa de un café*, 1912, óleo sobre lienzo, 45,5 x 32,5 cm. San Petersburgo, Museo del Ermitage.
- ▲ Pablo Picasso, *Absenta y naipes*, 1912, óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm. Praga, Colección Vincenc Kramar.
- ▲ ▶ Pablo Picasso, *Copa de absenta*, 1914, bronce policromado, 21 x 16 cm. Nueva York, MET.
- ◀ Pablo Picasso, *La copa de absenta*, 1965.

La absenta se convirtió en compañía indispensable de los parisinos finiseculares, el líquido calificado de opiáceo aparece formando parte del escenario en las pinturas de los artistas españoles que trasladaron su residencia a la capital francesa. La bebida que neutralizaba la ansiedad crepuscular de la población de París —esa que sucede al cambio de luz— adornó en su vertiente recreativa las sedas más caras en los bailes de máscaras burgueses, Raimundo de Madrazo dio cuenta de ello. Ramón Casas y Santiago Rusiñol, afectos a la bohemia instalada en Montmartre, corroboraron la presencia en ajenjo en manos femeninas; elixir de prostitutas y obreras, sostenido entre los dedos de independientes, solitarias y enceladas. Un regusto amargo que aprendieron a degustar Ramón Casas y Gustavo de Maeztu, ingesta que continuó a lo largo de sus vidas; mayores consecuencias tuvo el aprendizaje en Rusiñol, el pintor desarrolló una dependencia a la absenta, un abuso que no sólo proyectó en la *droga líquida*, como veremos más adelante también se convirtió en asiduo a la morfina. La brillante luz eléctrica deslumbró a Anglada Camarasa y Anselmo Miguel Nieto, el primero catalogó los vicios exquisitos que la noche en París; el segundo culminó su etapa en la capital del arte con un retrato del divertimento en la hora verde, el ocio del pequeño burgués de rostro bobalicón soñando con convertirse en caballero y la *demi-mondaine*, la prostituta que enmascara lo vulgar, el tono de voz alto y la carne mórbida. Fue Picasso quien más veces llevó a lienzo la bebida espirituosa, mujeres solas en bares parapetadas tras la mesa, de huesuda fisonomía, sumidas en sus pensamientos frente a la copa de absenta; enfermas de sífilis consumidas en la miseria; parejas de arlequines, de rostro enharinado e inexpresivo; compañeros pobres que calientan el hambre con la bebida más barata del mercado; colegas de la bohemia, los supuestos dandis de gesto sátiro y los que miran de forma sincera mientras llevan del brazo a una prostituta; los amantes de la absenta, poetas y artistas que esperan su inspiración alucinógena; melancólicos, solitarios y tristes para los que el licor acompaña y dulcifica los tragos difíciles de la vida. La absenta protagonista de la imagen cambiosecular, el licor maldito conformador de una parte significativa de la identidad del entresiglos XIX-XX.

2. Opiáceos, drogas visionarias, grandes narcóticos y estimulantes en la cultura europea.³⁶

¡Y el teatro y la música el fumar hachís y el mascar betel de los europeos! ¡Oh, quién nos contará la historia entera de los narcóticos! ¡Es casi la historia de la “cultura”, de la denominada cultura superior!
Friedrich Nietzsche. *La gaya ciencia*. 1882. Libro II. §86.

2.1. Volutas de humo en la pintura orientalizante.

El uso del escenario oriental en pintura no es exclusivo del periodo romántico de la historia del arte; pero sí podemos afirmar que durante el siglo XIX los mal llamados «moros» y «turcos» conformaron un lenguaje propio en el arte europeo. Cercano al ideal de lejanía de la realidad que dio pie al historicismo medievalista decimonónico, «oriente» se convirtió en mito exótico, decadente e ilícito. «Oriente» fue tan sólo una construcción, eso sí, una entelequia de telas luminosas y contrastadas, de fantásticos celajes y potente luz desértica; de resplandor, sin cabida en los oscuros interiores donde resalta el colorido exquisito de los atuendos y las carnaciones voluptuosas. Además la fantasía fue documentada de manera profusa, los viajes al norte de África o a oriente próximo se popularizaron; la ola oriental que recorrió Europa se cimentó en las investigaciones de Champollion (1790-1832) en torno a la piedra Rosseta, estudios que no hubieran sido posibles sin la campaña napoleónica en Egipto y Siria (1798-1801); tomó fuerza en la Revolución griega (1821-1829) contra el Imperio Otomano, causa que cayó en gracia entre los europeos —recordemos que fue escenario de la muerte de Lord

³⁶ Sigo la clasificación elaborada por Antonio Escohotado en *Fenomenología de las drogas* (1992); el opio y sus derivados, morfina y heroína entre otros, se incluyen en el epígrafe «fármacos de paz»; en este mismo capítulo encontramos un apartado dedicado a los grandes narcóticos, sustancias empleadas en anestesia general, es aquí donde el autor incluye el éter; la cocaína lidera los «fármacos de energía», drogas estimulantes; por último, Escohotado se detiene en los «fármacos visionarios», derivados del cáñamo y la marihuana.

Byron—; contribuyó la sobrecogedora *Carga de la brigada ligera* (25 de octubre de 1854) acontecida durante la Guerra de Crimea (1853-1856) —hoy recordada como parte de los episodios heroicos del Reino Unido— y culminó en la apertura del canal de Suez en 1869, obra de ingeniería francesa que convirtió a Egipto en un punto estratégico para el tráfico comercial europeo; para la inauguración Giuseppe Verdi (1813-1901) compuso la historia de la princesa etíope presa en el Egipto faraónico, *Aida* (cfr. Fride; Marcadé 1997, 51).

«Oriente» se puso de moda y actuó como excusa para abordar placeres exóticos sin censura, un subterfugio geográfico que funcionó. Las costumbres árabes sirvieron de argumento a la superficie pictórica, por supuesto siempre bajo la mirada «occidental»; junto a ellas como parte identitaria, los vicios; su uso extendido en la cultura árabe, hindú y china proporcionó una licencia disímil a la europea pero no contrapuesta, de hecho no tardó en importarse. El embrujo de la savia de adormidera, el interés comercial y las enormes sumas de dinero generadas por su tráfico desencadenaron dos conflictos bélicos anglo-chinos, las Guerras del opio (1839-1842 y 1856-1860). Pero volvamos al tema que nos ocupa, el objeto artístico; de entre todas las «corrupciones» posibles el opio surge como subgénero pictórico.

Podemos rastrear el culto a la amapola desde antiguo, el empleo médico de la adormidera se remonta a Egipto. En multitud de jeroglíficos se menciona el jugo extraído de la cabeza, líquido que transformado en pomada daba buenos resultados como analgésico; Homero en la rapsodia IV de *La odisea* (1000 a.C.) citó el opio procedente de Tebas, el Nepentés mezclado con vino «hace olvidar los pesares». Dos bajorrelieves asirios dan cuenta de la importancia cultural del opio en las regiones mesopotámicas y babilónicas, en ambas piezas una deidad ensalza los dones de la planta de adormidera, árbol sagrado símbolo del perfecto equilibrio del universo; los hititas admiraron sus propiedades calmantes, varias piezas de joyería talladas en forma de bulbo han llegado hasta nosotros.

Es el dios griego del sueño, Hipnos; al igual que Morfeo, su hijo, quienes en el imaginario occidental transportan el poder narcótico de la *Papaver Somniferum*. Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) describió el Palacio del Sueño como una gruta, ante la cueva «florecen fecundas adormideras e innumerables hierbas de cuyo jugo extrae la noche el sopor y

empapada lo extiende a través de la tierra oscurecida» (Ovidio s. I, libro XI). La pieza clásica bautizada *Hypnos de Almedinilla* muestra al dios en acción, un joven alado que recorre velozmente tierra y mar adormeciendo a todos los seres con ayuda de un cuerno que gotea un líquido somnífero y un ramo de adormideras, atributos no conservados en el popular bronce. A finales del siglo XIX Hipnos, Morfeo y la cualidad sedante del opio continuaron argumentando escenas. En 1878 la pintora prerrafaelista Evelyn de Morgan (1855-1919) interpretó en clave mitológica el constante fin de la luz diurna; los estilizados y femeninos protagonistas de *La Noche y el Sueño* sobrevuelan un paisaje crepuscular; la Noche, adormecida, cubre la tierra con su manto de oscuridad mientras sostiene por la muñeca al Sueño; más que repartir adormidera, el lánguido Morfeo va perdiendo las flores de un apreciado ramo que sujeta contra su pecho. Por supuesto, no podemos olvidar que la amapola era también uno de los atributos sagrados de la diosa griega de las cosechas, Deméter; flor que pasó a identificar también a su hija Perséfone; por poner un ejemplo el cuatrocentista italiano Cosimo Tura (ha. 1430-1495) le dedicó una imagen a Deméter en *Alegoría de agosto* (1469-1970) que decora las paredes del *Palazzo Schifanoia* en Ferrara; la diosa sostiene en alto un manojo de espigas de trigo, en la otra mano sujeta, con la punta de sus dedos, un bulbo.

El historiador griego Heródoto (484-425 a.C.) relacionó el opio con el «ensueño sanador» al que eran sometidos los pacientes en los templos de Esculapio; Hipócrates (ha. 460-ha. 370 a.C.) lo utilizó para calmar los procesos histéricos; Galeno en el siglo II d.C. utilizó el opio para calmar múltiples afecciones, entre ellas la melancolía. Las bondades de la savia de adormidera continuaron entre romanos, Plinio el Viejo y Dioscórides alabaron sus propiedades.³⁷

³⁷ No me detendré más aquí, Antonio Escohotado llevó a cabo una minuciosa investigación en su inigualable volumen *Historia de las drogas* (1989).



- ▲ ◀ Relieve procedente del palacio de Khorsabad, reinado de Sargón II, yeso alabastrado, 144 x 17 cm. París, Museo del Louvre.
- ▲ ▲ Bajorrelieve asirio, 883-859 a. C., yeso alabastrado, 233,7 x 167,6 x 6'4 cm. Nueva York, MET.
- ▲ ► Broche con cabeza esférica, Imperio Hitita, 14-13 centuria a. C., oro, 13 x 2,1 cm. Nueva York, MET.



- ▲ Cosimo Tura, *Alegoría de agosto*, 1469-1470, fresco, Ferrara, Palazzo Schifanoia.
- ▲ *Hypnos de Almedinilla*, copia romana de original tardo-helenístico, 120-130 d.C., bronce, 87 x 11,8 x 12,8 cm. Almedinilla, Museo Histórico Municipal.
- ► Evelyn de Morgan, *La Noche y el Sueño*, 1878, óleo sobre lienzo, 106,58 x 157,48 cm. Londres, The de Morgan Foundation.

En Persia, lugar donde el opio llegó desde la cuenca mediterránea en tiempos de la expansión de Alejandro Magno, pronto se incorporó a las filas de la farmacopea; el sabio, filósofo y médico iraní Al-Razi (887-955 d.C.) destacó el uso medicinal de la savia de adormidera, destacando un poder anestésico infalible en cirugía; el médico paradigma de la cultura árabe Avicena (980-1037 d.C.) incorporó el opio en su *Canon Medicinae* (1012); describió los preparados y propugnó su uso; a partir de Avicena los grandes médicos del Islam preconizan las propiedades del ababol, recomendando su utilización desde la madurez lo concibieron como indispensable en la tercera edad; una sustancia necesaria para sobrellevar las aflicciones de la última etapa vital (cfr. Escohotado 1995, 17). La historia del opio en la medicina árabe discurre paralela al uso recreativo de la sustancia, los musulmanes —a los que el Corán prohíbe el uso del alcohol— incorporaron el opio y el hachís a sus actividades sociales no exentas de divertimento; desde allí lo exportaron a China y a la India, zonas donde comenzó a cultivarse de forma indiscriminada. Así lo describe Antonio Escohotado (Escohotado 1997, 44):

Tomando como núcleo productor las plantaciones turcas e iraníes, la rápida expansión del Islam disemina el opio desde Gibraltar hasta Malasia, en pastillas que a veces llevan el sello *mash Allah* («presente de Dios»). Hacia el siglo IX sus usuarios suelen comerlo, aunque los persas ya acostumbraban a fumarlo; también es frecuente consumirlo en jarabes de uva, mezclado con hachís.

Opiofagos, fumadores de ídolo negro y bebedores de jugo de adormidera; el uso del opio como embriagante formaba parte de las perversiones que pintores como Jean-Léon Gérôme (1824-1904) y Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1923) trasladaron a lienzo bajo el estandarte de «veracidad». Pero no fueron ellos los primeros que mostraron un oriente sensual no carente de violencia. En 1834 Delacroix triunfa en el Salón de París con *Mujeres de Argel*; para entonces ya había conquistado el corazón de los románticos con la composición *La matanza de Quíos* (1823-1824), obra de notables proporciones que evoca la ya citada guerra de la independencia emprendida en 1820 por los griegos contra los turcos, de forma más concreta Delacroix llevó a lienzo la cruenta represión de los otomanos contra los habitantes de la isla de Quíos. Delacroix

volvió a conmocionar con una nueva masacre en febrero de 1828, fecha en que exhibió *La muerte del Sardanápalo* (1827-1828) en el Salón. Un torrente de movimiento y acción que Sardanápalo contempla tumbado en su lecho; el sátrapa, próximo a la muerte, ha ordenado que nada debe sobrevivirle; los eunucos y oficiales de palacio sacrifican mujeres y caballos. El controvertido lienzo que difícilmente pasó desapercibido —las dimensiones son de 395 x 495 cm.— privaron a Delacroix de encargos oficiales durante algún tiempo.

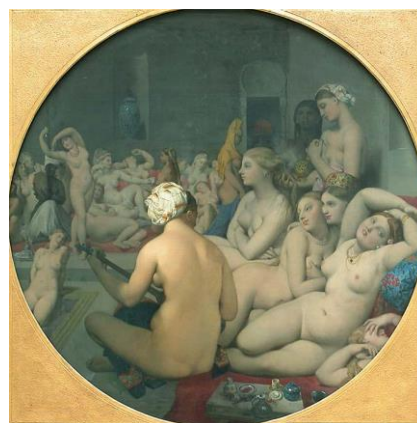
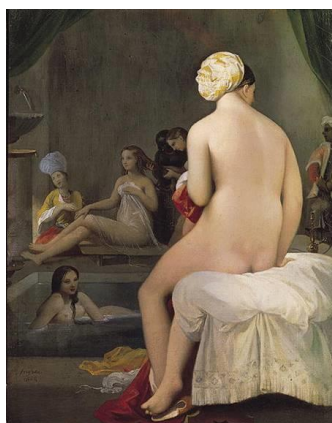
En 1832, tras el éxito de la tela *La libertad guiando al pueblo* (1830), el pintor pasó a formar parte de la delegación diplomática enviada por el gobierno francés a Marruecos; durante los más de seis meses que duró su estancia en África —viaje que le permitió conocer Sevilla y Cádiz— tomó apuntes de los que se sirvió una vez de vuelta en Francia. *Mujeres de Argel* es el resultado de las visitas del pintor al harén de un corsario berberisco (cfr. Sureda 2000b, 201). Delacroix muestra las actitudes relajadas de tres mujeres custodiadas por una cuarta. Las cuidadas mujeres reposan entre alfombras y cojines en una estancia en penumbra; la tranquilidad de ver pasar el tiempo entre inhalaciones de un *narguilé*. La composición integra con maestría el ideal antiguo que persiguieron los románticos y la modernidad de ejecución. Por primera vez Delacroix elaboraba un óleo siendo conocedor directo de un serrallo magrebí; hasta entonces sus masculinas odaliscas repletas de músculos eran fruto de la moda romántica del exotismo geográfico.



▲ Eugène Delacroix, *Mujeres de Argel*, 1834, óleo sobre lienzo, 180 x 229 cm. París, Museo del Louvre.

▲► Eugène Delacroix, *Odalisca reclinada en un diván*, ha. 1825, óleo sobre lienzo 37,8 x 46,4 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

El mismo año en que Delacroix mostró en el Salón *Mujeres en Argel*, Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) hizo público *El martirio de san Sinfiriano* (1834), obra que no fue comprendida en la convocatoria. En 1808 pintó *La gran bañista*, a pesar de que el desnudo llevado a cabo en Roma tiene más de clásico que de orientalista, la figura de espalda desproporcionada y blanda se convirtió en *leitmotiv* de una obra posterior y de una tardía: *La pequeña bañista* o *Interior de un harén* (1828) y el archiconocido *Baño turco* (1862). En la primera de las telas, la protagonista nos introduce en baño privado de un serrallo; si en la obra original la cortina recorrida transmitía al espectador la sensación de estar contemplando un acto de intimidad que no debe ser traspasado, en el lienzo posterior la bañista actúa de cortina, ella marca la transición al espacio impúdico, las mujeres de sultán que se bañan y asean asistidas por un eunuco negro. Cinco años antes de su muerte llevó a cabo *El baño turco*. La gran bañista aparece de nuevo, en esta ocasión acompañada de un laúd; su figura destaca de entre el resto, quizá por la diferencia de tonalidad que confiere a las carnaciones el haz de luz que incide sobre su anatomía. Un tondo libre de la tridimensionalidad tradicional, una forma de interpretar el espacio a la que siempre se ajustó Ingres; las mujeres yacen amontonadas, bailan o simplemente se abstraen. La carga de erotismo presente en el lienzo terminó suavizada, la repetición constante de cuerpos desproporcionados desnudos dulcifica la potencia carnal de la obra.

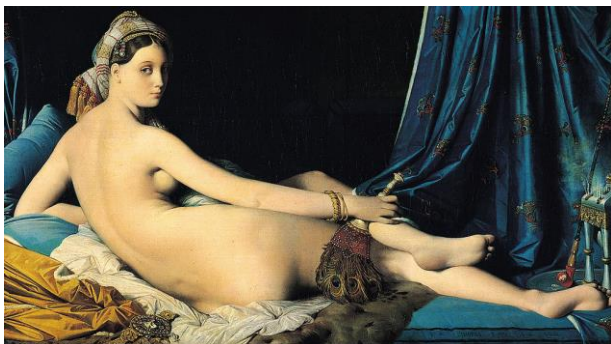


▲◀ Jean Auguste Dominique Ingres, *La gran bañista* o *La bañista de Valpiçon*, 1808, óleo sobre lienzo, 146 x 97,5 cm. París, Museo del Louvre.

▲▲ Jean Auguste Dominique Ingres, *La pequeña bañista* o *Interior de harén*, 1828, óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm. París, Museo del Louvre.

▲► Jean Auguste Dominique Ingres, *El baño turco*, 1862, óleo sobre lienzo, 108 x 108 cm. París, Museo del Louvre.

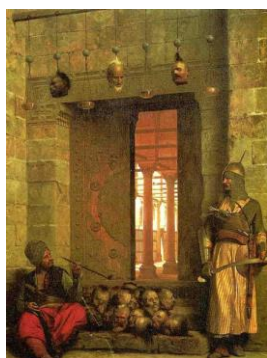
El incipiente orientalismo de 1808, que aún no lo era, se asentó en 1814; el amante de la antigüedad clásica y devoto de Rafael compuso este año *La gran odalisca*, lienzo que le encargó Carolina de Nápoles —hermana de Napoleón— como *pendant* de otro desnudo, obra destruida hacia 1815 (Bornay 1995, 78). La odalisca contrasta con la citada gran bañista realizada seis años antes; mientras la encargada de su aseo se presenta púdica, vuelta de espaldas mostrando una espalda libre de huesos; la esclava mira al espectador con cierta melancolía, haciéndolo partícipe de sedas, joyas y carnaciones dotadas de alguna volumetría. Un ejercicio de voluptuosidad que repitió cerca de tres décadas después; en 1842 Ingres pintó *Odalisca con esclava*, obra que entronca con las clásicas obras renacentistas *Venus dormida* de Giorgione (1510) y *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano y que Surera afirma persigue la posición de *La durmiente de Nápoles*, aquel lienzo perdido que formaba pareja con *La gran odalisca* (Surera 2000b, 165). La protagonista descansa sobre almohadones con los brazos levantados y las piernas cubiertas por una fina gasa; en el cuidado escenario todo está calculado, de esta forma la presencia del imperturbable eunuco se relaciona con el pesado cortinón, la tañedora de laúd con la columna y la torneada balaustrada con las curvas y contracurvas anatómicas de la odalisca. Una bella y medida composición en que nada está sujeto al azar, tampoco los objetos que acompañan a la blanca amante; la joven ha abandonado el abanico junto al *narguilé*, una pipa de agua que apela a los sentidos; con la misma intención el punto de fuga desemboca en la alberca y la dama de compañía tañe el laúd; aroma, frescura y música, una bella visión «occidental de oriente».



▲ ◀ Jean Auguste Dominique Ingres, *La gran odalisca*, 1814, óleo sobre lienzo, 91 x 162 cm. París, Museo del Louvre.

▲ ▶ Jean Auguste Dominique Ingres, *Odalisca con esclava*, 1839-1840, óleo sobre lienzo, 72 x 100 cm. Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.

La siguiente generación de pintores continuó adscrita al orientalismo; una estela que abanderó Jean-Léon Gérôme (1824-1904), pintor academicista formado en el taller de Paul Delaroche (1797-1859). El francés viajó por primera vez a Egipto en 1855, país que visitó en reiteradas ocasiones. Con incansable voluntad documentalista recorrió Argelia, Israel, Turquía y Siria; Gérôme logró uno de los repertorios más amplios de temática oriental *in situ*. Las imágenes «auténticas» del «oriente» de Gérôme siguieron a pies juntillas la visión orientalista romántica conformada por la sensualidad y la violencia, un imaginario resuelto en espacios espectaculares que difícilmente pudieron ser fruto de la observación directa. Mientras los sables, la muerte, el juego y el esplendor de los ropajes los reservó a soldados turcos otomanos, mercenarios —*bashi-bazouk*— y albaneses islamizados —*arnautas*—; la sensualidad, desnudez y las habitaciones en penumbra iluminadas con haces de luz lateral o cenital conformaron el universo femenino; los *hamman* pintados una y otra vez para satisfacción de su clientela, sobre todo americana. La presencia de la pipa de opio o el *narguilé* se convierte en una constante que sostenida por el guerrero situado a la izquierda en la puerta de la mezquita de El-Hassanein, señala su reposo. El soldado descansa enmarcado por cabezas de rebeldes, trofeos que dan cuenta de la barbarie ejercida sobre clanes contrarios, el opio forma parte de la depravación de los otomanos. Las escenas de esparcimiento masculinas no difieren tanto de las escenas de taberna holandesas de David Teniers el Joven (1610-1690) o Adriaen van Ostade (1610-1685), la teatralidad que confiere Gérôme nos acerca a un *bashi-bazouk* interpretando una canción, a la saltarina danza turca en un café del Cairo o a dos *arnautas* jugando al ajedrez sin abandonar la pipa. También la intimidad reflexiva del guerrero se acompaña de opio.



▲ Jean-León Gêrome, *La puerta de la mezquita de El-Hasanein en El Cairo, en la que se expusieron las cabezas de los beys inmolados por Salek-Kachef*, 1886, óleo sobre tabla, 54 x 43,8 cm. Doha, Qatar Museums Authority.

▲► Jean-León Gêrome, *Bashi-bazouk cantando*, 1868, óleo sobre lienzo, 46,3 x 66 cm. Baltimore, The Walters Art Museum.

▲►► Jean-León Gêrome, *Arnautas jugando al ajedrez*, 1859, óleo sobre tabla, 43 x 29 cm. Londres, Colección Wallace.



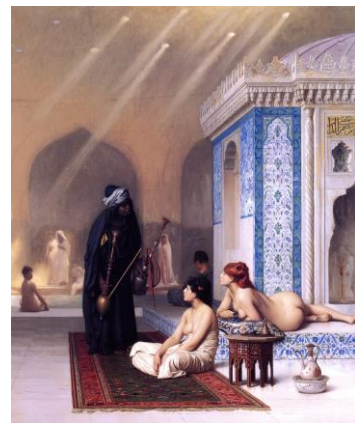
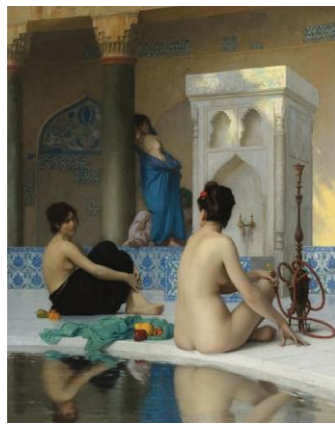
◀◀ Jean-León Gérôme, *Casa de café*. Cairo, ha. 1870, óleo sobre lienzo, 54,6 x 62,9 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
 ◀ Jean-León Gérôme, *Arnauta fumando*, 1865, óleo sobre tabla, 35,3 x 24,2 cm. Colección particular.



▲ Jean-León Gérôme, *Un juego*, 1882, óleo sobre lienzo, 59,7 x 73,4 cm. Colección particular.
 ▲▶ Jean-León Gérôme, *Jefe Bashi-bazouk*, ha. 1881, óleo sobre lienzo, 59,7 x 72,4 cm. Colección particular.

En 1869 Gérôme comenzó el trayecto por el oriente erotizado, en esta fecha pintó *Baño turco*, el primero de sus numerosos cuadros dedicados al aseo femenino en el *harem*. Un camino que le resultó fácil y productivo, la mujer en la pintura de Gérôme no contradice el ideal decimonónico de la pasividad y pureza; el pintor se nutrió sin lugar a dudas de una fuente anterior, *El baño turco* de Ingres. Las mujeres de Gérôme aparecen en grupo y casi siempre se evidencian las zonas poco escandalosas de la anatomía femenina en primer plano. El éxito de los baños del francés acabó por hacer mella en sus escenas: la pintura de Gérôme, cada vez más relamida, perdió fuerza; el calco constante de posturas tampoco contribuye, un ejemplo de ello es la mujer de espaldas sosteniendo la manguera de la *shisha* presente en dos de los lienzos que reproduzco. Sobresale de la media la composición titulada *Los baños del harén* (1876)

quizá por el protagonismo que adquiere el eunuco negro, el único hombre capaz de traspasar la puerta del harén; el encargado de aprovisionar a las mujeres del sultán que en este caso porta dos pipas de agua. La tela evidencia la maestría y artificiosidad con que Gérôme abordaba las arquitecturas, posturas y vestimentas; puestas en escena teatrales donde impera un riguroso detallismo; como apuntan Laurence des Cars, Dominique De Font-Réaulx y Édouard Papet una temática y una forma de hacer arte que en la actualidad sitúa al pintor «en las dudosas fronteras entre el buen gusto y el *kitsch*» (Cars; Font-Réaulx; Papet 2011, 24).



▲ ◀ Jean-León Gérôme, *Baño en el harén*, 1901, óleo sobre lienzo, 99,7 x 80,6 cm. Colección particular.

▲ Jean-León Gérôme, *Escena de baño*, 1881, 82,5 x 62,5 cm. Colección particular.

▲ ▶ Jean-León Gérôme, *Los baños del harén*, 1876, 73,5 x 62 cm. San Petersburgo, Museo Nacional del Ermitage.

◀ Jean-León Gérôme, *Encendiendo el narguilé*, 1898, óleo sobre lienzo, 54,6 x 66 cm. Ginebra, colección particular.

Uno de los discípulos aventajados de Gérôme, Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1923) siguió los pasos de su maestro; pintor academicista conservador en planteamientos formales y amante de la pintura exótica documentada, viajó por primera vez a Egipto alrededor de 1862, recorrido que continuó por Marruecos. En 1872 logró atraer multitudes al Salón parisino con la obra *Los portadores de malas noticias*, composición ambiciosa basada en un episodio de *La novela de una momia* (*Le roman*

de la momie), relato de Gautier publicado en 1858 (cfr. Thornton 1994, 128). Lecomte recoge el momento en que el faraón ha descargado su ira; los mensajeros, correo de noticias poco convenientes para el soberano, yacen muertos a sus pies mientras él «permanece en la terraza inmóvil y siniestro como un Tifón, dios del mal» (Gautier 1858, 95). La violencia explícita en la obra de Lecomte asimila su pintura a la de Gérôme.



Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, *Los portadores de malas noticias*, 1871, óleo sobre lienzo, 74 x 121 cm. Túnez, Ministerio de Asuntos Culturales.

El éxito de este gran lienzo llevó al pintor a elaborar dos años más tarde, *El sueño del eunuco*,³⁸ tabla que participa del mismo tono grandilocuente. El protagonista de la escena no es otro que Cosrou, el castrado enamorado de la esclava Zelinda en las eróticas *Cartas persas* de Montesquieu (1721) (cfr. Thornton 1993, 126), epistolario ficticio que no quebranta los límites de la literatura galante; las licencias libertinas quedan justificadas por la facilidad del exotismo. La horizontalidad de la obra permite mostrar un telón de fondo magnífico, la ciudad de Ispahán iluminada por la luna. Cosrou aturdido por el efecto del opio descansa tumbado entre alfombras en la terraza del serrallo de Usbek, un ensueño alterado: el rostro del eunuco permanece en tensión al igual que su brazo izquierdo cuyos dedos permanecen separados otorgando a la figura un punto de apoyo. El humo azulado que desprende su *chibouk* de tallo largo se

³⁸ Las referencias más significativas de los lienzos *El sueño del eunuco* (1871), *El sueño de Cosrou* (1875) y *Un sueño oriental* (1904) están extraídas del texto de Roger Diederer publicado en 2004 con motivo de la exposición *From Homer to the Harem. The Art of Jean Lecomte Du Nouÿ*; un volumen acompañado del único catálogo razonado de la pintura de Lecomte du Nouÿ realizado hasta la fecha.

transforma en Zelinda; la concubina absolutamente desnuda alza sus brazos y baila para él, sosteniendo un velo que envuelve su cuerpo y el de su compañero: un terrible cupido. Justo al lado de la hermosa aparición flota el *putto* de rostro oriental; Eros despojado del acostumbrado arco y de la tradicional flecha porta un enorme cuchillo ensangrentado y un cuenco de barbero, aludiendo de esta forma a la mutilación e impotencia de Cosrou. El sueño del eunuco no es más que una pesadilla: la fantasía inalcanzable de la satisfacción sexual. Lecomte se sirve de la pintura oriental para recrear en óleo la alucinación inducida por drogas; una suerte extraña de afinidad entre el lenguaje pictórico académico y el decadentismo decimonónico próximo a los textos de Baudelaire.

Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, *El sueño del eunuco*, 1874, óleo sobre tabla, 39,3 x 65,4 cm. Cleveland, Cleveland Museum of Art.



En 1875 retomó de nuevo el argumento del lienzo anterior; *El sueño del eunuco* se convirtió en *El sueño de Cosrou* para tener cabida en las paredes del Salón que se celebró este mismo año. Merece la pena recordar aquí que el castrado de las cartas de Montesquieu es blanco, en ninguno de los dos casos en que protagoniza una pintura de Lecomte lo es; en la obra de 1874 sus rasgos son asiáticos y en la que ahora nos ocupa se trata de un negro; sin duda, el pintor francés deseaba una potencia exótica mayor que la propuesta por Montesquieu. Ahora Cosrou se entrega a los placeres del opio en una habitación; aunque la única referencia que poseemos de este lienzo en paradero desconocido es una reproducción en blanco y negro, podemos adivinar el cromatismo exacerbado que debe poseer; las ricas telas con que se cubre el lugar de descanso del africano exaltan, seguramente, la potencia de tonalidades destinadas a conformar el panel de cerámica que decora el banco; podemos afirmar que las texturas de las

carnaciones, ropajes y alfombras participan del detallismo del que siempre hizo alarde la pintura de Lecomte. Cosrou mantiene en su mano derecha la boquilla del *narguilé* de cuyo quemador surge la figura danzante de Zelinda; una figura mucho menos definida que la anterior y más que desnuda, desvestida. Armada con dos panderetas y libre del temible cupido, la bella mujer no pone en evidencia ya la imposibilidad sexual del encargado de mantener el orden en el harén. Roger Diederer señala el punto de partida en la iconografía varias veces repetida por Lecomte: *El sueño del creyente* de Jean-Baptiste Achille Zo (1826-1901) (cfr. Diederer 2004, 113); lienzo presentado en el Salón de 1870 que pronto cobró popularidad gracias a su difusión como tarjeta postal, a partir de una fotografía realizada por la compañía Goupil. Zo presenta la visión celestial de un creyente islámico, tras inhalar el contenido del *narguilé* el devoto sueña con su prometido paraíso carnal. El autor aporta además evidencias anteriores, aunque no de la misma magnitud, como el grabado erótico *El harén* realizado hacia 1812 por el artista británico Thomas Rowlandson (1756-1827), aquí la excitación de árabe no pasa desapercibida; la erección crece mientras fuma la pipa que le permite visualizar un muro de interminables mujeres desnudas.



◀◀ Lecomte du Nouÿ, *El sueño de Cosrou*, 1875, paradero desconocido. Fotografía Goupil & Cia, Bordeaux, Musée Goupil.
 ▲ Achille Zo, *El sueño del creyente*, ha. 1870, óleo sobre lienzo, 104 x 158,5 cm. Bayona, Musée Bonnat.
 ◀ Thomas Rowlandson, *El harén*, ha. 1812.

Años más tarde, en 1904, el francés retomó la composición elaborada en 1874; de nuevo un hombre recostado en su terraza iluminada con la luz nocturna de las estrellas se entrega a las visiones que provoca opio, en esta ocasión inhalado a través de

una *shisha*; el ensueño queda ahora mucho más cerca de la imagen de Achille Zo, podríamos encontrarnos ante la imagen del paraíso reservado al musulmán, edén repleto de bellísimas vírgenes. Una de ellas, sentada en un haz luminoso, ha decidido traspasar la frontera celestial para acercarse a velar el sueño del varón que compartirá junto a ella la eternidad.

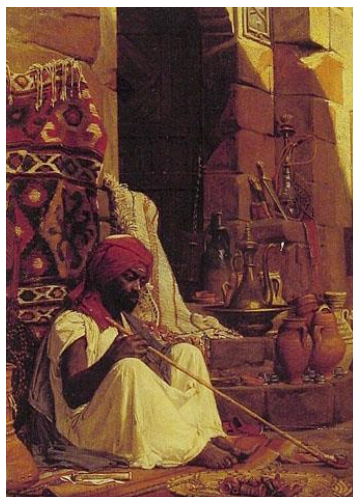


Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, *El sueño oriental*, 1904, óleo sobre lienzo, 68,5 x 119 cm. Colección particular.

Más relacionada con la pintura de Gérôme se encuentra una de sus obras más famosas, *La esclava blanca* (1888); lienzo que alcanzó gran popularidad y que quizá se gestó para un destino diferente; la tela pudo ser pensada para servir de imagen de cubierta a una edición clave de *Émaux et Camées* de Gautier (1852) o de *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval (1851) (cfr. Thornton 1994, 128). El argumento es simple: la figura de una apreciada concubina circasiana se presenta como opulento objeto de consumo. La belleza redondeada unida a la actitud lánguida que potencian las volutas de humo que exhala, convierten a la esclava en una realidad de ocio y placer posible para el sultán e imposible para la moral europea que tan sólo se deleita viendo la escena en las paredes de uno de los salones en la ciudad de París; una fantasía sentada y cubierta por telas lujosas, rodeada de los manjares más suculentos.

Próximo al gusto por la observación directa de la vida cotidiana se mostró en el óleo *Mercader de cerámica en El Cairo*, obra también conocida como *El fumador de opio* (s.f.); aunque los guerreros otomanos fueron con diferencia los preferidos por Gérôme, también retrató a mercaderes, ejemplos más alejados de artificios dramáticos.

En la obra de Lecomte el encargado de la venta de alfombras, cachimbas y vasijas se encuentra sentado a la puerta de la tienda, mientras exhala el humo procedente de su pipa de tallo largo permanece ensimismado.



◀◀ Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, *La esclava blanca*, 1888, óleo sobre lienzo, 149 x 118 cm. Nantes, Musée des Beaux-Arts.

◀ Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, *Mercader de cerámica en El Cairo o El fumador de opio*, s.f., óleo sobre tabla, 30,5 x 22,2 cm. Nueva York, colección Kenneth Jay Lane.

El uso de «oriente» como telón exótico no termina aquí, no sólo los pintores franceses dedicaron lienzos a fantasías eróticas envueltas en aroma de opio; ni fue exclusiva de los salones parisinos la presencia de pinturas ambientadas en un oriente de sultanes, soldados y mercaderes que acompañan sus momentos de descanso con una *chibouk*. De esta forma en 1841 William James Müller (1812-1845) llevó a cabo la tabla *El puesto de opio*. El pintor inglés de origen prusiano visitó en 1838 Atenas, viaje que extendió hasta tierras egipcias; el óleo es el resultado de una de sus primeras visitas a una lonja oriental. Aunque aquí reproduzco la obra depositada en Londres, en la actualidad existe más de una copia de la imagen; Müller reelaboró en varias ocasiones la pieza, copias realizadas para satisfacer la demanda de la clientela europea. También el italiano Carlo Sara (1844-1905) prestó atención al asunto orientalista; género que intercaló entre lienzos de temática histórica y retratos. En *La fumadora de opio* (1890) mostró a una mujer semidesnuda absorta que detiene la mirada en las volutas de humo procedentes de su cachimba. El florentino Vicent G. Stiepevich (1841-1910) se sirvió de escenas de harén para mostrar la complacencia del varón musulmán en los placeres del opio, goce que acompaña de la presencia de una mujer dócil que completa los momentos de descanso con música. Vasili Vereshchagin (1842-1904) fue uno de los primeros pintores rusos en alcanzar fama europea. Las escenas bélicas que le otorgaron popularidad internacional le llevaron a conocer muchos de los escenarios de sus obras.

Por poner algunos ejemplos, en 1854 recorrió Egipto; veinte años más tarde conoció la India y el Tíbet; en 1877 participó de forma activa en la guerra ruso-turca (1877-1878) y Siria junto a Palestina fueron sus destinos principales en 1884. El lienzo *Los comedores de opio* (1868) pone de manifiesto la voluntad cronista de Vereshchagin; la obra se aleja del cliché de exotismo orientalista; no hay harén, ni odalisca, tampoco pipas humeantes, éstas últimas reposan en los huecos de la pared. No hay rastro de intención moralizante en la obra, se trata del retrato de seis hombres empobrecidos.



▲▲ William James Müller, *El puesto de opio*, 1841, óleo sobre tabla, 40,6 x 27,9 cm. Londres, The Royal Holloway Collection.

▲► Vicent G. Stiepevich, *El fumador de opio*, s.f., óleo sobre lienzo, 52 x 76,8 cm. Colección particular.

▲ Carlo Sara, *La fumadora de opio*, 1890, óleo sobre lienzo, 88 x 133 cm. Pavía, Museo Civici del Castello Visconteo.

► Vasili Vereshchagin, *Los comedores de opio*, 1868, óleo sobre lienzo, Uzbekistán, Museo Estatal de Bellas Artes.

Tampoco la pintura española queda exenta de la fantasía y el exotismo que determinó la visión oriental de los románticos europeos, al menos en un principio. No debemos olvidar que Mariano Fortuny (1838-1875), pintor exponencial de la pintura orientalista dentro de nuestras fronteras, fue enviado por la Diputación de Barcelona a cubrir la guerra hispano-marroquí en febrero de 1860; la estancia de tres meses en Tetúan no sólo le permitió tomar apuntes de la batalla de Wad-Ras, Fortuny descubrió el paisaje y la luz norteafricana; además el pintor se sintió atraído por la vida cotidiana árabe, costumbres que abocetó en acuarelas. Fue el comienzo de la revolución formal de Fortuny, de esa pintura «preciosista» de pincelada «virtuosa» descrita en innumerables textos, un lenguaje propio que alejó al pintor de la obra de taller, lo acercó al éxito internacional y hoy le otorga el título de «precursor de la modernidad» (Llodrà 2006, 7).

El 26 de abril de 1860 finalizó la guerra, Fortuny volvió a Barcelona; desde allí viajó a París para regresar de nuevo a Roma en calidad de pensionado. Como sabemos el pintor debía realizar envíos periódicos de obras a la diputación; las composiciones obligadas incluían estudios anatómicos, la copia de una obra maestra y un lienzo histórico de temática catalana. A pesar de ello, Fortuny envió en primer lugar el óleo *Odalisca* fechado en 1861 (cfr. *op. cit.*, 50). La obra, fruto de su primera incursión en Marruecos, bebe del romanticismo europeo anteriormente citado; el cartón recoge los tópicos que conforman, por ejemplo, la *Odalisca reclinada en un diván* de Eugène Delacroix (ha. 1825), lienzo reproducido en la página 226. La esclava yace desnuda sobre un lecho cubierto por sábanas blancas, con la melena suelta extendida sobre los almohadones y la boquilla de la pipa de agua aún entre los dedos; parece escuchar absorta la música procedente del laúd, instrumento que toca en la oscuridad un eunuco. El gusto por la minuciosidad de Fortuny está presente; adivinamos al fondo yeserías labradas sobre la pared, a pesar de la cortina que oculta parte de los objetos árabes, la marquetería labrada en el arcón está reproducida de forma fiel. La crítica no fue favorable, quizá contribuyera a la mala prensa la atención lumínica, el único foco recae en las carnaciones de la fémina; sin embargo, fue notable el éxito de la obra entre el público (cfr. *ibídem.*).



Mariano Fortuny,
Odalisca, 1861, óleo
sobre cartón, 56,9 x 81
cm. Barcelona,
MNAC.

Para cuando Fortuny llevó a cabo en 1867 la acuarela *Fumador de opio* había visitado ya por segunda vez Marruecos, viaje que aprovechó para recorrer Tánger; durante los dos meses que residió en la capital se vistió como un árabe y aprendió la lengua para poder desenvolverse (cfr. Llodrà 2006, 26). En 1866 pasó a formar parte de los pintores que representaba el marchante francés Adolphe Goupil, poco después se introdujo en el ambiente familiar de Federico Madrazo; a finales de 1867 contrajo matrimonio con la hija del pintor. No debemos olvidar tampoco que el mismo año en que realizó la acuarela reforzó su atención en la llamada pintura de casacón, temática que empezaba a reportarle altos ingresos.

El fumador de opio (1867) demuestra la maestría de Fortuny en la ejecución de acuarelas. El cuerpo de un marroquí reposa a lo largo de un escalón; mientras apoya su mano izquierda detrás de la cabeza para aliviar el contacto con la pared, extiende el brazo derecho sobre un almohadón; una postura que le permite sostener sin problemas el humeante *chibouk* de bambú. A su lado, en la sombra, distinguimos el cuerpo contorsionado de otro hombre, figura en escorzo que se sobresale del fondo gracias a la mancha azul que conforman sus pantalones. *El fumador de opio* es una composición sencilla en la que destaca el trazo rápido y preciso de Fortuny, una pincelada no exenta de detalle como apreciamos en el estampado del cojín. La elegancia de la composición

radica en el equilibrio entre luz y contraluz, armonía que otorga una imagen casi monocroma; un contraste en blanco y pardo que rompe el rojo de la camisa del fumador y el bombacho de su compañero.

Mariano Fortuny, *El fumador de opio*, 1867, acuarela sobre papel, 22,7 x 44,5 cm. Milán, Museo Poldi Pezzoli.



En 1869 repitió protagonista, en esta ocasión el opiómano es un anciano desprovisto de ropa en su parte superior; un viejo huesudo, cano, de piel marchita y músculos flácidos que acabó por convertirse en una tipología masculina recurrente en la obra del pintor. El consumidor extiende el cuerpo frente al espectador y mantiene el torso erguido apoyándose sobre el codo derecho; la incómoda postura le permite llegar a la larga boquilla de su *hookah*, pipa de agua con dos tallos. La precisión con que está elaborado el personaje se extiende a su desarrapada vestimenta, ropajes que como en el caso anterior concentran el contraste cromático; el azul de Prusia del pantalón se traslada al fondo, la mancha oscura que conforma la pared de *El fumador de opio* de 1867 se convierte aquí en una alfombra colocada en posición de tapiz. Un ejercicio que demuestra la manera de enfrentarse a lienzo, la tabla o el papel de Fortuny; el dibujo preciso y la predominancia de color aunados en una misma obra; la minuciosidad y el detallismo con que elaboró en cada uno de los elementos expuestos; el efecto lumínico que logra llevar a lienzo la atmósfera. La pincelada rápida y segura consigue concretar la textura de la alfombra, uno de los elementos orientales al que Fortuny dedicó más horas de trabajo; un ejemplo de ello es *Estudio de alfombra de las Alpujarras* (ha. 1868-1972).



▲ Mariano Fortuny, *El fumador de opio*, 1869, óleo sobre cartón, 26,5 x 17 cm. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

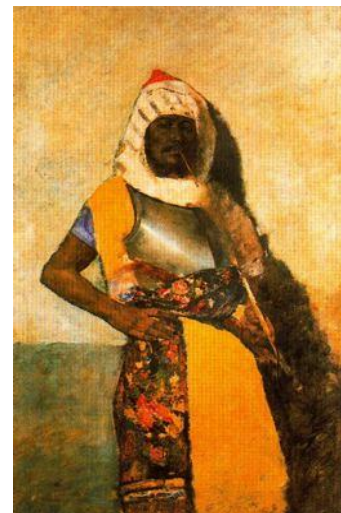
▲► Mariano Fortuny, *Viejo desnudo al sol*, ha. 1870, óleo sobre lienzo, 75 x 59 cm. Madrid, Museo del Prado.

▲►► Mariano Fortuny, *Estudio de alfombra de las Alpujarras*, óleo sobre tabla, 48,3 x 35,2 cm. Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí.

El éxito de la producción artística de Mariano Fortuny provocó una avalancha de pintura marroquí que recorrió la península durante la segunda mitad del siglo XIX; la temática orientalista situada en el norte de África pronto se distanció de su inicio documentalista dando paso a, como apunta Enrique Arias, «una “monomanía” de estudio de pintor» (Arias 2007, 25) repleta de fakires, odaliscas, esclavas, harenes, mercaderes, contadores de cuentos y algún que otro encantador de serpientes. El autor redacta una extensa lista de nombres en la que cita como excepción la obra de José Villegas Cordero (1848-1921): el pintor sevillano visitó Marruecos en 1867 y en 1870, en ambas ocasiones la estancia no puede calificarse más que de excursión. Entre los lienzos de temática oriental del pintor destaca *La siesta*, espectacular tela fechada en 1874. Villegas se decantó aquí por un formato de acusada verticalidad que pone acento en el elemento central de la composición: el penacho de flores blancas que cubre la zona de descanso de la habitación. Sobre el gran plumero, sostenido por una lanza clavada en el tapiz que cubre una de las paredes, penden el escudo y la espada del propietario de la vivienda. No hay duda, se trata de la sala de reposo de un guerrero, soldado activo que ni en el momento dedicado a la siesta ha abandonado la cimitarra. Debajo de la luz tamizada por las flores se encuentra la pareja disfrutando en compañía; la piel caucásica de ella contrasta con el profundo dorado del cuerpo del musulmán; la joven tañe el laúd, mientras permanece recostada, en escorzo, sobre las piernas de su amante. Una postura que reafirma la virilidad del árabe quien, engalanado con llamativas y lujosas telas, deja caer la mirada sobre los senos descubiertos de su cómplice de alcoba. Villegas aunó

todos los placeres en una misma superficie; el goce del amor, del descanso, la riqueza, el cálido y punzante aroma del incienso y como no, el consumo de una buena pipa de opio. La delicada maestría que caracteriza las obras de Villegas puede observarse en cada uno de los múltiples detalles de tono árabe que decoran la estancia: las yeserías y azulejos que conforman el muro; la mesa con la jarra bronceínea y la tela en primer plano; las armas y jirones de tela cercanas utilizadas como respaldo por el árabe; los jarrones, platos y telas que se pierden en la oscuridad provocada por el asombroso dosel floral; con la misma intención decorativa podemos distinguir que el salón no concluye ahí; detrás del biombo que aísla parcialmente el lecho discurre una escalera flanqueada por columnas que parece conducir hacía un lugar donde la luz exterior queda tamizada mediante celosías.

Un año más tarde llevó a cabo *Fumador oriental*, Villegas insistió con el formato vertical para mostrar a un árabe dando cuenta de su pipa mientras permanece semi-tumbado sobre una otomana; el formato de la tela permite al pintor colocar un bodegón de objetos marroquíes en un insólito lugar, por encima de la cabeza del personaje se disponen armas, telas y enseres de bronce junto a una alfombra-tapiz; el mismo tipo de utensilios decora el suelo. Cinco años más tarde repitió protagonista en *Fumador moro*, en esta ocasión prescinde de la puesta en escena minuciosa para mostrar al opiómano apoyado sobre una pared.



▲▲ José Villegas Cordero, *La siesta*, 1874, óleo sobre lienzo, 111x 70 cm. Colección particular.

▲► José Villegas Cordero, *Fumador moro*, 1880, óleo sobre lienzo, 147 x 97 cm. Colección particular.

▲►► José Villegas Cordero, *Fumador oriental*, 1875, óleo sobre lienzo, 159 x 85 cm. Colección particular.

Por poner un par de ejemplos de esa «“monomanía” de estudio de pintor» merece la pena señalar la maestría técnica del catalán Francisco Masriera (1842-1902) quien en 1878 obtuvo segunda medalla en la Exposición Nacional con la lienzo *La esclava*, obra que lo sitúa en la vertiente orientalista que primaba —como hemos visto— en el gusto de finales del siglo XIX. Del resultado minucioso en superficie da cuenta la tela *La chica de la pandereta* (1896), una suerte de odalisca reclinada en un diván. La sensualidad de la figura radica en la sugerente postura, apoyada sobre mullidos almohadones levanta un brazo para acariciar su melena oscura desparramada, una colocación que permite además mostrar la plenitud de su pecho, allí donde la vaporosa y transparente tela que la cubre permanece abierta. La pierna derecha permanece estirada, con la delicada babucha que cubre su pie descansando sobre un cojín; de esta forma la modelo exhibe su pierna entera, desnuda hasta la tibia y perfilada hasta la ingle. La estancia se envuelve en refinamiento, la fantástica decoración vegetal de las paredes se traslada a las suntuosas telas que enriquecen el escenario en que descansa la atractiva percusionista; la fémica no ladea el rostro y tampoco hay rastro de un velo de sombra que oculte su fisonomía; la mirada de placer dirigida al espectador junto a la boca entreabierta potencian la sensación de gozo del propio cuerpo, de abandono, una actitud en extremo relajada que parece desprenderse del humeante incienso o quizá de la *hookah* que aguarda en el suelo, o bien ya consumida o en espera de serlo.

También el barceloní Antonio Fabrés (1854-1936) popularizó imágenes exóticas de intimidad árabe siguiendo la estela iniciada por Fortuny. Merece la pena recordar la importancia de la trayectoria de Fabrés; trabajador eficaz, sus lienzos fueron premiados en diversos certámenes; un prestigio que le aportó una nada desdeñable cantidad de clientela burguesa; el éxito internacional le llegó de la mano de Adolphe Goupil, quien pronto se convirtió en su marchante de cabecera. En 1902 se trasladó a México, ciudad donde pasó a responsabilizarse del área de pintura de la Academia de San Carlos, puesto que le sirvió de trampolín para convertirse en Inspector General de Bellas Artes de México. El artículo en línea de Alejandro Andrade recoge el legado pictórico de Fabrés en la capital; el autor afirma que su dibujo, la capacidad para revolver composiciones complejas y su gusto por lo exótico fueron determinantes en la gestación del muralismo mexicano (Andrade 2010, 5 y ss.). La adscripción de Fabrés al orientalismo se pone de manifiesto en el lienzo *La favorita* (s.f.); una suntuosa estancia

sirve de escenario a una tañedora de laúd que ameniza el trabajo intelectual de su sultán; mientras él, concentrado, sostiene la boquilla de la cachimba que consume. Más sorprendente es la tela *Descanso del guerrero* (1878) realizada durante una de las estancias del pintor en Roma; la composición muestra a un árabe a pecho descubierto tumbado; a su alrededor una enumeración pictórica del universo musulmán: entre todo tipo de objetos destaca el *narguilé*. La factura de la obra, posiblemente inacabada, dota al lienzo de una notable modernidad.



- ▲◀ Antonio Fabrés, *La favorita*, s.f., óleo sobre lienzo, 62 x 77 cm. Colección particular.
- ◀ Antonio Fabrés, *Descanso del guerrero*, 1878, óleo sobre lienzo, 87,5 x 141 cm. Barcelona, MNAC.
- ▲ Francisco Masriera, *La chica de la pandereta*, 1896, óleo sobre lienzo, 52 x 71, 7 cm. Última localización Christie's 29 de enero de 2014.

El cubano José Martí (1853-1895) echó de menos en su crónica sobre la exposición anual de pintura celebrada en París en 1882 la presencia de obra de Gérôme; para el poeta modernista el humo que desprenden las pipas en los lienzos del francés no huele a opio, la sustancia que consumen guerreros, odaliscas y esclavas rifeñas es *haschisch*: «no está allí este año [...] Gérôme, que dibuja sus figuras con alambre, y pinta cielos cárdenos, y esclavas hechiceras, y cuadros que parecen envueltos en el coloreado humo del haschisch» (Martí 1882, 279).

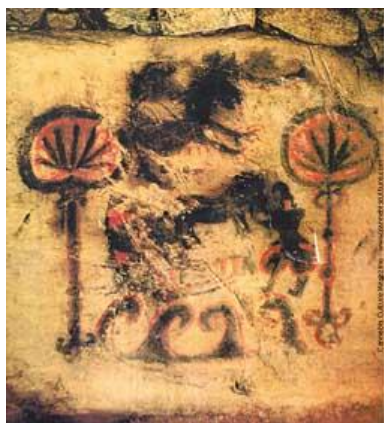
Por supuesto, podemos llevar a cabo una genealogía del hachís, al igual que hemos podido hacerla de la absenta o del opio; en este caso citamos de nuevo a Plinio el

Viejo y el libro XXXVII de su *Historia Naturalis* (77 d.C.), el naturalista romano entendió la planta de *cannabis* como potente fungicida y estabilizador del estómago. Heródoto (484-425 a.C.), el historiador y geógrafo griego en su crónica de las guerras médicas describe una especie de sauna donde los escitas arrojaban cáñamo sobre piedras calientes, embriagándose al inhalar los vapores (cfr. Escohotado 1989, 76). El médico griego Dioscórides (40-90 d.C.) en su *Materia médica* (s. I d.C.) enumeró las propiedades medicinales del cáñamo, de la misma forma años más tarde Galeno (130-200/216 d.C.) en el libro VII del tratado *De Simplicium medicamentorum temperamentos ac facultatibus* (129-199 d.C.) llevó más allá los conocimientos terapéuticos del *Cannabis Sativa* (Lozano 1997, 200). Debemos recordar que fue Marco Polo (1254-1324) quien dirigió la mirada hacia la importancia social y ritual del cáñamo en el mundo árabe medieval, una inquietud que trasladó al resto de europeos. El mercader y explorador veneciano en su libro de viajes (1298-1299) habló de un misterioso «viejo de la montaña» propietario de una jardín repleto de delicias, la máxima atracción del edén pasaba por unas bellas y jóvenes mujeres hacia las que eran conducidos caballeros drogados; de esta forma, el anciano conseguía una buena horda de fieles guerreros a los que utilizaba como asesinos. Según la tradición, el venerado no es otro que el reformador religioso Hassan ibn Sabbah (1034-1124), la sustancia inductora, *haschish* y la orden los *haschischin*; una sociedad de procedencia ismailita, con profundas influencias sufíes, que subsistió hasta ser exterminada por los mongoles (cfr. Escohotado 1989, 189). Del nombre de la hermandad supuestamente deriva el término moderno «asesino».

Tampoco el hachís es ajeno a las representaciones artísticas antiguas; Dave Olson afirma que la pintura del período Jomon (14500-300 a.C.) encontrada en la isla Kyushu —zona volcánica considerada cuna de la civilización japonesa— representa a comerciantes coreanos trasladando cannabis en barco. El tallo largo de la planta, el gran tamaño de las hojas y el círculo que la rodea, equipara la marihuana al sol; analogía que sugiere la constante conexión entre el astro rey y el cannabis en el sintoísmo (Olson 1998, s/p). Esta hipótesis resulta a menudo tan controvertida como los estudios mariguanos en torno a la diosa egipcia Seshat, compañera de Thot. Se trata de la divinidad asociada a la escritura y la historia, medidora del tiempo, fundadora de templos y protectora de bibliotecas. El relieve de la estatua sedente de Ramsés II del templo de Lúxor (1250 a.C.) muestra a Seshat escribiendo el futuro que aguarda a

Egipto bajo el reinado del faraón. Encima de su cabeza podemos distinguir el emblema de siete hojas o puntas, símbolo protegido por dos astas invertidas; los egiptólogos describen de igual forma una flor, unas hojas, un instrumento de medida, una estrella o una planta de *cannabis*. La última teoría se sostiene aludiendo a la utilización del tallo para la fabricación de cuerdas de calidad, elemento necesario en la construcción de templos. Para otros autores la planta psicoactiva formó parte del ritual funerario (cfr. Bennett 2010, s/p).

Por todos es conocida la presencia de marihuana en los preparados rituales en la India, quizá sea esta la planta que cita el texto sagrado *Átharva-veda* como embriagante junto a la famosa poción del soma. Los preparados de cáñamo están vinculados a los rituales dedicados al dios Shiva (cfr. Escohotado 1989, 68-72), deidad a menudo representada bebiendo *bhang*, un gesto que encontramos en el dibujo elaborado en torno a 1775-1800 que hoy conserva el *British Museum*; aquí Shiva y Parvati descansan rodeados por su familia bajo un árbol situado en el monte Kailas; en el centro de la composición un andrógino Shiva se dispone a beber el *bhang* que ha preparado su esposa.



- ▲ Pintura del período Jomón, 14500-300 a. C., Japón, isla de Kyushu.
- ▲► Relieve de Seshat. Estatua sedente de Ramsés II, 1250 a. C., templo de Lúxor.
- ▲►► Anónimo hindú, *Shiva y Parvati*, ha. 1775-1800, grafito sobre papel, 29,6 x 19,7 cm. Londres, British Museum.

Tras esta breve revisión volvamos al «oriente» fantástico europeo decimonónico, el lugar donde el apasionamiento del ensueño consolador aún es posible. En la entelequia occidental los árabes no sólo fuman opio, también el hachís aspirado en

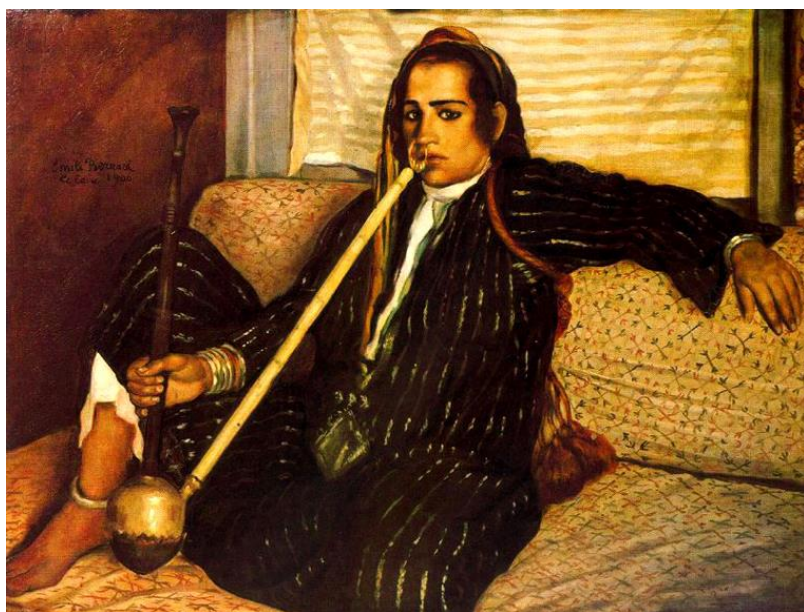
compañía o a solas, funciona como embriagante. La droga reflexiva, calificada de «visionaria» por Antonio Escohotado, recoge muchos menos títulos de obras que la savia de adormidera. Entre los escasos lienzos destaca el ejemplo recogido por Javier Pérez Rojas para ilustrar parte del texto dedicado a la obra de Ignacio Pinazo, *Cupido encendiendo un cigarrillo* (1892); el historiador cita la obra *Fumadoras de hachís* del simbolista italiano Gaetano Previati (1852-1920) para señalar que las consumidoras «disfrutan sensualmente de la evasión que les produce la droga en la clausura del harén» (Pérez Rojas 2011a, 30). En el lienzo cuatro mujeres satisfechas y relajadas exhalan el humo del placentero preparado; la postura corporal no deja lugar a dudas: cada una de ellas, con la cabeza apoyada y el cabello extendido, permanece indiferente a cualquier estímulo externo; aisladas las unas de las otras disfrutan de la plenitud de su propia individualidad. El pintor italiano compone un atractivo fondo: la superficie se envuelve en un aura etérea, velo conformado por la combustión del derivado del cáñamo.



Gaetano Previati, *Las fumadoras de hachís*, 1887, colección particular.

Mucho más sorprendente es la obra de Émile Bernard (1868-1941) *La fumadora de hachís*, una obra elaborada en 1900 que se aleja de los parámetros pictóricos y temáticos de Pont-Aven, la etapa más celebrada del pintor. Bernard viajó en 1893 a Egipto y durante una década se instaló en oriente medio, lugar donde buscó la añorada belleza primitiva. El pintor huyó hacia un centro alejado de la tensión y las presiones de la vida europea moderna con un único objetivo: redefinir su arte. *La fumadora de hachís*

es un buen ejemplo de este intento;³⁹ un lienzo que toma distancia de los parámetros establecidos en la pintura de corte oriental y que a su vez responde al deseo de consumo del mercado europeo. Lo primero que sorprende es la figura andrógina de la consumidora de hachís; no estamos ante la feminidad plácida de la odalisca; la chilaba que viste la fumadora, la postura de piernas dobladas y brazos extendidos, aproximan su atuendo y actitud al universo opiómano masculino mostrado en este epígrafe. Se trata de una mujer activa, atenta; no es una esclava ensoñada, aturdida y seductora; tampoco su espacio es el del harén o el baño, una leve referencia a un espacio privado ubica a la cercana y poderosa protagonista. Conley afirma que la simpleza del vestuario junto al anillo que decora su nariz y las marcas de *henna* que luce en la mano izquierda, posicionan a la retratada en un grupo social asociado con el baile público y la prostitución. Como conclusión la autora celebra la identidad que Bernard confiere a la fumadora, aunque no deja de señalar el tono convencional de la obra. La atención excesiva en la joyería exótica, la propia *hookah* e incluso la androginia del personaje no dejan de confirmar las aspiraciones «occidentales» depositadas en un «oriente» laxo, libre de inhibición; una zona geográfica donde las mujeres exóticas y tal vez los hombres —a juzgar por el perfil de la pintura— se prestan a una variada experiencia sexual (cfr. Conley 2006, s/p).



Émile Bernard,
Fumadora de hachís,
1900, óleo sobre lienzo,
86 x 113 cm. París,
Musée d'Orsay.

³⁹ La descripción de la obra sigue el artículo publicado por Peige A. Conley en 2006.

Alejada de la calidad técnica de la obra de Bernard encontramos, entre los escasos ejemplos que contienen la palabra *haschish*, al embobado consumidor protagonista de la obra *El sueño del fumador de hachís* (s.f.) del italiano Fabio Fabbi (1881-1946). El artista se formó junto al escultor Augusto Rivalta (1838-1925) en la Academia de Bellas Artes de Florencia y en 1886 recorrió Europa y Egipto. Fue en El Cairo donde, fascinado por las bailarinas de *raks baladi*, convirtió la celebre danza del vientre en *leitmotiv* de sus lienzos. Aún así en su producción hubo lugar para este complacido personaje; la figura descansa sentada sobre una butaca cubierta por un gran tapiz, con la espalda reclinada en la pared. La mano derecha yace inerte sobre el



Fabio Fabbi, *El sueño del fumador de hachís*, s.f., óleo sobre lienzo, 170,2 x 99,1 cm. Colección particular.

brazo del sofá, el fumador ha perdido la fuerza necesaria para sujetar la boquilla de la cachimba que disfruta, la embocadura permanece humeante en el suelo. La misma lasitud posee el pie, que, apoyado sobre el borde externo parece no poder soportar ningún peso. Pero sin duda lo más atractivo de la imagen es el rostro del árabe, a las facciones poco agraciadas se une una extraña calvicie que le deja, además de la inevitable corona, un mechón en el centro de la cabeza; el protagonista mantiene una divertida sonrisa característica en consumidor de *hash*. El ensueño provocado por la sustancia no dista del planteado por Lecomte du Nouÿ en el lienzo *El sueño de Cosrou* (1875) o la tardía obra *El sueño oriental* (1904), al habitual del *cannabis* de Fabbi como a los acostumbrados al opio de Lecomte du Nouÿ le visitan bellas mujeres de mirada solícita y palabras susurrantes.

Si a Fabbi le entusiasmó la danza de los siete velos, el pintor Georges Jules Victor Clairin (1843-1919) se fascinó por las bellas mujeres de la tribu argelina *Ouled Nail*; el francés —hoy recordado como el principal decorador de la Ópera Garnier y por los elegantes retratos de una cosmopolita Sarah Bernhardt (1871 y 1876)— conoció al

grupo de nómadas bereber en una de sus múltiples incursiones en la cultura medio oriental; Clairin viajó por primera vez fuera de las fronteras francesas en 1868, dos años después de su debut en el Salón parisino. El destino elegido por Clairin y el también orientalista Henri Regnault (1843-1871) fue Granada; la espléndida arquitectura de la Alhambra sirvió de escenario a muchos de los lienzos posteriores del francés. Tras visitar la ciudad andaluza viajaron a Tánger. Fue en 1871, tras los sucesos acontecidos en París a raíz de la guerra franco-prusiana, cuando Clairin decidió establecerse durante año y medio en Marruecos, junto a Mariano Fortuny recorrió Tetuán. También visitó Fez, esta vez lo acompañó el arqueólogo plenipotenciario Charles-Joseph Tissot (1828-1884). En 1895 se fecha el último viaje de Clairin a tierras árabes, el pintor reprodujo el itinerario seguido por Napoleón en Egipto antes de asentarse de forma definitiva en París (cfr. Thornton 1994, 50-52).

No debemos olvidar que en los montes de *Ouled Nail* se cultiva la marihuana denominada *cáñamo de Atlas*, una variedad que allí se mezcla de forma habitual con el tabaco labrado en el sur (cfr. Molina 2008, 105); no es de extrañar entonces la afición de las mujeres al tabaco mariguano, costumbre que llamó la atención a Hector France (1837-1908). El escritor no dudó en incluir el hábito en su extraño volumen *Musk, Hashish and Blood*, una publicación de 1899 que podríamos subtítular *aventuras de un soldado en África*. La independencia de las *nailiyat* —mujer *Ouled Nail*— resultaba extraordinaria para la normativa social a seguir en las culturas tribales, musulmanas y por supuesto sobrepasaba los estándares tradicionales europeos. Las adolescentes practicaban el arte de la danza y de hacerse amar, con las cualidades aprendidas viajaban acompañadas por las matriarcas de la familia; una vez lograban acumular una pequeña fortuna adquirirían una propiedad en el país y sólo entonces buscaban marido. Los moralistas europeos no dudaron en tildarlas de prostitutas; con esta intención Hector France citó el texto que P. Carafell publicó en 1883 sobre Algeria para introducir las particularidades de las mujeres *Ouled Nail*; en la tribu «la prostitución es una institución positiva», afirmación a la que continúa: «estas cortesanas argelinas poseen una importante reputación como bailarinas» (cfr. France 1899, 11).^L En la narración, el oficial destinado en África después de ser «intoxicado con amor» (*intoxicated with love*) se fuma una *chibouk* de *hashish* (cfr. *op. cit.*, 11-14).



▲▲► Fotografías de Lehnert and Landrock destinadas al artículo *Here and There in Northern Africa* firmado por Frank Edward Johnson, *National Geographic Magazine*, 1914, pp. 20 y 22.

▲►► Fotografía de Bougault, *Here and There in Northern Africa*, Frank Edward Johnson, *National Geographic Magazine*, 1914, p 23.

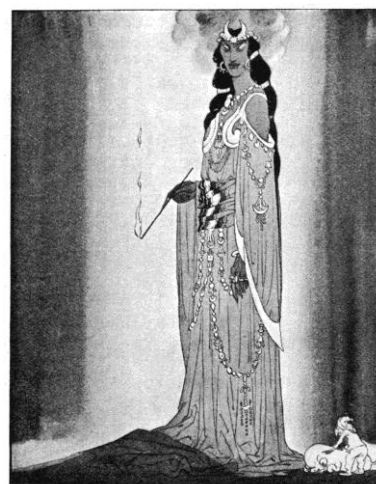
En 1914 Frank Edward Johnson logró popularizar el universo de las *nailiyat* en su reportaje *Aquí y allá en el norte de África*, artículo encargado por la famosísima *National Geographic Magazine*. El corresponsal describió los usos y costumbres de la tribu, además se detuvo en la descripción del traje típico de las llamativas *Ouled Naïl*; los collares compuestos por monedas de oro, los numerosos brazaletes de plata, las turquesas y el coral destinados a los anillos; el rostro tatuado de forma discreta con *henna*, las poderosas coronas doradas que adornan su cabeza y sobre todo la sensual forma de bailar ocupan varias líneas de texto (cfr. Jonson 1914, 18-26). Las variadas fotografías que ilustran el encargo dan cuenta del uso constante de tabaco sazonado con cáñamo. La misma sustancia fuma la Nailiyat protagonista del lienzo *Dos mujeres Ouled Naïl* (s.f.) de Clairin; la superficie pictórica muestra a una bella mujer vestida con una túnica blanca, tonalidad que permite resaltar el color oscuro de su piel y el negro de la larga melena que luce en cascada; la postura invitadora que adopta la retratada, cintura y cadera cimbreantes, se combina con un claro y vaporoso atuendo ribeteado de elegantes acentos ocre, *champagne* y anaranjados; juego cromático que resta atención a las magnificas joyas que adornan la figura, para centrarse en la sedosa manga que cubre parte del brazo derecho, precisamente la mano con la que sostiene el cigarro aderezado con *hash*; otro elemento compositivo imposible de obviar es la corona que adorna su cabeza, admirable en tamaño y en talento decorativo. El contrapunto cromático lo otorga la falda roja que viste la mujer que permanece sentada, con las rodillas flexionadas, a su lado; un personaje con el rostro semioculto detrás del velo de tul que

envuelve el enorme tocado que embellece su cabeza; la postura acurrucada y la mirada directa al espectador provocan una cierta inquietud, extrañeza que dista de la voluptuosidad que encierra la figura su compañera.

De sensualidad turbia se tiñe también la protagonista de la tela *Mujer de harén* (s.f.). La *nailiyat* posa de pie, retratada sobre un plinto que eleva su potente figura; una mujer poderosa que viste una túnica rosada abierta, apertura que deja su seno izquierdo al descubierto. En este caso la protagonista no sonríe, sólo exhala el humo de su cigarro cannabico. El rostro imperturbable unido a la elevación de la barbilla provoca un gesto de cierto desdén, un aire de indiferencia a la que se suman las profundas ojeras, la recargada joyería y el enorme casco que luce rematado con flores, monedas y una larga gasa que termina convertida en capa; enumeración de elementos que desposee al personaje de cualquier sesgo de feminidad complaciente. Al aura de desasosiego que envuelve la composición contribuyen las dos mujeres que permanecen en segundo plano; acompañantes que más que sentadas parecen agazapadas. La próxima a la figura principal queda envuelta en un tul blanco que contrasta con su oscura tez; también ella fuma, mientras su mirada permanece fija en el espectador; esta actitud unida a la colocación de su mano derecha, bajo la barbilla, aumenta la sensación de animalidad en el personaje. La siguiente mujer parece menos dispuesta a saltar sobre su presa, más joven que la anterior parece tratar de llamar la atención de la reina del harén; los recursos desplegados se limitan a una mirada de súplica y la señal inequívoca de su dedo índice, escasos gestos que no logran ni el más mínimo pestañeo por parte de la protagonista.

La sensualidad salpicada con rasgos de maldad, común denominador en la presentación de la mujer en la pintura del entresiglos XIX-XX, conecta a la *Mujer de harén* perfilada por Clairin y la figura demoníaca diseñada por el inglés Sidney Sime (1867-1941) en 1905. El dibujante de Manchester, recordado sobre todo por la serie de ilustraciones destinadas los cuentos del irlandés Lord Dunsany (1878-1957), se encargó de diseñar las imágenes que dotaron de argumento visual el artículo de H. E. Gowers; el ensayo médico titulado *Haschisch Hallucinations (Alucinaciones de hachís)* fue publicado en diciembre de 1905 en *The Strand Magazine*, revista famosa por dar a conocer las aventuras de Sherlock Holmes. El responsable de las alucinaciones dibujadas es *El espíritu del haschisch*, energía encarnada en una mujer oriental vestida

con una túnica profusamente enjoyada; la larga cabellera negra que luce concluye en dos cuernos, la imagen diabólica posee unos ojos huecos alargados en extremo hacia arriba y una huesuda mano cubierta de anillos capaz de preparar las pócimas más infectas. Una representación escalofriante que ilustra a la perfección la experiencia tóxica del autor. Se trata de una sucesión de micro-sueños en que se alterna la visión de seres fantásticos, la alteración de la percepción del espacio o la exaltación de cada uno de los sentidos; todo ello en un tiempo récord, quince minutos (cfr. Gowers 1905, s/p).



▲ Georges Jules Victor Clairin, *Dos mujeres Ouled-Naïl*, óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. París, Anc. Félix Marilhac.

▲► Georges Jules Victor Clairin, *Mujer de harén*, óleo sobre lienzo, colección particular.

▲►► Sidney Sime, *El espíritu del haschisch*, 1905. Ilustración destinada al ensayo de H. E. Gowers, *Haschisch Hallucinations*.

Por supuesto el ejemplo mariguano español tiene más que ver con los lienzos de fumadores de opio de Fortuny, Villegas Cordero, Fabrés o Masriera que con las perturbadoras imágenes femeninas de Clairin.

En 1876 el pintor alcoyano Emilio Sala Francés (1850-1910) realizó *El fumador de kif*, una de las escasas obras de temática oriental en su producción. Un lienzo que queda inserto en mitad de la predilección de valenciano por la pintura de historia. Recordemos que en 1871 Sala se presentó por primera vez a la Exposición Nacional con el cuadro *El destierro del príncipe de Viana*. En 1878 obtuvo primera medalla en el certamen madrileño con la tela *Guillem de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un fuero*; el mismo galardón recibió en 1881, esta vez con una alegoría del

renacimiento titulada *Novus Ortus*. En 1889, cuando el pintor ya residía en París, aún acometió un lienzo histórico más: *Expulsión de los judíos de España (año 1492)*, cuadro que presentó a la Exposición Universal. A pesar de que en París la pintura hacia años que había tomado un nuevo rumbo, la obra obtuvo segunda medalla (cfr. Justo 2006, 327-328). Sin embargo, el lienzo causó impacto un año más tarde, fecha en que se decidió a presentarlo en Madrid; en la capital fue celebrado por el insólito formato vertical, poco habitual en las obras de argumento histórico, la elegancia con cierto toque parisino de las figuras y el magnífico tratamiento atmosférico de la luz; serie de características que, en parte, podemos distinguir en la obra que nos ocupa.



Emilio Sala Francés, *El fumador de kif*, 1876, óleo sobre lienzo, 81 x 151 cm. Alicante, MUBAG.

Si la *Expulsión de los judíos de España* asombró por la acusada verticalidad, *El fumador de kif* llama la atención por lo contrario, el encuadre horizontal permite encajar el cuerpo del árabe, una figura en decúbito supino. El consumidor, lejos de encontrarse plácidamente tumbado dispuesto a disfrutar de la embriaguez del *hash*, parece haber perdido el conocimiento; la pérdida de fuerzas ha provocado el abandono no sólo de una de sus babuchas, la pipa yace a su lado en perfecto escorzo. La maestría técnica de Sala se aprecia en también en esta obra: la calidad de la azulejería que decora la estancia o la minuciosidad en el tratamiento de los pliegues del ropaje del personaje al igual que en las carnaciones, convierten a Sala en un notable técnico; pero sin duda es el

desdoblamiento corporal, el reflejo anatómico del árabe sobre el suelo pulido lo que convierte a esta obra en uno de las mejores telas orientalistas del arte español decimonónico, a la altura de la producción de Mariano Fortuny.

2.2. El fumadero de opio europeo.

El uso medicinal del opio en Europa se multiplicó a mediados del siglo XIX. La constante publicidad de derivados de la sustancia como remedios casi milagrosos contra todo tipo de dolor fue potenciada por la mayor parte del cuerpo médico, entusiasmo que fue reforzado por parte de los pacientes; una reacción que llevó a los farmacéuticos a almacenar, además del vanagloriado laúdano,⁴⁰ píldoras de opio, jabón de opio, enema de opio, linimento de opio o tabletas opiáceas. Sustancias que fueron suministradas bajo llamativos nombres comerciales. De esta forma cualquier adulto podía adquirir entre muchos otros productos: «Píldoras Catárticas, Bálsamo Tranquilo, Agua de las Carmelitas, Agua de la Reina de Hungría, Polvos de la Simpatía, Ungüento Dorado o Píldoras Angélicas» (Escohotado 1989, 302). De hecho el encuentro de «virtudes» purgantes y narcóticas en las pastillas laxantes fue celebrada por el doctor José Lorenzo Pérez, quien en 1825 certificó que el tóxico neutralizaba los efectos de un depurativo enérgico: «el opio es un remedio seguro para disipar esta serie de accidentes [retorcijones penosos, deposiciones muy repetidas y fenómenos nerviosos] y para restablecer la calma» (Lorenzo 1825, 193). Esta práctica aplaudida por un Catedrático de Patología especial de la Universidad de Salamanca y socio de la Real Academia Médica de Madrid hace 190 años, como poco, hoy sorprende. Aún más asombroso resulta el anuncio conservado en la Biblioteca Nacional de Cataluña de una de estas píldoras catárticas; se trata de las comercializadas por el Dr. J. C. Ayer, compañía estadounidense con sede en Lowell cuya distribución española quedó a cargo de la

⁴⁰ El laúdano (del latín *ladanu*) es una tintura alcohólica de opio preparada por primera vez por el alquimista Paracelso (1493-1541) en el siglo XVI. Fue el médico inglés Thomas Sydenham (1624-1689) quién obtuvo en 1660 «la verdadera tintura de opio [...] que contiene, además de opio azafrán, canela y clavo» (Raviña 2008, 175). La mezcla contenía vino de Málaga a juzgar por el texto dedicado a las alteraciones farmacológicas de Dufour: «como todos los productos de precio elevado se le encuentra frecuentemente falsificado, ya que se haya reemplazado el vino de Málaga que le sirve de vehículo por vino blanco o por el agua alcoholizada» (Dufour 1906, 126). La farmacopea española adaptó al formula; en la publicación de 1905 establece la composición del «vino de opio» o «tintura de opio azafranada»: «opio 100 gr., canela de Ceilán y clavo de especia 10 gr.; azafrán 50 gr., vino blanco seco c.s para 1000 gr. Contiene un 1% de morfina. 1 gr. de laúdano = 10 centigramos de opio» (Raviña 2008, 175). Una receta que no varió hasta 1930. Menos comercial era el laúdano del capuchino Rousseau (s. XVII), medico personal de Luis XIV de Francia; en 1890, Roger y Federico Chernoviz aportaron los ingredientes: «opio de Esmirna 200 gr., miel 600 gr., agua caliente 3000 gr., levadura de cerveza fresca 40 gr., alcohol de 60° 200 gr. [...] un gramo o 33 gotas de laúdano de Rousseau corresponden a 25 centigramos de opio» (cfr. Durán 2000, 135). Como derivado de «la piedra de la inmortalidad» paracelsiana, el laúdano pasó a formar parte del conjunto de elixires que reducían cualquier tipo de dolencia, desde la provocada por la salida de los dientes en los niños al fuerte y prolongado sufrimiento de los pacientes de una enfermedad terminal; también se adquiría en boticas como inductor del sueño, para acallar estados ansiosos, era un tratamiento de la diarrea y un supresor de la tos.

empresa catalana Vilanova hermanos. En la imagen unos angelicales y repetitivos niños, envasan, decoran, envuelven y transportan el medicamento con sumo cuidado; unas píldoras que llegan como maná celestial, amontonadas al alcance de un chico que necesita subirse sobre un jarrón para poder disponer las perlas en el envase. La presencia del relieve en el ánfora no es casual, la escena representa a un médico armado con una especie de bota, el contenido líquido mitigará el dolor del paciente o, mejor, alejará el momento de la muerte.



Anónimo, *Píldoras catárticas del Dr. Ayer*, finales siglo XIX.

El paraíso artificial opiáceo quedó al alcance de todos, incluidos los que lo buscaban como estímulo para la creación; podemos afirmar que en los últimos coletazos decimonónicos el opio hacía décadas que había dejado de ser una fantasía sensorial y sensual asociada a placeres no exentos de cierta corrupción moral sólo posible en un colorido universo oriental. Durante los últimos treinta años del siglo XIX el consumo de opio con fines recreativos se disparó; las conquistas coloniales emprendidas por la III República en Indochina provocó que el uso extendiera en Francia; las tropas habituadas, especialmente el cuerpo de mar, propició la extensión de de los fumaderos por casi todos los puertos franceses. Por supuesto, la costumbre se instaló en todos los estamentos sociales, pero fueron literatos y pintores los que más jugo extrajeron de la planta. En el capítulo vigésimo primero de su *Historia de las drogas*, Antonio Escohotado se interesa por la escritura drogada, el filósofo se aparta de las tesis médicas que dan por sentado que: «debe desconfiarse siempre de las descripciones de poetas y literatos» para distinguir entre producción literaria y texto clínico: «en el siglo XIX son algunos literatos quienes tratan de llegar al fondo de la cuestión, mientras el estamento

terapéutico cae una y otra vez en el tópico de las panaceas universales» (Escohotado 1989, 423).

Sin duda Escohotado buscó en ensayos y novelas decimonónicas las descripciones que versaban sobre cualidad esencial de una droga respecto a las demás. Aquí hago hincapié en el retrato que Charles Dickens (1812-1870), Oscar Wilde (1854-1900) y Arthur Conan Doyle (1859-1930) realizan del espacio que con más fuerza se abre paso en el imaginario europeo del siglo XXI: el fumadero.

Charles Dickens dio comienzo a *El misterio de Edwin Drood* (1870), su última e inconclusa novela, con una alucinación opiácea de corte oriental: al abrigo de la torre de la catedral un rico sultán pasea protegido por su séquito; una comitiva compuesta por diez mil soldados dispuestos a blandir las cimitarras, treinta mil exóticas bailarinas sembrando de flores los pasos del poderoso turco e innumerables elefantes blancos espectacularmente adornados conducidos por otros tantos esclavos. Quien despierta «estremeciéndose de pies a cabeza» no es otro que John Jasper, tío del huérfano protagonista; un personaje difuso que combina el trabajo diurno como maestro del coro en la catedral de Cloisterham con las visitas tardo-nocturnas a un paupérrimo fumadero situado en el corazón de Londres. Jasper más adelante explica el por qué de su adicción; el opio le ayuda a sobrellevar el sufrimiento vital: «he estado fumando opio para apaciguar un dolor, una verdadera agonía que por momentos se apodera de mí. El efecto de esta droga actúa sobre mis sentidos, envolviéndolos en una espesa nube» (Dickens 1870, §I). Aunque la potente sustancia parece serenar las percepciones sensitivas de Jasper, el tutor de Edwin Drood no duda ni en advertir lo astroso del lugar ni en subrayar lo abyecto de sus tres cómplices de resaca (*ibídem.*):

La pieza en que se encuentra es de lo más estrecho y sórdido que se pueda imaginar. Las primeras luces del día, que llegan desde un mísero patio, se cuelan a través del andrajoso visillo. El hombre está vestido y echado transversalmente en una cama grande, inmunda, con el elástico vencido bajo su peso. Igualmente vestidos, y acostados en idéntica forma, yacen un chino, un lascar y una horrible mujer. [...] Él se levanta tambaleando, vacilante, coloca la pipa sobre el mármol de la estufa, descorre la rotosa cortina y contempla con repugnancia a sus tres compañeros. Observa que la mujer está tan saturada de opio que ha llegado a parecerse al chino, pues el color y el aspecto de las mejillas, de los ojos y de las sienes son iguales en ambos.

Pero el chino está en ese momento riñendo quizá con alguno de sus muchos dioses o demonios, porque se le oye gruñir furiosamente. El lascar ríe con estúpida expresión y babea.

Tampoco Conan Doyle describe con mayor elegancia a los asiduos al fumadero que sirve de escenario en *El hombre del labio torcido*, relato corto publicado en 1891 protagonizado por Sherlock Holmes. El caso es en un principio encargado a Watson, el médico recibe la visita de la preocupada esposa de Isa Whitney, un adicto que desarrolla su ocupación diurna como director del colegio de teología de san Jorge y en cuanto cae la tarde visita cualquier fumadero. Parece que esta vez a Whitney se le ha ido de las manos, hace dos días que no aparece por casa. El colaborador de Holmes no duda en ir a buscarlo a *El Lingote de Oro*, uno de los antros que pueblan los bajos del extremo oriental de Londres; Watson sólo debe encontrar a un hombre con «la cara amarillenta y fofa, los párpados caídos y las pupilas reducidas a un puntito» (Conan Doyle 1891) en un fumadero de opio (*op. cit.*):

...entré en una habitación larga, de techo bajo, con la atmósfera espesa y cargada del humo grisáceo del opio, y equipada con una serie de literas de madera como el castillo de proa de un barco de emigrantes.

A través de la penumbra se podía distinguir a duras penas numerosos cuerpos, tumbados en posturas extrañas y fantásticas, con los hombros encorvados, las rodillas dobladas, las cabezas echadas hacia atrás y el mentón apuntando hacia arriba [...] Entre las sombras negras brillaban diminutos círculos de luz, encendiéndose y apagándose según si el veneno ardía o se apagaba en las cazoletas de las pipas metálicas.

La sorpresa de Watson aumenta cuando, además de encontrar a Whitney, entre el «humo grisáceo del opio» distingue una figura que le resulta familiar; un hombre de «espalda encorvada» y «paso inseguro», que no es otro que Sherlock Holmes. El detective observa el reproche en la mirada de su compañero; Watson deduce que Holmes ha sumado a su debilidad por la morfina y la cocaína disuelta al siete por ciento, una nueva dependencia: la del opio. Recordemos que Arthur Conan Doyle fue un habitual de la cocaína, costumbre que hereda el protagonista de sus novelas; la presentación de Sherlock en la segunda aventura de la saga, *El signo de los cuatro*

(1890) es, cuando menos, gráfica; Watson asiste en el primer párrafo al ritual cocainómano del brillante investigador (Conan Doyle 1890, § I):

Sherlock Holmes cogió el frasco de la esquina de la repisa de la chimenea y sacó la jeringuilla hipodérmica de su elegante estuche de tafílete. Ajustó la delicada aguja con sus largos, blancos y nerviosos dedos y se remangó la manga izquierda de la camisa. Durante unos momentos, sus ojos pensativos se posaron en el fibroso antebrazo y en la muñeca, marcados por las cicatrices de innumerables pinchazos. Por último, clavó la afilada punta, apretó el minúsculo émbolo y se echó hacia atrás, hundiéndose en la butaca tapizada de terciopelo con un largo suspiro de satisfacción.

A continuación, y tras preguntar si esta vez se trata de morfina o cocaína, Watson pone de manifiesto su preocupación; ante el discurso del doctor, Holmes explica el porqué de su dependencia: no sólo necesita el «estímulo artificial», excitar sus capacidades mentales le permite sentirse al margen, permanecer dotado de un aura de distinción intelectual que lo eleva del resto, en resumen: la inyección de cocaína aleja a Sherlock de la vulgaridad vital (*ibídem.*):

Deme problemas, deme trabajo, deme el criptograma más abstruso o el análisis más intrincado, y me sentiré en mi ambiente. Entonces podré prescindir de estímulos artificiales. Pero me horroriza la aburrida rutina de la existencia. Tengo ansias de exaltación mental. [...] No puedo vivir sin hacer trabajar el cerebro. ¿Qué otra razón hay para vivir? Mire por esa ventana. ¿Alguna vez ha sido el mundo tan lúgubre, triste e improductivo? Mire esa niebla amarilla que hace remolinos por la calle y se desliza ante esas casas grises. ¿Puede haber algo más desesperantemente prosaico y material? ¿De qué sirve tener talento, doctor, si no se tiene campo en el que aplicarlo? Los delitos son vulgares, la existencia es vulgar, y en este mundo no hay sitio para lo que se salga de la vulgaridad.

La cocaína vuelve a hacer aparición en el último párrafo de la novela; Watson cree injusto el final del episodio, mientras Holmes ha llevado todo el peso de la investigación; él ha obtenido una esposa y el inspector Athelney Jones, el mérito. Holmes ante la impaciente pregunta de Watson «¿quiere decirme con qué se queda usted?», no duda en contestar (*op. cit.*, § XII):

—Para mí —dijo Sherlock Holmes— aún queda el frasco de cocaína.
Y extendió en su busca, su larga y blanca mano.

Según la explicación del propio Sherlock Holmes su afición por el alcaloide del opio tiene que ver con la exaltación cerebral que produce, cualidad que estimula su hábil uso de la observación. A Holmes la cocaína le resulta más que compatible con el razonamiento deductivo. Una virtud que no encuentra en la savia de adormidera; el detective, en *El hombre del labio torcido*, no emite juicio sobre la sustancia en sí a la salida del fumadero, pero expresa su desprecio por los delincuentes que manejan el negocio: «seríamos ricos si nos dieran mil libras por cada pobre diablo que ha encontrado la muerte en ese antro. Es la trampa mortal más perversa de toda la ribera del río» (Conan Doyle 1891).

Es Dorian Gray quien mejor describe la necesidad de opio; el personaje de Oscar Wilde no duda en acudir al fumadero, un lugar donde «se podía comprar el olvido» (Wilde 1890, § XVI); eso sí, una transacción llevada a cabo en lugares infectos, en «antros espantables donde se podía destruir el recuerdo de los antiguos pecados con el frenesí de los recién cometidos», espacios ubicados en las zonas más abyectas de la ciudad. La inquietud por llegar, crispera los nervios del protagonista; Dorian recorre inquieto callejuelas insanas, un trayecto que le resulta monótono e interminable (*ibídem.*):

Tenía una horrible ansia de opio. Le quemaba la garganta y se retorció las manos nerviosamente. Golpeó salvajemente al caballo con su bastón.

Dorian siente miedo, pero pronto le asalta una oleada de placer; el siniestro dandy está más vivo que nunca; cualquier actitud miserable termina resultando más auténtica que la belleza; perfección que, hasta ese momento, tanto ha admirado (*ibídem.*):

La fealdad era la única realidad. Las riñas soeces, los tenebrosos tugurios, la cruda violencia de la vida desordenada, toda la vileza de los ladrones y los rateros, eran más vívidas, en su intensa actualidad de expresión, que todas las graciosas formas del arte y las soñadoras sombras de la poesía. Eran lo que él necesitaba para el olvido.

Una esperada meta con forma de «pequeña casa con aspecto mísero» nada acogedora; Dorian, el amante del refinamiento, ha ido a parar a uno de los emplazamientos más asquerosos de Londres; aún así, asciende por una desvencijada escalera esperando la embriaguez del olor a opio. Sin embargo, el encuentro con el olvido de Gray se retrasa unos instantes; al llegar al deseado cubículo astroso el protagonista descubre a un demacrado Adrian Singleton encendiendo una pipa. La ausencia de recuerdo no llega, la presencia de su desgraciado pupilo le espeta la memoria a la cara y más que un remordimiento, una incomodidad parece perturbarle. Dorian decide encaminarse hacia el muelle, no sin antes, detener la mirada en un paisaje caótico; un compendio corporal que le resulta terriblemente atractivo (*ibídem.*):

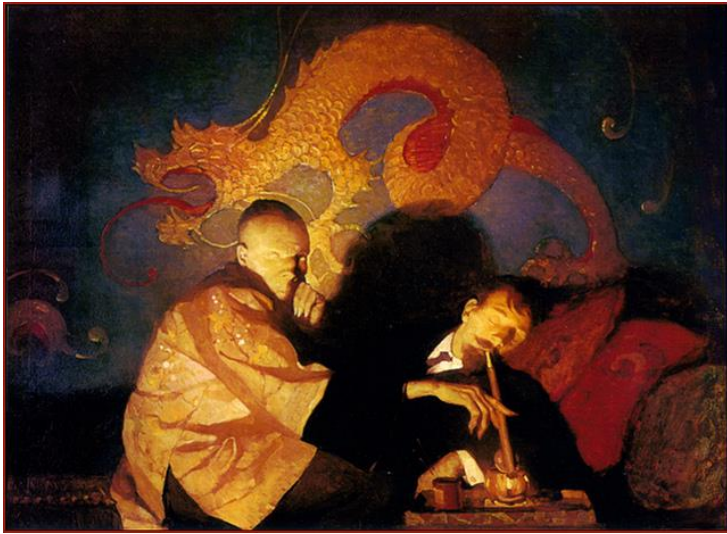
...miró a su alrededor a los seres grotescos que yacían en fantásticas posturas sobre colchonetas desgarradas. Aquellos miembros deformes, aquellas bocas abiertas, y aquellos ojos fijos y sin brillo le fascinaron. Sabía en los extraños cielos en que sufrían y qué profundos infiernos les enseñaban el secreto de algún nuevo placer.

Como hemos visto los «extraños cielos» opiáceos tienen lugar, a menudo, en un miserable fumadero de tres al cuarto; locales-punto de encuentro que reunieron lo peor de cada casa con la clase media acomodada e incluso con la alta burguesía. Aunque este último estamento —al que pertenece Dorian— a menudo destinaba una habitación-fumadero en su propiedad, una buena forma de que los vicios se quedaran en casa. La densa atmósfera provocada por el tóxico que argumentó tramas en importantes narraciones europeas posee su correlato pictórico.

En 1913 el ilustrador estadounidense Newell Convers Wyeth (1882-1945), más conocido por N. C. Wyeth, llevó a cabo un inquietante lienzo titulado *Fumador de*

opio;⁴¹ una obra que ilustró el artículo *Un moderno comedor de opio: la historia de un periodista y su experiencia con la droga (A Modern Opium Eater: A Newspaper Man's Story of His Own Experience with the Drug)*, texto que formó parte de el sexto volumen de la prestigiosa publicación *The American Magazine*, número fechado en junio de 1914. El catálogo razonado digital publicado por el *Brandwire River Museum* no sólo da a conocer la identidad del opiómano, Norman Swayne; también aporta el escenario: un fumadero de Philadelphia. Por lo que parece N. C. Wyeth visitó durante varios días los barrios bajos de la ciudad, la opinión del ilustrador sobre el ambiente opiómano es contundente; en una carta fechada el 8 de febrero de 1914 dirigida a Stimson Wyeth, el dibujante afirma: «la inmoralidad era tan abrumadora que revelaba las más repugnantes condiciones a las que la vida animal puede llegar a rebajarse» (Brandywine Conservancy 2015, nº inv. 71).^{LI} Además, parece que el fumadero es una recreación elaborada en el taller del pintor; Swayne posó tumbado en el suelo del estudio, apenas aislado con una plataforma de madera; la pipa en la boca y la tela con la imagen del dragón formaban parte del *atrezzo*. Mi interés en esta pieza más que formal es didáctico: Wyeth muestra de forma detallada el ritual opiáceo. El adicto consume tumbado de lado, con la cabeza apoyada sobre una sucesión de almohadas. No sólo la postura del protagonista es la correcta también la de la pipa, el habitual sitúa el tallo inclinado y el cuenco por encima del vidrio que cubre la vela; de esta forma el opio se disuelve pero no se quema. Pero es el asistente del fumadero quien llama la atención, el personaje de rasgos orientales y vestimenta al uso, sorprende por su androginia. A la ambigüedad sexual se suma el tono acerado de la piel, la mirada de través y unas manos de aspecto diabólico. El foco de luz, procedente de la combustión de la vela, proyecta las sombras de las figuras sobre la pared, muro decorado con un agresivo dragón dorado. N. C. Wyeth elaboró un lienzo que navega entre lo que acostumbramos a definir como realidad y el mundo del ensueño. Quizá la tela reproduzca un fumadero en Philadelphia, pero también podría ser el resultado del cambio de percepción visual del habituado e incluso una fantasía inducida por leche de adormidera.

⁴¹ La ficha catalográfica publicada por el *Brandwire River Museum* en el sitio web dedicado al autor recoge un título bastante más largo: *Primero visité a Lee a intervalos varios días, y luego, poco a poco, con más frecuencia, hasta que finalmente me convertí en un consumidor diario de opio (After that I visited Lee, first at intervals of several days, then, by degrees, more frequently, until finally I became a daily user of opium)*, por una cuestión obvia me limito a citar la tela por una de sus denominaciones alternativas.

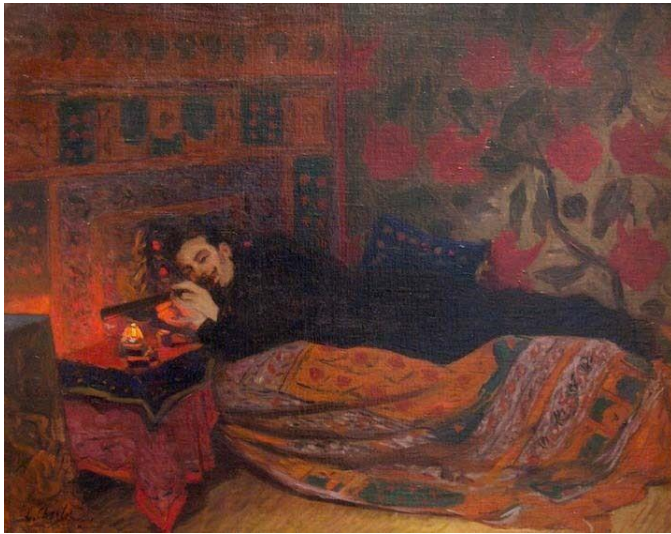


Newell Convers Wyeth,
Fumador de opio, 1913, óleo
sobre lienzo, 81.2 x 112 cm.
Colección Richard Stein.

Tampoco los intelectuales, siempre dispuestos a desafiar las normas establecidas, faltaron a la cita con el opio; uno de los retratados *in fraganti* fue Louis Marie Julien Viaud, más conocido como Pierre Loti (1850-1923). Según los más, parte del romanticismo literario que adereza los textos del novelista deviene de su condición de oficial de la marina nacional francesa, cargo que le permitió recorrer medio mundo. Una de las novelas resultado de sus largas travesías fue *Los últimos días de Pekín* publicada en 1901. En ella afirma su condición de consumidor (Loti 1901, §IX):

El opio, no hay que decir que es exquisito; y su humareda, retorciéndose en rápidas espirales, embalsama y espesa el aire inmediatamente. No tardará en proporcionarnos, poco a poco, el éxtasis chino, el olvido, la ingravidez, la imponderabilidad, la juventud.^{LII}

Y en plena búsqueda del olvido y la juventud lo llevó a lienzo Louis Charlot (1878-1951) en 1910. En una habitación de paredes rojizas yace tumbado Pierre Loti; al igual que Swayne, el escritor aspira el humo procedente de la pipa con ayuda de la combustión de una vela. La escasa luz intensifica el efecto opresivo y alucinante del espacio; un lugar, quizá, situado en un fumadero con regusto a calidad o tal vez de la alcoba destinada al escritor en uno de sus innumerables viajes.



Louis Charlot, *Loti fumando*, 1910, óleo sobre lienzo, 64 x 80,5 cm. Colección particular.

Al contrario de lo que pueda parecer no son los fumadores de opio los protagonistas de los lienzos que entre 1903 y 1912 se expusieron en el Salón de París. En la cita anual las obras que incluyeron la palabra opio en sus títulos exhibieron más bien mujeres desnudas o desvestidas con una pipa en la mano. El canon responde a la imagen de mujer fatal, tan difundida entre los pintores del entresiglos XIX y XX europeo. Aquí el vicio aportaba la dosis de amoralidad, una adicción que a menudo se utilizó como pretexto para mostrar lasitud en cuerpos femeninos atractivos; la relajación muscular aunada a la controvertida sustancia, un paso más en la representación de las herederas de la perversión de Lilith.

En 1903 el pintor Pierre Gourdault (1880-1915) expuso en la convocatoria de la *Société des Artistes Français* el lienzo *Ensueño de opio (Rêverie d'opium)*, obra donde el opio aparece tan sólo en el título. Gourdault recurrió a la iconografía de mujer recostada sobre un diván para mostrar su interpretación de un aturdimiento opiómano. La colocación recogida de las piernas, las rodillas flexionadas, la grandiosidad de la cadera e incluso la disposición de brazos y manos de la modelo recuerdan de forma inevitable composiciones renacentistas. El francés parece tomar como referencia cualquiera de las cinco obras dedicadas por Tiziano (1477/1490-1576) a Venus y la Música, no sólo en el gesto femenino, también compartió los cortinones-antesala; telas que en la pintura del italiano dan paso a los jardines de una villa y en la obra de Gourdault separan el paso a una estancia decorada con un cuadro. Podemos ir más allá,

Pierre Gourdault visitó en varias ocasiones España, participó en la Exposición hispano-francesa celebrada en Zaragoza en 1908 y obtuvo el *Grand Prix* en el Salón de 1912 con la tela *Entrada de un rebaño de ovejas en una ciudad española* (*L'entrée d'un troupeau de moutons dans une ville d'Espagne*). No es difícil suponer entonces que un admirador de la pintura producida en nuestro país conociera *La maja desnuda* (ha. 1790-1800) de Goya, pintura estandarte del arte español expuesta en el Museo del Prado desde septiembre de 1901. La protagonista de la pieza de Gourdault reclina la parte superior de su cuerpo en unos almohadones blancos, a imagen y semejanza de la retratada por el maestro de Fuendetodos. Dejando a un lado referencias pictóricas, la joven posa con tan sólo un conjunto de pulseras en su muñeca izquierda, dos sortijas en la mano, una gran flor que decora su seductora melena suelta y una mirada y sonrisa invitadoras. Cerca de ella, el tocador repleto de afeites no parece contener una pipa de tallo largo. El tono privado que adquiere la escena se rompe con la apertura del cortinón, la intimidad se torna exhibición. La escasa o inexistente referencia al opio no convierte a la joven en una consumidora, quizá podemos afirmar que ella conforma el sueño de un habitado a los efectos de la savia negra.



▲ ◀ Pierre Gourdault, *Ensueño de opio*. *Catalogué Illustré du Salon* de 1903. Paradero desconocido.
 ▲ ▲ Tiziano, *Venus recreándose con el Amor y la Música*, ha. 1555, óleo sobre lienzo, 150,2 x 218,2 cm. Madrid, Museo del Prado.
 ◀ Francisco de Goya, *La maja desnuda*, 1790-1800, óleo sobre lienzo, 97 x 190 cm. Madrid, Museo del Prado.

Henry Émile Vollet (1861-1945) presentó al Salón de 1909, *El vicio de Asia*; obra que se expuso con el subtítulo explicativo: fumadero de opio, a pesar de que la escena propuesta por el francés difícilmente dejaba lugar a dudas. En una habitación se

amontonan tres cuerpos masculinos, dirigidos por una sirvienta oriental. La figura femenina surge de la montaña humana, vestida con una bata de seda oscura semiabierta extendiendo el brazo derecho; la mujer asiática sostiene en su mano, como si de un trofeo se tratara, una pipa preparada, dispuesta a entregarla a quien la quiera consumir. Su imagen se aleja de inquietudes, no es el sirviente andrógino que Wyeth elaboró cuatro años más tarde; se trata de una bella mujer de melena larga adornada con flores, esgrimiendo la sustancia que le otorga el poder. A sus pies un hombre tumbado de lado lleva a cabo la ceremonia que hemos visto realizar a Swayne y a Loti; le sucede otro que parece haberse incorporado de súbito, el habituado oculta su rostro entre unas manos de dedos crispados, presa del pánico o del remordimiento. No podemos distinguir los rasgos fisonómicos del tercer consumidor, cubierto por la única opiómana presente; pero sí sabemos que está tumbado bajo los efectos del opio, el adicto permanece con los brazos levantados, mientras sus manos dibujan formas imaginarias. Cierra el grupo una joven sentada, postura que la acerca a la empleada del fumadero, conformando ambas la diagonal compositiva. La mujer, con la blusa abierta y el pelo suelto, parece sumida en sus pensamientos, con la barbilla descansando sobre la mano; en otro contexto podría tratarse de un momento reflexivo previa *toilette* matinal, si no fuera por los ojos alucinados. Delante de ella, en primer plano, como si de un bodegón se tratara, la bandeja con los instrumentos necesarios para la comunión del opio. El vicio asiático planteado por Vollet adquiere una buena dosis de teatralidad, melodrama presente en las posturas exageradas de los habituados. Por lo demás, el pintor toma distancia del escenario turbio para ubicar el fumadero en un habitáculo casi de buen tono; todos fuman bajo la atenta mirada de Buda y los jarrones, flores y objetos refinados chinos tienen más que ver con el gusto orientalista que recorrió el arte finisecular europeo que con la pretendida depravación opiácea.

Un año más tarde Vollet repitió temática y protagonistas en la obra presentada a la exposición anual. En esta ocasión tituló la tela *El veneno de Buda (Le poison de Buoddah)*, para subtitularla de nuevo *Fumadero de opio*. Vollet retomó escenario, el beneplácito otorgado por la presencia de Buda continúa, al igual que el jarrón con flores, las celosías labradas y la bandeja con los elementos indispensables para el consumo; en el apogeo del uso del opio cientos de pequeñas herramientas fueron elaboradas con objeto de facilitar el preparado, la vaporización y la ingesta de la sustancia. Eso sí, la escena en el lienzo de 1910 no es tan concurrida, los personajes se han reducido a dos:

la mujer sentada de primer plano y el mismo personaje que en la pintura del año anterior aspiraba el humo de la pipa. Ahora la actitud es muy distinta. La joven yace tumbada sobre almohadones enfundados en llamativas telas exóticas, una tonalidad que resalta la clara tela sedosa que viste; la bata abierta y la postura desordenada otorgan sensualidad a la consumidora. Ella ha terminado de fumar y extiende la mano para ofrecer la pipa a su compañero. Pero parece que el momento mágico, el «divino sortilegio» que el escritor Paul Bourget (1852-1935) retrató en su novela *Lazarina* (1917), aquí se ha roto. El pasaje narrativo nos sirve para imaginar a la protagonista del lienzo sonriendo satisfecha ante el opio minutos antes, mientras su embelesado amante la observa (cfr. Calderón 1980, 124):

[El opio] se tuesta y chirría, a la vez que mezcla al de las flores su aroma embriagador. Veo tu mohín al adherir la bola ambarina a la cazoleta de la pipa de bambú. Te veo reclinada sobre los cojines de nuestro diván, inclinando la cazoleta sobre la lamparilla; y aspirando con ansia la blanca humareda, dispensadora de bellos ensueños.

El «bello ensueño» aquí se ha convertido en pesadilla; el opiómano vuelve su cuerpo ante la presencia de la pipa; se gira consternado, con las manos próximas al cuello en actitud de súplica y mirando, implorante, al cielo. La maldición del opio adquiere cuerpo de mujer, la adicta se perfila como un trasunto de la tentadora Eva. De nuevo, la imagen de la perversión femenina tan celebrada por los pintores del cambio de siglo; la mujer a caballo entre la apatía y la sensualidad complaciente y una voraz diligencia proyectada hacia lo malsano.



▲ Henry Émile Vollet, *El vicio de Asia. Fumadero de opio*. *Catalogué Illustré du Salon* de 1909. Paredero desconocido.

▲► Henry Émile Vollet, *El veneno de Buda. Fumadero de opio*. *Catalogué Illustré du Salon* de 1910. Paredero desconocido.

El pintor Albert Matignon (1860-1937) presentó al *Salon de la Société des Artistes Français* de 1911 el impresionante lienzo *El vampiro del opio* también llamado *El despertar del opio*. Matignon fue discípulo de Albert Maignan, el pintor que en 1895 llevó a cabo la tela *La musa verde*, obra reproducida en la página 98 del presente estudio. Recordemos que el estímulo del poeta protagonista de la tela era la *absenta*, inspiración que llega en forma de hada terrorífica; una ninfa etérea de gesto devorador dispuesta a introducirse a mordiscos en el cerebro del literato. Matignon llevo más allá la idea de mujer vampiro asociada a una sustancia capaz de alterar la conciencia. En una austera y sombría habitación una mujer parece despertar de un largo letargo inducido por el opio; la protagonista ocupa toda la composición, superficie parca en elementos: la alfombra sobre la que descansa la figura, a su lado los enseres propios del consumo — incluida la pipa— y a escasos centímetros de sus pies, un almohadón. La habituada ha conseguido incorporarse apoyando el peso corporal sobre el brazo izquierdo, mientras alarga la mano derecha; la blanca y sedosa bata que la cubre lo hace sólo a medias: la gran abertura frontal deja al descubierto su atractivo pecho y el abdomen. El rostro acerca a la consumidora al universo onírico de la pesadilla; todo en ella es espectral: el blanco cadáver de la piel, las mejillas enjutas, la boca de labios finos entreabierta y los ojos desmesuradamente abiertos. La escasa luz procedente de la lamparilla aunada a la postura de la cabeza inclinada hacia atrás, provoca un juego de sombras que intensifica el efecto deseado por el pintor. Nos encontramos ante un amanecer opiáceo, lo que desconocemos es si el vampiro es el opio y la mujer una de sus víctimas o por el contrario la retratada se convierte en la personificación de la droga.



Albert Matignon, *El vampiro del opio* o *El despertar del opio*, 1911, óleo sobre lienzo, 105 x 165 cm. *Catalogué Illustré du Salon* de 1911. Paradero desconocido.

Menos arriesgada es la propuesta opiácea que recogió el Salón un año más tarde, en esta ocasión fue el lienzo de Cécile Paul-Baudry, el pintor concurre con *Fumadora de opio*. En esta ocasión la consumidora está totalmente desnuda, podría tratarse de una odalisca si no fuera porque el espacio que la rodea no es un harén, la habitación quizá sea la de una burguesa con fumadero propio. La mujer se encuentra recostada de lado sobre una alfombra de pelo, con al pipa que acaba de inhalar en la mano izquierda; ella exhala el fumo con la cabeza recostada, con la mirada dirigida hacia el techo, en un acto íntimo. El brazo derecho queda extendido y la mano apoyada sobre una mesita, que alberga la imprescindible candela, una tetera provista de taza y un jarrón que corta el encuadre compositivo, elementos que suman toques orientales a la escena. En primer plano el acostumbrado azafate.

La escasa originalidad de la tela radica en el *suma y sigue*, la fumadora de Baudry parece formar parte de la ola de desnudos que popularizó en París el fotógrafo Jean Agélou (1878-1921), el mayor productor de tarjetas postales eróticas desde 1908 hasta 1916. Un ejemplo de ello es la imagen fechada alrededor de 1910 donde una mujer desnuda acostada sobre un canapé sonríe mirando al techo; en su mano la pipa de opio, delante de ella la una bandeja con los objetos protocolares; detrás, un tapiz decorativo con la imagen tejida de una quimera en acción, una quimera de traza oriental.



▲ Cécile Paul-Baudry, *Fumadora de opio*. *Catalogué Illustré du Salon* de 1912. Paradero desconocido.
▲► Jean Agérou, *Desnudo francés*, ha. 1910.

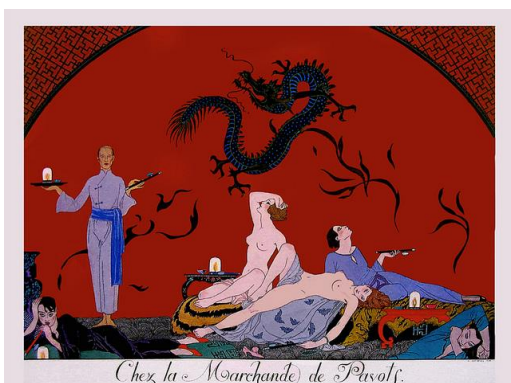
La imagen pictórica del opio señaló el gusto por el ritual exótico con dosis de malignidad como observamos en el indeterminado sirviente en la pintura Newell Convers Wyeth. El retrato de Loti insiste en una diferencia que era ya constante en la artista: la distancia entre el creador y el resto de los mortales; una necesidad de ruptura con las normas sociales establecidas, además de la búsqueda incansable de nuevos canales cognitivos y sensoriales. Cuando la presencia de la pipa se revistió de academicismo prefirió mostrar humanos amontonados en tono orgiástico; pero sobre todo, insistió en el cuerpo desnudo y en la inquebrantable perversión femenina ante el sufrimiento de un hombre que, no está de más subrayar esta cualidad, carece de voluntad. Por tremendo, no puedo dejar de señalar el lienzo de Matignon; la figura vampírica; la unión del deseo de nuevos ensueños y el dolor del que ha sobrepasado el uso de la sustancia, el enfoque mórbido del vicio.

En 1920 el fumadero adquirió tintes *déco* de la mano de el ilustrador francés Georges Barbier (1882-1932), uno de los principales dibujantes de moda de la época; el colaborador de *Femina*, *Vogue* o el *Journal des Dames et des Mondes* trabajó con Erté⁴² en el decorado y vestuario de los *Ballets Rusos*, además su nombre estuvo vinculado no sólo a casas de alta costura como la de Paul Poiret, destacó también en diseños destinados a la firma de joyería Cartier. Barbier acompañó con imágenes los poemas de Verlaine y las narraciones de Gautier y Alfred de Musset; los cinco volúmenes

⁴² Los nombres de Erté y Paul Poiret volverán a aparecer en el siguiente capítulo de este trabajo. Ahí me detendré más en ellos, resultan necesarios para componer la peculiar imagen de la marquesa Luisa Casati.

titulados *Falbalas et Fanfreluches* (1922-1925) están considerados una obra maestra de la ilustración de los años 20.

No es de extrañar con esta presentación que en *La casa del opio* (*Chez la Marchande de Pavots*) —ilustración destinada al volumen *Le bonheur du jour; ou Les grâces à la mode* (1920)— el consumo adquiriera un aura *chic*. Sobre un fondo plano rojo decorado con un dragón serpenteante yacen cinco figuras; el refinamiento postural de hombres y mujeres, los cuerpos alargados y la voluptuosidad de los desnudos, hacen del uso de la savia blanca un acto de buen tono. En ninguna otra composición encontraremos a un sirviente dispuesto a salir a escena, igual que lo haría un exquisito protocolario maestro de ceremonias, sólo que aquí en las manos porta la pipa y la lamparilla.



▲ Georges Barbier, *La casa del opio*, ilustración destinada a la publicación *Le bonheur du jour; ou Les grâces à la mode*, 1920.

▲► Fumadero de opio, Denver (Colorado), finales del siglo XIX.

Llama la atención la repetición de un mismo fondo compositivo: el dragón; dorado en el caso de Wyeth, imposible de saber en la fotografía de Jean Agérou y negro y azul en la ilustración de Georges Barbier. Aunque, desde luego, la aparición de tan potente ser mitológico tiene que ver el gusto europeo por reducir a *souvenirs* la cultura del lejano oriente; para la población china el dragón se erige en representante de las fuerzas primitivas de la naturaleza y el universo. También es cierto que los tapices con dragones bordados formaban parte de la decoración del fumadero, al menos en Denver.

Dos décadas antes el lenguaje utilizado por Victor Émile Prouvé (1858-1943) para llevar a cabo una litografía opiácea fue el *Art Nouveau*; alejado del mundo del fumadero, utilizó su estilo elegante y preciso para personificar la planta somnífica. El director de la Escuela de Nancy organizó toda la superficie en torno a las hojas, tallos y bulbos de la planta. El seno de la *papaver* alberga el motivo central; la flor blanca del opio, la variedad de floración menos común, lleva en volandas a una joven desnuda, con el cuerpo laxo y la melena desparramada. El brote adquiere forma antropomorfa, los pétalos se convierten en las alas de una mujer en pleno vuelo; un rostro que sonrío de forma maliciosa.



Victor Émile Prouvé, *El opio*, 1894.

Si bien la imagen de Prouvé tiene poco que ver con estilizaciones de fumadero, nos sirve para dar paso al siguiente epígrafe, apartado que inaugura el artista catalán Alexandre de Riquer.

2.3. Pintura narcótica española: Pablo Picasso.

Alexandre de Riquer (1856-1920) es hoy considerado una de las figuras clave en la evolución estética del modernismo en Cataluña. Riquer, descendiente de una estirpe aristócrata, tuvo la oportunidad de estudiar en Béziers entre 1869 y 1871; el interés que mostró por el dibujo le llevó a perfeccionar la técnica en la Escuela de Bellas Artes de Tolosa de Llenguadoc. En abril de 1874 la familia se instaló de nuevo en Barcelona, Riquer se matriculó entonces en la Escuela Llotja; un año más tarde dio por concluido *Notas del alma*, su primer poemario; el volumen compuesto por treinta y cinco poesías destila para Eliseu Trenc un «romanticismo elemental, visto a través de la obra de Bécquer y Campoamor» (Trenc 2000, 16). Riquer obtuvo su primer trabajo como ilustrador y dibujante litográfico durante el verano de 1876, una sustitución que inauguró su larga y fructífera colaboración con el mundo editorial barcelonés. Paso una larga temporada en Roma y varios meses en París. Sin embargo, fue determinante su estancia en Londres durante 1894, allí conoció de primera mano el movimiento prerrafaelista, características pictóricas que aunadas a su conocimiento del arte japonés —tendencia artística que llegó en 1880 a Cataluña a través de París— perfilaron el estilo único en las artes gráficas y decorativas de Riquer (cfr. *op. cit.*, 59-72).

En 1887 llevó a cabo una serie de ocho composiciones destinadas a decorar las estancias de la vivienda del dentista Bofill, piezas hoy conservadas en el *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Según el texto de Trenc se trata de un conjunto alegórico, las figuras aladas representan la medicina, cirugía y química, además del aire, el fuego, el agua y la luz (cfr. *op. cit.*, 72). Quizá *Figura femenina oliendo adormidera* (*Figura femenina olorant cascall*) se corresponda con la imagen metafórica de la química. Los plafones, realizados en temple sobre lienzo, imitan la forma y textura del tapiz; una amplia cenefa decorada con motivos vegetales estilizados sirve de marco a una ventana dorada, en el interior del rectángulo lumínico se inserta la mayor parte de la figura; la ninfa,



Alexandre de Riquer,
Figura femenina oliendo adormidera, 1887, óleo sobre temple, 175 x 84 cm. Barcelona, MNAC.

con la parte inferior del cuerpo cubierta por una tela de complejo plegado, arquea la espalda siguiendo la curva del tallo de la planta de opio; de esta forma acerca a su nariz el capullo narcótico de la adormidera. La personificación alada lejos de quedar encajonada, invade la cenefa sobrepasando la frontera dorada; parte de su abdomen, de las alas y la cola serpenteante del atuendo se dibujan sobre el esgrafiado modernista, acompañados además por parte de la enorme planta ya florecida.

Pero realmente el protagonista de este epígrafe es Pablo Picasso. El pintor visitó por primera vez París en 1900 acompañado por Carles Casagemas; ambos se dispusieron a visitar la Exposición Universal, Picasso concurría a la convocatoria con el lienzo *Últimos momentos* (1899-1900), hoy en paradero desconocido. A partir de esta fecha Picasso vivió a caballo entre Barcelona y París; el traslado definitivo a la capital francesa llegó en abril de 1904, el edificio escogido como vivienda fue el famoso *Bateau-Lavoir*, ubicado en Montmartre. La casa, destinada a albergar talleres, le permitió ampliar y reafirmar el contacto con varios artistas españoles; en el *Bateau-Lavoir* convivió con Ricardo Canals (1876-1931) —quien en septiembre le enseñó la técnica del aguafuerte— y con Benedetta Bianco, su mujer; también Manolo Hugué (1872-1945) y su esposa Totote ocupaban otro de los estudios, al igual que Ramón Pichot (1871-1925) y Germaine, la modelo por cuyo amor —o desamor— su amigo Casagemas se había suicidado tres años antes. Fue en agosto cuando Picasso conoció a Fernande Olivier (1881-1966), una poderosa modelo de artistas conocida entre la colonia española del *Bateau-Lavoir* como «la belle Fernande»; la francesa se convirtió en el primer gran amor del pintor, la relación no concluyó hasta 1912.

Uno de los principales biógrafos de Picasso, John Richardson, utilizó los escritos de Fernande para firmar que el pintor coqueteó desde 1904 hasta 1908 con opio y hachís. Olivier señala que el malagueño probó el opio durante el verano de 1904, Picasso conoció a una pareja de habituales en la *Closerie des Lilas* que le inició en el consumo. Olivier informa de la frecuencia con que Picasso visitaba el local, todos los martes el pintor acudía con sus amigos a las veladas de «versos y prosas» (Olivier 1930, 40); Picasso tras el primer contacto adquirió la parafernalia necesaria para el consumo y durante cuatro años acudió al opio de forma frecuente; la modelo relata los encuentros nocturnos aderezados con jugo de ababol (*op. cit.*, 45-46):

Compró la lamparilla, el maravilloso bambú de tonos ambarinos, de olor tan penetrante, y durante algunos meses dos o tres veces por semana caía en el admirable olvido del tiempo y de sí mismo.

Los amigos, más o menos numerosos, pero fieles, tendidos en esteras, conocieron allí horas encantadoras, llenas de ingenio y de sutilidad. Bebían té frío con limón. Hablaban, eran felices; todo se volvía hermoso y noble; se amaba a la humanidad entera bajo la luz sabiamente atenuada de la enorme lámpara de petróleo, único medio de iluminación de la casa. Algunas veces, consumida la llama, la mariposa de la lamparilla de opio alumbraba con sus furtivas claridades los cansados rostros... Las noches se deslizaban en una intimidad tibia, reducida y desnuda de todo deseo sospechoso. Se hablaba de pintura y de literatura con perfecta lucidez, con la más refinada inteligencia. La amistad se hacía más íntima, más tierna, más indulgente.

Richardson, además de los encuentros intelectuales repletos de fraternidad que describe Fernande Olivier, señala las visitas de Picasso al estudio-fumadero del *Barón de Piegard*, un pintor aficionado a la navegación que fundó la disparatada *Union Marine de la Butte de Montmartre*, allí «los miembros aprendían a nadar (*à sec*, encima de unos taburetes), a cantar canciones marineras, a mascar tabaco y a escupir», un divertido ambiente repleto de nubes de opio. El autor también plantea la posibilidad de que Picasso acudiese de la mano de Amedeo Modigliani (1884-1920) al fumadero del doctor Paul Alexandre, eminente defensor de la estimulación sensorial provocada por el uso del opio y del hachís (Richardson 1991, 320).

Pero si hay un dato que sorprende es el importante papel que jugó el opio en el proceso de seducción que comenzó Picasso. En un principio Fernande Olivier se resistió a los encantos del andaluz, pero tras su primera noche narcótica la guapa modelo comenzó a mostrar entusiasmo por el pintor. Si algo tiene la descripción que Fernande realizó de su velada inaugural es que no puede ser más exacta (Olivier 1988, 149-150):

Esta noche tengo que ver a Picasso. Me ha dicho que fuma opio en casa de unos amigos, pero que compraría una pipa y me haría fumar. Le he escuchado asombrada. En fin, es algo nuevo y, en consecuencia me interesa. Picasso ha comprado todo el material necesario, es decir, la misteriosa y minúscula lámpara de aceite, el largo bambú con una extremidad de marfil y su octogonal cazoleta de tierra de pérfito, marcado, ácido y penetrante tufo

a opio, las agujas embadurnadas de “dross”⁴³ y, sobre todo, la caja de pasta untosa, con reflejos de un bonito marrón dorado, de ámbar viejo. Instalados como en un lecho de plumas sobre la delgada estera que cubre la madera del suelo, con el material al alcance de la mano, no hay más que hacer un leve gesto, justo lo necesario para alcanzar el bambú. Preparar la pipa amasando la lágrima de pasta sujeta en el extremo de la aguja, aplicarla a la cazoleta sostenida sobre la insulsa llama de la lámpara, tomar la pipa entre los labios por el extremo del marfil y aspirar lentamente, a pleno pulmón, el perfumado humo que desprende el opio que arde sobre la llama, teniendo siempre cuidado, a medida que se aspira, de que la aguja mantenga despejada la chimenea reservada para ese uso en el centro de la cazoleta.

Tras una sucesión de pipas Fernande Olivier amanece con resaca pero resuelta a volver a fumar; ayudada por «el perfumado humo que desprende el opio» ha descubierto un nuevo vehículo cognitivo que le permite comprender el amor universal. Podemos afirmar que el sentimiento amoroso de la modelo por Picasso se cimentó entre volutas azuladas de opio; la escritora, en la breve enumeración de sus preferencias, puso en parangón las palabras opio y Picasso, incluso citó la sustancia narcótica en primer lugar en la frase «me gusta fumar opio, me gusta Pablo» (*op. cit.*, 150):

A pesar de las molestias estomacales y del pesado dolor de cabeza consecuentes a aquellos retozos que me obligan a permanecer en cama al día siguiente, sólo pensaba en volver a fumar para experimentar de nuevo esa acuidad de espíritu, esa comprensión inteligente y aguda, esa sutileza de sensaciones cerebrales que se vive bajo los efectos de la droga. En esos momentos todo parece bonito, claro, bueno. Probablemente debo al opio el haber podido entender el auténtico sentido de la palabra “amor”, amor en general. Descubrí que por fin entendía mejor a Pablo, que lo “sentía” mejor. Me parecía que era a él a quien había estado esperando desde siempre [...] Esa sensación no me dejó y sin duda fue la causa de mi casi repentina resolución de unir mi vida a la suya.

Un par de párrafos más adelante Fernande Olivier ya se siente parte del grupo de artistas, ahora ella conforma la bohemia; fumar la convierte en miembro activo de *los*

⁴³ Se trata del residuo que queda en la pipa tras fumar opio sin refinar; un subproducto narcótico, rico en morfina. Esta variedad opiácea obtenía un precio más barato en el mercado, por lo que el consumidor habitual era de clase baja. En el caso de Picasso, Fernande y sus amigos añaden pequeñas cantidades de *dross* al opio en bruto antes de la combustión, mezcla que potenciaba opios poco activos.

que viven al margen, una marginalidad de escogidos, de creadores que sólo rinden culto a la belleza (*op. cit.*, 151):

Desde que entiendo a Picasso y sus amigos, pienso así. Quisiera enarbolar un estandarte que dijese: “Paso a los artistas, son los únicos que tienen derecho a vivir al margen de la sociedad”. ¡Qué palabra tan horrible “sociedad”! es negra, gris, polvorienta, viscosa. ¡Puf! No me gusta la sociedad.

¿Y quién formaba parte de este grupo de elegidos? Los aparte que la autora bautiza como «amigos», no son otros que los Richardson denomina «*bande à Picasso*»: los escritores Guillaume Apollinaire (1880-1918), André Salmon (1881-1969) y Max Jacob (1876-1944). El biógrafo pone acento a los nombres de Salmon y Jacob en cuanto menciona el término droga; no es de extrañar, Jacob además de fumar opio, frecuentó los paraísos artificiales provocados por el beleño⁴⁴ y fue un impenitente eterómano (cfr. *op. cit.*, 194).⁴⁵

A veces la sustancia escogida no era el opio si no el hachís. Olivier describe una interesante noche de *hash*, encuentro en el que descubrió que la búsqueda pictórica de Picasso respondía a: «un profundo amor por la pintura clásica». La minuciosa autora recuerda los delirios de cada quien (*op. cit.*, 179):

Estábamos allí, Max, Apollinaire, Picasso y yo, sometidos a los efectos de la droga, cada uno a su manera. Max no hablaba; Guillaume gritaba: “Estoy en un burdel”; Princet lloraba a su mujer que le había abandonado por un pintor,

⁴⁴ El beleño negro (*Hyosciamus Níger*) es una solanácea psicoactiva; dentro de esta clasificación se encuentra también la belladona, las daturas (estramonio, inoxia, metel), brugmansia, mandrágora y tabaco (cfr. Escohotado 1989, 35). Los efectos son intensos: sequedad de boca, visión borrosa, midriasis, rubicundez, palpitaciones, taquipnea, agitación psicomotriz y la esperada alucinación.

⁴⁵ El constante estado intoxicado de Max Jacob preocupó a Fernand Olivier y a Picasso; la modelo describe la miseria en la que vive el escritor: «¡Sus “paraísos artificiales”, su vida en una habitación oscura, sin ventilación, impregnada de los olores mefíticos que desprende el patio exiguo sobre el que abre una única ventana, esa emanación que se pega a la garganta en el preciso instante de entrar en la madriguera donde habitan la persona, la locura, los deseos, los sueños, la extravagancia y la miseria material de Max Jacob! / Olores de petróleo, resabios de éter, de humo enfriado; olor a cerrado, olores que exhalan los cubos de basura siempre rebosantes, y colocados siempre en un patio exiguo, debajo mismo de la ventana (Olivier 1988, 194-195). La pareja acogió a Jacob en su estudio, pero por lo que parece pronto acabaron desistiendo.

que hoy también es célebre. Sin embargo, Picasso, presa de la desesperación, decía que lo único que le quedaba ya era morir porque había descubierto la fotografía. Sin duda, en su exaltación creía en que ahí se encontraba la perfección que él quería evitar.

La abrupta desintoxicación llegó en el verano de 1908, fecha en que Picasso encontró ahorcado en su estudio al pintor G. Wiegels, otro drogado incondicional del *Bateau-Lavoir*. Según cuenta Richardson el joven alemán acudió a París para concluir sus estudios, financiado por su madre y un grupo de damas amantes del arte de Düsseldorf, dinero que utilizó para intoxicarse de forma continua. Parece que el abuso de opio le provocó frecuentes alucinaciones; el potente desequilibrio junto a las amenazas de suicidio alarmaron a sus convecinos, al poco tiempo Manolo Hugué se trasladó a su estudio para vigilarle, aprovechando una ausencia del escultor Wiegels se ahorcó. El cartero descubrió el cuerpo a la mañana siguiente, Picasso al oír las voces corrió hacia el lugar y encontró a Wiegels colgado en la ventana (cfr. Richardson 1991, 324). Fernande Olivier afirma que el impacto del suicidio del pintor provocó el alejamiento temporal de París de la pareja, además de suponer el fin de su uso del opio (Olivier 1988, 183-184):

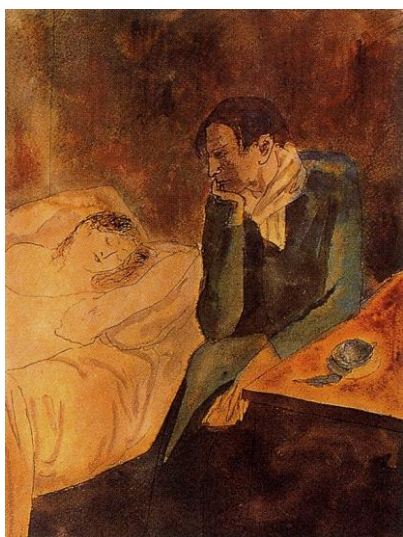
Volvíamos al opio de vez en cuando, hasta el drama que se desarrolló ante nuestros propios ojos: el suicidio de nuestro vecino, el pintor alemán Wiegels. Tras una velada ajetreada en la que había tomado sucesivamente éter, hachís y opio, ya no volvió en sí, no recuperó la razón, y en su locura, se ahorcó algunos días después, pese a los cuidados que le prodigábamos. Aquello nos sirvió de lección, y, en un estado de terrible nerviosismo, abandonamos París para pasar una temporada en Rue-des-Bois.

Picasso no retomó la relación con la droga, pero sí confesó al polímata francés Jean Cocteau (1889-1963) que echaba de menos sus encuentros psicoactivos cuando afirmó: «el olor del opio es el olor menos estúpido del mundo»; Picasso sólo podía compararlo con el olor de un circo o el de un puerto de mar (cfr. Cocteau 1930, 77).

En opinión de Richardson, el consumo de opio y hachís quedó impreso en la producción de Picasso de finales de la época azul y principios de la rosa, incluso apunta

la posibilidad de que «engendrara parte del frenesí alucinante de *Les Femmes d'Alger*» (Richardson 1991, 324). El biógrafo rastrea la presencia de opio en el letargo y lasitud que destila la acuarela *Meditación*, obra fechada en 1904. Por las palabras de Olivier parece que la composición responde a una costumbre adquirida por la pareja (Olivier 1988, 153):

Pablo me quiere. Duermo mucho. La costumbre de acostarme temprano después de agotadoras jornadas hace que me duerma a las nueve. Pablo me mira, dibuja, trabaja por la noche para no ser molestado.

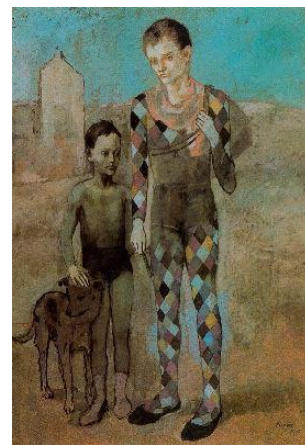


Pablo Picasso, *Meditación*, 1904, acuarela, 34,6 x 25,7 cm. Nueva York, colección Bertrand Smith.

Picasso apoya la cabeza en la barbilla en actitud meditativa; pero al contrario de lo que pensaba Fernande, no contempla su descanso, más bien mira al vacío con expresión cansada. Del azul de la vestimenta del pintor participa la taza de te, el líquido añil desbordado empapa la madera de la mesa; sin embargo, su amante duerme en la zona rosácea, envuelta en un aura casi dorada. Picasso se autorretrata formando parte del ambiente introspectivo, convertido en un personaje más entre los muchos afiliados a la solitaria melancolía que impregna los lienzos de la época azul.

Richardson distingue las huellas de la sustancia en algunos de los iconos clave del Picasso rosa, *Muchacho con pipa* y *Mujer con abanico*, dos lienzos fechados en

1905. Richardson da cuenta del argumento que encierra la primera de las obras citadas; Picasso llevó a lienzo *Crimen amoris*, poema escrito por Verlaine en la cárcel de Bruselas; el poeta, en 1873, cumplía la primera parte de su condena por haber atentado contra la vida de Rimbaud y es a él a quien dedicó la composición. *Crimen amoris* narra la historia de grupo de «satanes adolescentes», que dedican cada uno de sus cinco sentidos a la experimentación de los siete pecados capitales, «excepto el mas elegante de todos estos ángeles malignos, que tiene dieciséis años bajo su corona de flores [...] y que sueña con los ojos abiertos, unos ojos rebosantes de lagrimas y fuego»;^{LIII} Picasso utilizó como modelo a uno de los muchos niños que vagaban por Montmartre (cfr. Richardson 1991, 340); *le petit Louis* no sólo porta la corona de flores, también luce unas fantásticas alas florales, coloridos elementos que contrastan con la tez cenicienta y la mirada hueca del joven. Llama la atención la ausencia de decoro en la postura, las piernas abiertas junto la indumentaria obrera y la pipa en la mano resultan atributos extraños en un niño decidido a convertirse en Dios.



▲ Pablo Picasso, *Muchacho con pipa*, 1905, óleo sobre lienzo, 100 x 81,3 cm. Nueva York, colección particular.

▲► Pablo Picasso, *Mujer con abanico*, 1905, óleo sobre lienzo, 100,3 x 81,2 cm. Washington, National Gallery of Art.

▲►► Pablo Picasso, *Dos acróbatas con perro*, 1905, aguada sobre cartón, 105,5 x 75 cm. Nueva York, MOMA.

También *Mujer con abanico* data de la época en que Picasso «estaba seduciendo a Fernande con opio» (Richardson 1991, 325). El autor especula con la posibilidad de que el rostro impenetrable de la protagonista junto al gesto hierático y el tono egipcio, puedan ser resultado de una buena velada opiómana. Richardson asume la apariencia

frágil de los saltimbanquis —protagonistas casi absolutos en los lienzos de la época rosa— similar a la fisonomía del malogrado Wiegels; asimismo encuentra en la mirada perdida y el gesto triste de los personajes circenses el rastro de la savia de adormidera.



▲ Pablo Picasso, *Sueños de opio. Fumador en calotte papale*, 1968.

▲▶ Pablo Picasso, *Fumador de opio. Mujer acostada en zapatillas y perro pequeño*, 1968.

Picasso no volvió al opio pero sí hizo memoria del hábito en 1968, al menos dos de los grabados de la *suite 347* reciben el título *Sueños de opio* y *Fumador de opio*; el pintor llevó a cabo esta serie entre el dieciséis de marzo y el cinco de octubre, Picasso elaboró las dos estampas reproducidas en el mes de agosto. Sendos aguafuertes quedan insertos en la potente imaginaria picassiana que supone la serie, en 347 piezas el artista recorre su rico universo iconográfico, esta vez en blanco y negro: grandes maestros, corridas de toros, cantaores de flamenco, mitología grecorromana, literatura del siglo de oro, recuerdos de su infancia, escenas de su vida cotidiana y citas al público que celebraba su inmensidad como artista. Picasso no pudo dejar de incluir aquella sustancia bajo cuyo efecto todo pasó a cubrirse, según Olivier, con un velo «hermoso y noble»; el pintor rindió homenaje a la compañía e inspiración que durante cuatro años de su juventud le propició el opio.

2.4. El texto psicotrópico. Aproximación a la presencia de opio y hachís en la literatura cambiosecular europea.

No hay discusión en torno al nombre del autor que inauguró el texto opiáceo, todos los teóricos que han tratado de forma exclusiva el asunto o de manera tangencial citan a Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) como el padre de la poesía drogada. El poeta inglés recurrió al opio en varias ocasiones durante su vida; en 1791 por un ataque de reuma, en 1796 por una neuralgia facial y dos años más tarde por una infección bucal. Alberto Castoldi afirma que en 1796, Coleridge era ya conocedor del poder narcótico de la sustancia; desde entonces combinó las propiedades terapéuticas del opio con sus cualidades euforizantes, o lo que es lo mismo: el literato acudió de forma frecuente al jugo de adormidera por su capacidad no sólo de paliar el dolor físico si no también de mitigar el sufrimiento (cfr. Castoldi 1994, 38). Coleridge escribió el poema romántico en 1797; la composición abunda en el eco mágico de la tradición oriental que tanto visitaron los literatos durante el XIX y al que ya hemos hecho referencia en el apartado dedicado a la pintura. El inglés acompañó los versos de un prólogo; en el fragmento en prosa, el autor indica que el poema fue concebido durante un sueño, proceso onírico inducido por el uso de opio, al que se rindió tras la lectura de un volumen biográfico sobre el Gran Kan del Imperio mongol: Kublai Khan. De alguna forma Coleridge escribió su mejor poema tras la ingesta de opio y no quiso pasar por alto una de las características de la sustancia más celebrada entre los intelectuales: el opio traslada al creador, proporcionándole un ensueño fantástico repleto de visiones extraordinarias. La «majestuosa mansión de placer» construida en Xanadú por Kubla Khan se perfila de belleza y armonía desbordante, «un milagro de raro diseño» según el propio autor; Coleridge fue un admirador de Giambattista Piranesi (1720-1778), así se lo manifestó a Thomas de Quincey que relata el episodio en sus *Confesiones* (1821-1822) —en las que me detengo en este mismo capítulo—. El poeta explicó al filólogo que la serie de grabados *Sueños* —se refiere a las *Carceri* (1745-1760)— no son más que los escenarios de un delirio provocado por la fiebre (cfr. Quincey 1821-1822, 257), una alucinación de tortuosas escaleras en ascenso, después de todo, las prisiones imaginarias del grabador italiano no difieren tanto de la desbordante construcción ideada por Coleridge. Pero la arquitectura alucinante del inglés se desdibuja de forma abrupta. Según parece Coleridge compuso las dos primeras partes de los versos cuando se

despertó del ensueño y la última estrofa, la dedicada a la doncella abisinia, tras ser interrumpido por un inesperado visitante de Porlock (cfr. Bertold 2004, 3). En la última parte el escritor ha perdido el hilo y es ahora Coleridge el capaz de crear una mansión de increíbles características en el aire, un palacete edificado que causaría admiración en el resto, grupo de simples mortales que al unísono gritarían: «tejed un círculo alrededor de él tres veces, / y cerrad los ojos con santo temor, / porque él se ha alimentado de ambrosía, / y ha bebido la leche del Paraíso».^{LIV}

Quien se *alimentó de ambrosía y bebió leche del paraíso* durante casi diecisiete años fue Thomas de Quincey (1785-1859), a quien se atribuye la invención del tipo de literatura drogada relacionada con la experiencia personal (cfr. Escohotado 1989, 431). El volumen *Confesiones de un inglés comedor de opio* fue publicado por entregas en la revista cultural *London Magazine* entre 1821 y 1822. El filólogo comenzó su andadura por el goce y amargura del opio en 1804; la recomendación de un compañero de universidad ante el intenso dolor provocado por un ataque reumático le hizo recurrir al láudano, sustancia en la que encontró no sólo un alivio instantáneo de las potentes molestias, también descubrió una fuente de placer de la que no quiso prescindir en adelante. De repente el boticario adquiere la fisonomía de ángel enviado por la felicidad (Quincey 1821-1822, parte II, *Los placeres del opio*):

...lo tomé, y en una hora, ¡oh, cielos! ¡Qué revulsión! [...] Que mis dolores hubieran desaparecido, sólo era una menudencia a mis ojos. Ese efecto negativo fue absorbido por la inmensidad de esos efectos positivos que se abrían ante mí, en el abismo del goce divino repentinamente revelado. Había encontrado una panacea [...] para todos los deseos humanos; aquí estaba el secreto de la felicidad, sobre el que los filósofos han disputado durante tantos siglos, y descubierto enseguida; ahora se podía comprar la felicidad por un penique y se podía transportar en el bolsillo del chaleco; éxtasis portátiles podrían ser taponados en botellas de una pinta, y la paz espiritual podría enviarse por correo.

Quincey enumeró las virtudes del opio; de esta forma, pasó a afirmar que el láudano: transmite «serenidad y equilibrio a todas las facultades» y «proporciona una expansión al corazón y a los sentimientos benevolentes» (*ibídem.*). La comunión Quincey-opio funcionó a la perfección durante ocho años; entre 1804 y 1812 empleó la

sustancia los fines de semana. Casi una década acompañado por el opio benefactor; la savia justa, elocuente y virtuosa capaz de dar descanso al dolor y a la ira, la cita con la inocencia y la luz (*ibídem.*):

¡Oh, opio, sutil, justo y conquistador de todas las cosas! Que traes consuelo a los corazones de los ricos y los pobres, a las heridas que nunca cicatrizarán, y a los “tormentos que tientan al espíritu con la rebelión” traes un bálsamo que apacigua. ¡Opio elocuente! Que con potente retórica consigues disipar los propósitos de la ira, que siempre te muestras propicio a la misericordia y que en una noche de sueño celestial hace que el hombre culpable regrese a las visiones de su infancia, lavando sus manos ensangrentadas. ¡Oh, opio, justo y virtuoso! Que presentas ante la corte de los sueños un falso testimonio para el triunfo de la inocencia desesperada y que detestas el perjurio e inviertes las sentencias de jueces injustos, tú construyes ciudades y templos sobre el corazón de la oscuridad, fuera de la fantástica imaginería del cerebro, superando el arte de Fidias y de Praxiteles, superando el esplendor de Babilonia y Hecatónpilos, llevando “de la anarquía del sueño” a la luz del día los rostros de bellezas largo tiempo enterradas y los benditos semblantes familiares, limpiándolos del deshonor de la tumba. ¡Tú sólo otorgas esos dones al hombre, tú tienes las llaves del Paraíso! ¡Oh, opio justo, sutil y poderoso!

Pero en 1813 un acontecimiento en su vida, en ningún momento manifiesto, cambió el rumbo; el uso se convirtió en abuso, la dosis aumentó de frecuencia hasta llegar a convertirse en dosis diarias de hasta 20 gramos. Tres años después consiguió reducir la dependencia con facilidad «de forma instantánea, como por arte de magia, la nube de profunda melancolía que cubría mi cerebro [...] desapareció en una semana» (*op. cit.*, parte II, *Introducción a los dolores del opio*). Después de esto dio comienzo «la despedida de la felicidad» (*op. cit.*, 233), el capítulo titulado *Los dolores del opio*. Quincey dejó de encontrar placer en el estudio, perdió el control del sentido espacial y temporal y las pesadillas lúgubres se instalaron cada noche. Finalmente el autor triunfó. Para Antonio Escohotado la «moraleja» del texto reside en (Escohotado 1989, 430):

... que ningún remedio hay en la farmacopea para el hábito, excepto la resolución misma. El comedor de opio se granjea libremente su suerte. Sólo cuando ha elegido mal cuando en vez de usarlo con mesura o para placer lo emplea, como dirá Cocteau, para salvar un desequilibrio— podrá requerir «incentivos exteriores» que le ayuden a reparar su propio error.

Por tanto, Quincey no pudo aceptar una premisa extendida en la actualidad: «atribuir a la droga lo que sólo corresponde a su usuario» (*ibídem.*). En 1845 el escritor regresó a la temática del opio en *Suspiria de profundis*, un texto en que el uso o abuso de la sustancia no tiene que ver con eliminar o retomar un hábito; más de dos décadas después la dicotomía se perfiló muy distinta, «la lucha es más bien la empresa de soportar la vida, desafío para toda alma profunda» (*ibídem.*).

Las *Confesiones de un inglés comedor de opio* gozaron de reconocimiento inmediato; después de todo —y como apunta Castoldi— no se trata de un volumen subversivo, más bien las memorias de Quincey se pueden calificar de «desmitificadoras»; el final esperanzador tranquiliza, el adicto consiguió reducir a mínimos el hábito (cfr. Castoldi 1994, 52). La obra fue de inmediato traducida a varios idiomas y reimpressa en numerosas ocasiones, las confidencias del filólogo ejercieron gran influencia entre los intelectuales europeos; por poner un ejemplo Watson las cita como punto de partida en la adicción de Isa Whitney, personaje de la novela *El hombre del labio torcido* que Conan Doyle escribió en 1891; un caso de Sherlock Holmes que ya he presentado en el epígrafe dedicado al fumadero europeo (Conan Doyle 1891):

Isa Whitney [...] era adicto perdido al opio. Según tengo entendido, adquirió el hábito a causa de una típica extravagancia de estudiante: habiendo leído en la universidad la descripción que hacía De Quincey de sus ensueños y sensaciones, había empapado su tabaco en láudano con la intención de experimentar los mismos efectos. Descubrió, como han hecho tantos otros, que resulta más fácil adquirir el hábito que librarse de él, y durante muchos años vivió esclavo de la droga.

Parece por lo expuesto que Whitney encontró seductoras las visiones del escritor y no prestó demasiada atención a las pesadillas; también se adivina en las palabras de Watson que finalmente también consiguió deshacerse.

En Francia el texto gozó de gran éxito, el opio como motivo literario adquirió gran popularidad. Alfred de Musset retomó la historia en 1828, en el volumen *Un rêve*.

L'Anglais mangeur d'opium (*Un sueño. El inglés comedor de opio*); para Honoré de Balzac (1799-1850) el opio es sinónimo de muerte, según explicó en *Viaje de París a Java* (*Voyage de Paris à Java*, 1832) y en el Conde de Montecristo (*Le comte de Montecristo*, 1844) de Alexandre Dumas padre (1802-1870) el opio forma parte de una receta energética infalible (cfr. Castoldi 1994, 59, 61, 68).

En 1838 fue Théophile Gautier quien en un relato corto publicado en *La Presse* explicitó su experiencia personal con el opio; en *La pipe d'opium*, Gautier describe un divertido acercamiento a la droga, sin el menor atisbo de drama; más que poner en alerta, el texto da cuenta de una costumbre extendida entre los intelectuales franceses. La pipa de Gautier comienza en casa de su colega Alphonse Karr (1808-1890), el autor de *Geneviève* (1838) fuma apoltronado en el sillón (Gautier 1838):

...con una bujía encendida pese a ser el día muy claro, sosteniendo en su mano un tubo de madera de cerezo provisto de una cazoleta de porcelana en la que hacía gotear una especie de pasta ocre bastante parecida al lacre, esta pasta ardía y chisporroteaba en la chimenea de la cazoleta, mientras él aspiraba por una pequeña boquilla de ámbar amarillo el humo que al instante se iba esparciendo por la habitación con un vago olor a perfume oriental.

Acto seguido Gautier arrebató la pipa a Karr, «tras unas cuantas aspiraciones, experimenté una especie de aturdimiento que no dejaba de tener su encanto, semejante a las sensaciones de la primera borrachera» (*ibídem.*). El ensueño da comienzo unas horas después, una sucesión de visiones dotan de vida propia a la habitación, el techo de la alcoba de Gautier va cambiando de color, al ritmo en que aparece no sólo Karr, también le hace una visita Alphonse Esquiros (1812-1876) en calidad de escritor de *Le magicien* (1838). Thomas de Quincey afirmó que las visiones opiómanas poseen raíz consciente: «si un hombre que “sólo habla de bueyes”, se convirtiera en comedor de opio, lo más probable es que sueñe con bueyes» (Quincey 1821-1822, *Confesiones preliminares*); por tanto, el sueño de Gautier tiene que ver con el universo literario romántico de mediados del siglo XIX, incluidos sus propios relatos. De esta forma, el protagonista termina por besar a un delicado espíritu femenino, «no sé adonde habríamos llegado con estos éxtasis» (Gautier 1838) señala Gautier antes de dar por

terminada la narración «así finalizó mi sueño de opio, que sólo me dejó un rastro de melancolía, consecuencia ordinaria de este tipo de alucinaciones» (*ibídem.*).

«Hay que estar siempre borracho» afirmó de forma categórica Charles Baudelaire (1821-1867) «de vino, de poesía o de virtud» (Baudelaire 1862) pero siempre ebrios; para cuando el literato escribió *Embriagaos*, composición 33 de sus *Pequeños poemas en prosa* (1862), su uso del opio era desmedido. El escritor, como Quincey o Coleridge, comenzó su andadura por el paraíso artificial opiómano por prescripción médica; las neuralgias, trastornos musculares y crisis gástricas del poeta fueron tratadas con láudano, dolencias que más tarde se agravaron con los síntomas de la sífilis. Los más fechan la iniciación narcótica de Baudelaire en 1847, aunque parece probable que el poeta comenzara su relación con la savia desecada antes; en el poema *Sed non satiata* dedicado a su amante Jeanne Duval, el escritor hace alusión al opio: «aún más que el opio y más que la noche prefiero / el licor de tu boca donde el amor se ufana»;^{Lv} la composición fue escrita entre 1842 y 1844, e incluida años después en *Las flores del mal*, aunque la referencia es algo imprecisa (cfr. Campaña 2006, §7, s/p). Lo innegable es que para cuando se publicaron sus famosas flores ya era conocedor de los efectos del láudano, así como de la codeína, morfina, belladona y quinina (cfr. Castoldi 1994, 69). Castoldi apunta que parte de la atracción de Baudelaire por el opio, tuvo que ver con la fascinación que experimentó en 1852, año en que descubrió la obra de Edgar Allan Poe; el francés compartió afición con el viudo opiómano de *Ligeia* (1838) y se sintió atraído por la voz habituada de Roderick Usher, protagonista del relato *La caída de la casa Usher* (1839) (cfr. *op. cit.*, 71). Baudelaire puso de manifiesto su conocimiento de los efectos de la sustancia en el poema XLIX de *Las flores del mal*, composición titulada *El veneno*; en la segunda estrofa el autor afirma (Baudelaire 1857):

El opio lo hace todo desvaído, ilimitado
hasta la infinidad;
ahonda en el tiempo, y a la voluptuosidad
le da un placer cansado;
colma el alma por encima de su capacidad.^{Lvi}

Baudelaire sintió fascinación por la alteración de tiempo y espacio que provoca el opio, aumento de la experiencia sensible que también señaló Thomas de Quincey; también la agradable pasividad aparece en el texto del inglés; de la misma forma las alucinaciones arquitectónicas, la apreciación de una conciencia libre de censura o la memoria estimulada por el opio serán puntos clave en el ensayo crítico que Baudelaire dedicó a *las confesiones* de Quincey, texto publicado como parte de *Los paraísos artificiales* (1860). Como apunta Castoldi, Baudelaire encontró particularmente amargo el momento del despertar; aterrizar, una y otra vez tras largas ensoñaciones, en una realidad poco satisfactoria; del abrupto amanecer trata uno de sus últimos *Pequeños poemas en prosa* (1862), en el *Aposento doble* el narrador, tras una mágica alucinación acontecida en una estancia paradisíaca, se despierta en su poco acogedora habitación (cfr. Castoldi 1994, 77):

Y aquel perfume de otro mundo, del que me embriagaba con una sensibilidad ya decantada, ha sido, ¡ay!, reemplazado por un fétido olor a tabaco mezclado con no sé qué moho nauseabundo. Ahora se respira aquí lo rancio de la desolación.

En este mundo tan angosto, pero tan lleno de tedio, un único objeto conocido me sonrío. La redoma de láudano, una antigua y terrible amiga y, desgraciadamente, como todas las amigas fecunda en caricias y traiciones (Baudelaire 1862, § 5).^{LVII}

De las «caricias y traiciones» del opio también tomaron conciencia, años después, Verlaine y Rimbaud; Enid Starkie indica que ambos visitaron los fumadores del East End londinense, lugar cercano a los muelles (cfr. Starkie 1961, 357). No es de extrañar, Rimbaud explicitó la fórmula de su innovadora poética en 1871, año en que escribió *Cartas del vidente* (*Lettres du voyant*); un método organizado en torno al «desarreglo de todos los sentidos» (*dérèglement de tous les sens*) (Rimbaud 1871, 87). Y la embriaguez era una buena aliada en la búsqueda de la desorganización sensorial, así lo expresó en el segundo poema de *Una temporada en el infierno* (*Une saison en enfer*) (1873), en la composición *Mala sangre* (*Mauvais sang*) afirma «lo mejor es un sueño muy borracho, en la playa» (*Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève*) (Rimbaud 1873, 31). La apología al estado alterado provocado continuó en *Iluminaciones* (*Illuminations*) (1873-1875), en el poema *Mañana de ebriedad* (*Matinée*

d'ivresse) Rimbaud escribe: «tenemos fe en el veneno» (*nous avons foi au poison*) (Rimbaud 1873-1875).

La hipótesis de Starkie fue llevada a la gran pantalla en 1995, la película *Total eclipse* dirigida por Agnieszka Holland narra la estrecha relación entre Paul Verlaine (David Thewlis) y Arthur Rimbaud (Leonardo DiCaprio); el filme acaba pasando por alto el proceso creativo de ambos poetas para centrarse en su tormentosa unión sexual. Muchas de las escenas en que los poetas comparten plano la *absenta* está presente; de hecho es Verlaine quien introduce al joven Rimbaud en los placeres del hada verde afirmando que la bebida «es el tercer ojo del poeta» (*it's the poet's third eye*) (00:12:57); de la misma forma enseña a su rebelde e intransigente compañero a quemar opio.



Rimbaud consume absenta junto a Verlaine. Preparación de una pipa de opio. Capturas de *Total Eclipse*, Agnieszka Holland, Reino Unido, 1995. Minutos de fotograma de arriba abajo y de izquierda a derecha: 00:13:07; 00:36:10; 00:36:16; 00:36:34.

Lo cierto es que, como ya hemos visto, Verlaine gustó más del ajeno que de cualquier otra sustancia tóxica; así lo recuerdan también poetas españoles apegados a las corrientes literarias que llegaban desde Francia. El poeta madrileño afecto al

decadentismo modernista Emilio Carrere (1881-1947), retrató a Verlaine en 1918 (Carrere 1918):

Pablo Verlaine tenía sed fatal, una sed monstruosa y suicida, y bebió hasta la muerte. Tal vez oía la voz de una sirena fabulosa en el fondo glauco del ajenjo [...] vagabundeando por las zahúrdas del París nocturno, borracho de ajenjo. El poeta de *La cabeza de fauno* se sentaba junto a un vaso del glauco veneno con un ahoja de papel. A veces garrapateaba algunos versos, musitando palabras confusas, o bien arrojaba la pluma con rabia, se retorció las manos o las agitaba en el aire, con estremecimientos de epilepsia. Después apuraba su vaso y tornaba al trabajo, como un sonámbulo.

Manuel Machado (1874-1947) dedicó líneas al alma turbia del poeta, espíritu que encuentra compañía en el licor de moda en París; una bebida que conforma la composición poética finisecular en la capital del Sena, como no, los versos concluyen en un nombre: Verlaine (Machado 1913, *El alma del ajenjo*):

...néctar nuevo, néctar moderno, creador de loco y de artistas... Tuya es la hora lenta del crepúsculo tornasolado, tuyos los ojos aterciopelados que se entornan para mirar, tuyo el espíritu de la sospecha, y el dejo de la remembranza, y el presentimiento de la verdad, tuyo el sentir de los nuevos poetas, y el pensar de los científicos nuevos... ¡Licor de hoy!
Tu reino es París, la capital de nuestro siglo, donde todo se esfuma y se confunde, y no existe nada para que exista todo: paradójica, inescrutable, versátil, adorable... Tú las copias, tú las reflejas, tú cambias en ti mismo como los crepúsculos de su cielo. Tú oficias en la misa-orgía de todos sus amores... en la borrachera sagrada de los poetas... ¡Verlaine!

Ya en 1909 el poeta sevillano dedicó versos a «la borrachera sagrada» de Verlaine en *El mal poema*; la composición titulada *Cordura* reza: «Mi pobre Verlaine, / di a la vida, contigo tan mala y tan dura, / que tenga cordura / también. / Di a la vida, / que aullaba a tu paso / y ponía ajenjo en tu vaso, / que sea más cuerda, / que olvide y perdone...» (Machado 1909).

El ajenjo en la copa de Verlaine dio pie a varios textos de los que he traído dos aquí; sin embargo, no es frecuente la presencia de opio en poemarios y prosa española

cambiosecular. Aunque nicaragüense, el máximo representante del modernismo literario en lengua española dedicó uno de los poemas más bellos escritos a la savia de adormidera; *El humo de la pipa* de Rubén Darío fue publicado en 1888 en *La Libertad Electoral*, periódico de Santiago de Chile. Darío, de la misma forma que Gautier en 1838, describió las visiones provocadas por el narcótico en siete bocanadas; alucinaciones que, como en los casos anteriores, recrean paisajes recurrentes en el arte finisecular. La primera exhalación traslada al fumador a oriente, un lugar de inmenso colorido donde el poeta es colmado de placer por una mujer «muy blanca que sonreía con labios venusinos y sangrientos como una rosa roja» (Darío 1888), una sonrisa de «rosa y roja» y de mujer fatal. La segunda aspiración transporta al poeta a la frialdad del Rhin, a los acordes musicales de Richard Strauss (1864-1949), Richard Wagner (1813-1883) y Frédéric Chopin (1810-1849), a un mundo de enanos con cuernos de marfil que guían al consumidor hasta una melancólica dama. Con la tercera bocanada el paisaje se transforma en el exuberante trópico, la compañía es ahora morena. Durante la cuarta inhalación desfilan ante él los símbolos de la gloria terrenal, del reconocimiento artístico, además de la lucha, del calvario asociado al acto de creación. La quinta aspiración sumerge al narrador en un cuento de hadas, fábula que pronto se convierte en castigo: el hada Fatalidad condena al protagonista a amar sin ser amado jamás. Durante la sexta se cumple la sentencia. Y la visión de la última bocanada es su propio fin: «vi un hoyo negro cavado en la tierra, y dentro un ataúd» (*ibídem.*). El poeta despierta del ensueño al escuchar «una risa perlada» (*ibídem.*) femenina. Darío ha apurado la pipa.

Fue el discípulo español de Rubén Darío, Francisco Villaespesa (1877-1936) quien más páginas consagró a experiencias psicotrópicas, aunque a decir de varios autores los estados psíquicos alterados descritos por el almeriense no respondieron a un conocimiento experimental. El opio, de la misma forma que los alcaloides derivados del jugo de adormidera, aparece en los versos de Villaespesa como mero artificio estético. Si tomamos como referencia las aventuras de Teófilo Pajares, personaje trasunto del poeta en la novela de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) *Trotreras y danzaderas* (1912), parece afortunada la calificación que Juan Carlos Usó hace del andaluz: «bohemia entregado a una ebriedad imaginaria, más literaria que real» (Usó 2002, s/p).⁴⁶ Villaespesa navegó, como otros escritores modernistas españoles, entre la

⁴⁶ García Mercadal dudó entre Eduardo Marquina (1879-1946) y Villaespesa en la identificación del personaje, para Entrambasaguas Teófilo Pajares es Villaespesa (Amorós 1973, 18).

mixtificación de oriente y una sensibilidad cercana al decadentismo de adscripción francesa; una hiperestesia hastiada de la vulgaridad europea y burguesa que pone de manifiesto en composiciones como *La musa verde*, poesía publicada en el volumen *Tristitiae rerum* (1906). Se trata de una serie de versos dedicados a Baudelaire, estrofas donde los paraísos artificiales del maestro se convierten en un melancólico ensueño: «es tu hora sombría, ¡oh, Baudelaire! Fumamos opio, se bebe ajeno, y, embriagados, soñamos con tus artificiales paraísos perdidos...» (Villaespesa 1906, 36). Cuando la referencia no es Baudelaire retoma un célebre personaje de Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835); *Ensueño de opio* (1909) —poema incluido en la tercera edición de *La copa del rey de Thule* (1900)— enumera las perversiones ambiguas de una mujer «viciosa y frágil» de gusto análogo al de la francesa. El remedo de Madeleine se entrega sin límite al culto del refinamiento *yonqui* (Villaespesa 1909a):

Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;
pincha a su gata blanca. El éter la fascina,
y el opio le produce un ensueño oriental.

«Ensueño oriental» que se rige por los mismos parámetros que la pintura orientalista; una creación voluptuosa dotada de anhelo de huida y libertad sensorial que ansía la ruptura con la normativa impuesta, quiebro en el que encajan a la perfección escenas sensuales salpimentadas con drogas exóticas. Un buen ejemplo es *El poema del opio*, composición en tres partes recogida en *El jardín de las Quimeras*, volumen publicado en 1909. Aquí el narrador se envuelve en «azules espirales» y «volutas irreales» para *viajar* del morisco almohadón al paraíso de la indolencia, placentera pereza provocada por el consumo de opio; un letargo capaz de redimir al fumador de pesadas cargas vitales (Villaespesa 1909b, 43):

Mientras, sobre moriscos almohadones,
se inclina fatigada la cabeza,
amengua el corazón sus pulsaciones
y enerva nuestros miembros la pereza.
Respira libremente, en una rara
levedad la materia adormecida,
cual si un ser invisible nos quitara

de los hombros el peso de la vida.

De nuevo, en 1912, «azules espirales» evocan fantasías de impronta oriental; en los versos titulados *Fumando* Villaespesa insiste en revestir los alcázares moriscos de danzas orientales y bellas mujeres morenas, lúbricos sueños con cierto regusto a masoquismo: «fumo, lujuria y muerte...y mientras fumo / —venenos de mujer y de serpiente— / aspiro todo el opio de Oriente» (Villaespesa 1912, 64).

Ni la filiación a un gesto estético vinculado a recreaciones orientales, ni la adopción del modernismo aderezado con toques decadentes le resultaron ajenos a su compañero Isaac Muñoz (1881-1925). Amelina Correa, principal investigadora del poeta granadino, suma a la estética del dolor, al desinterés por el mundo —al menos por el próximo— o al enfrentamiento entre sueño y realidad (cfr. Correa 1997, 27) una postura de ambigua transgresión. Fue el particular narrador no exento de mala intención Rafael Cansinos Assens (1882-1964) quien recogió el gesto de afeminada subversión en su recurrente *La novela de un literato* (1982) (cfr. *op. cit.*, 37):

Amo los besos que sangran..., el placer es como un dolor..., la pasión infinita que sólo se conoce en Oriente...y que no distingue sexos [...] yo soy un alma hermafrodita [...] Yo me ahogo en esta sociedad hipócrita y puritana que no concibe más que el cocido y el matrimonio... Yo necesito el Oriente, sensual y pagano a pesar de Allah [...], el bello Oriente, donde reinan los poetas y la vida es un cuento fantástico [...], el Oriente misterioso, inexplorado y virgen.

Muñoz depositó sus deseos en el oriente de *Las mil y una noches*, ensoñaciones donde no podía faltar el opio, savia que suponemos —como la de Villaespesa— más retórica que ejercitada. En el poemario *La sombra de una infanta* publicado en 1910, Muñoz incluyó la composición *Llama de opio*. El protagonista, recostado sobre un tapiz árabe, fuma opio, «sacro veneno» que vehicula un viaje a «las regiones de un quimérico país»; se trata de un jardín repleto de flores terroríficas donde anidan serpientes, un edén atroz en el que le aguarda un vampiro femenino de ojos repletos de vicio, dientes de muerta y cabello encrespado por «ráfagas de locura». A la visión romántica de oriente

sazonada de opio se suma la imagen de la mujer espectral, la poderosa y temible *femme fatal* finisecular. La tercera máxima inevitable es el aburrimiento vital: «un tedio de veinte siglos de crueldades y de lujurias / inmoviliza mi espíritu» y cómo no, por último, una «espalda torturada por la angustia de vivir» (Muñoz Llorente 1910, 41-42).

Tampoco a Vicente Blasco Ibáñez le pasó desapercibido el aroma del opio; el valenciano utiliza el jugo desecado en muchas de sus novelas, una sustancia que adquiere connotaciones muy diferentes según el personaje que haga uso de ella. Cuando nos encontramos con un consumidor masculino, el halo de olor a opio que lo envuelve, presupone en él cualidades positivas: gran experiencia vital, un toque de arrogancia y valentía. De esta forma a la presencia del capitán Pablo Valls, veterano marino conocedor de todos los puertos internacionales, le precede el penetrante aroma de la savia de adormidera; al menos así lo reconoce su amigo Jaime Febrer en la novela *Los muertos mandan* (Blasco 1908, parte III, §IV):

No podía dudar: era una realidad. Su olfato percibió el olor de tabaco inglés ligeramente perfumado de opio que parecía flotar siempre en torno de su boca y sus patillas.

Sin embargo, el opio en manos de las mujeres difíciles de Blasco se convierte en un arma de seducción voluptuosa; sus heroínas cosmopolitas, elegantes y malvadas usan el narcótico «dominadas por un deseo de diferenciarse de los demás», así lo asegura el narrador ante la actitud de Alicia, la atormentada protagonista de *Los enemigos de la mujer* (Blasco 1919, §III). De esta forma la distinguida doña Sol, protagonista de *Sangre y arena* (1908), acostumbra a acompañar el buen tono social de sus reuniones con cigarrillos de opio, pitillos con «boquilla de oro» y «aroma punzante» (Blasco 1908b, §III);⁴⁷ Sol es la mujer por quien el torero de moda Juan Gallardo pierde la cabeza y al final del relato la vida. Los «cigarros turcos con su lejano olor de opio» (Blasco 1907, segunda parte, §II) forman parte de los enseres imprescindibles que

⁴⁷ En la adaptación cinematográfica de la novela que dirigió en 1989 Javier Elorrieta, el aura de mundanidad que envuelve a doña Sol y sus placenteros cigarrillos se convierte en un persistente consumo de cocaína, droga mucho más acorde con la década de los 80. El personaje, interpretado por una casi desconocida Sharon Stone, introduce al torero en el uso; Juan acaba convertido en un habitual de la coca.

Lucha lleva en el bolso, la refinada protagonista de *La voluntad de vivir* que «valora la seducción por la seducción misma» (Tomás 1999, 81).

También Freya, quizá la más terrible de las heroínas blasquianas, comparte la afición de doña Sol y Lucha. La espía al servicio de Alemania de *Mare Nostrum* (1918), devoradora como pocas y con anhelo de aplastar cabezas masculinas (cfr. Blasco 1918, §IV) hace cuenta de «tabaco egipcio cargado de opio» (*ibídem.*) para distraerse.

Pero es Alicia la extravagante duquesa protagonista de *Los enemigos de la mujer* (1919) la más artificiosa de todas las propuestas por el escritor valenciano en sus narraciones; la dama se define como una obra de arte —«mi obra soy yo»— en el tercer capítulo de la novela (Blasco 1919, §III).⁴⁸

Ella se consideraba una superbelleza, más allá de los vulgares límites del vicio y la virtud, una obra de arte viviente, y el arte no es moral ni inmoral, pues le basta con ser hermoso.

Alicia posee una feminidad calificada por el autor como mezcla de serpiente y felino; una voracidad animal a la que suma, durante la parte de que novela que transcurre en París, una palidez y unos «ojos eternamente asombrados»; una mirada fija e inquietante que muchos de sus vecinos atribuyen al uso del opio o la morfina. La aristócrata atrae al príncipe Miguel Lubimoff, amigo de la infancia, al palacete de su propiedad construido a semejanza del *Petit Trianon*; el estudio dispuesto para el encuentro recibe al invitado con «un olor exótico y penetrante» (*ibídem.*), una estancia repleta de chinerías de moda que la noble utiliza de fumadero. Alicia, calificada por Miguel como *snob*, no tarda en dar muestras de elegancia indolente: «Alicia estaba casi tendida en los cojines, mirando los platos con inapetencia, y sólo avanzaba un brazo perezoso sobre los manjares más raros y de sabor ardiente, demostrando la honda perversión de su paladar» (*ibídem.*). La actitud frente a la comida es tan sólo la antesala, pronto Alicia invita al prestigioso marino a «fumar la pipa» (*ibídem.*), presente que Miguel declina alegando nauseas; la dama algo molesta decide acudir a los cigarrillos

⁴⁸ Palabras que de forma inevitable recuerdan a la marquesa Luisa Casati, personaje protagonista del primer epígrafe del capítulo 3, parte de la tesis dedicada a las musas de principios del siglo XX.

saturados de opio: «Alicia sacó de una caja de plata los cigarrillos que fumaba en presencia de los “no iniciados”: tabaco oriental, pero bien rociado de opio» (*ibídem*). Sin duda, el estandarte que enarbolaban las mujeres con tendencia fatal de Blasco pasa por el cosmopolitismo que arrastra la diferenciación del resto.

Más insaciables fueron los protagonistas de las novelas de Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1940), personajes dispuestos a disfrutar de forma desmesurada de los placeres, una manera de combatir el *spleen* que los lleva a recorrer el amplio abanico de sensaciones provocadas por sustancias tóxicas. Ejemplo de ello son el dandi Jaime Estradas y Julia, protagonistas de *El amor prohibido* (1917); la pareja tras el primer enamoramiento sufre el desencanto de la rutina, decepción que combaten con todos los excesos que quedan a su alcance (Hoyos 1917, libro II):

...después, nada más que un tedio mortal, gris y plumizo y un hastío abrumador. Entonces recorrieron la gama de los paraísos artificiales, el éter, el opio, la morfina, la cocaína; fueron los excitantes para tenerse en pie y los calmantes para adormilarse. Y mezclado con ello, todos los excesos y todos los placeres; las emociones fuertes, las sacudidas nerviosas, las locas carreras en automóvil, las escapatorias por los lugares peor afamados, el vino, el juego.

Una de las novelas más celebradas del autor junto a *La vejez de Heliogábalo* (1915) es *El monstruo*, volumen publicado tres años más tarde; el relato es un exponente de la literatura decadente española que se mueve entre la noche, los narcóticos, el tugurio como residencia principal y sus moradores como paisanaje habitual. Hoyos perfila a la protagonista del relato, Helena Fiorenzo, como una mujer dotada con el «morbo prurito de profanarlo todo» que adormece su tiempo con «opio y éter» (Hoyos 1915a, I parte, §I). De la mano de esta infatigable buscadora de goces abyectos el autor recorre geografías occidentales y orientales clave. Helena, prototipo de *femme fatal*, gusta del placer sádico, la crueldad y la indolencia en el amor. La superioridad de la adinerada y caprichosa dama pasa por haber disfrutado de cualquier experiencia antes que sus acompañantes; bajo su mirada la fiesta celebrada en las inmediaciones de la plaza de la Bastilla no es más que un conjunto de manidas chabacanerías (*op. cit.*, §IV):

En la atmósfera un poco pasada de moda ya, muy Lorrain, de sexagenarias ninfómanas que, atrozmente pintadas, estucadas, enjalbegadas, adornadas y emperifolladas con demasiadas joyas, demasiadas plumas y demasiados encajes, se revolcaban por los divanes en compañía de pálidos adolescentes, o realmente enfermos de literatura, o simplemente viciosos *a lo Marcel de Willy*, Helena se aburría [...] pues mirada por las viejas viciosas y los adolescentes pervertidos como una suma sacerdotisa del Pecado —así, con mayúscula y todo—, estaba harta de que la invitasen a estudios disfrazados de templos y a *garçonnières* convertidas en fumaderos de opio, donde se celebraban misas negras que eran grotescas parodias, y orgías romanas con aventureros de baja estofa y mujerzuelas callejeras, que se mataban a fuerza de cocaína y éter.

Antonio de Hoyos escribió en 1922 una fábula ambientada en casa de su amigo Álvaro de Retana (1890-1970), cuento publicado entre las páginas de *La Unión Ilustrada*. El relato transcurre entre «tés deliciosamente Lorrain», dibujos de Pepito Zamora (1889-1971), danzas de Tórtola Valencia y literatura francesa *maldita*. El marqués descubre las inquietudes del autor sicalíptico más celebrado de las tres primeras décadas del siglo XX (Hoyos 1922, 6):

Su encanto eran las venturas carnavalescas, las locas historias de cadáveres vestidos con capuchones violeta y de encuentros equívocos en los arrabales [...] Álvaro Retana estaba enfermo de curiosidades. La Historia, superficialmente aprendida, la Mitología y la Leyenda poblaban su vida de Reinas fabulosas, de Princesas poseídas de Satanás, de dueñas veladas, de efebos inasexuados, de Arcángeles anunciadores y de Príncipes torturados por la eterna interrogación de ser o no ser.

Historia, mitología y leyenda aliñadas con una buena dosis de narcóticos (*ibídem.*):

Y en aquel fondo deliciosamente banal, aquel fondo que en su modernidad guardaba reminiscencias de 1900, iba a celebrarse la fiesta carnavalesca, aquella orgía en que se bebería champagne con éther [sic] y se fumaría opio, a los postres.

La mayoría de los personajes de las novelas de Álvaro de Retana mantienen una dualidad, son protagonistas a caballo del Madrid refinado y los bajos fondos. Los relatos están repletos de chirriantes, satíricos y divertidos pasajes. Se trata de historias eróticas e indeterminadas localizadas en destinos geográficos de moda, lugares donde el diseño textil, los excesos de maquillaje y el gusto por el sexo se convierten en *leitmotifs* en las aventuras de jóvenes ambiguos, mujeres frívolas, prostitutas, chaperos, cupletistas y dandis aristócratas; una baraja de deleites sensuales aderezados con alcohol y cualquier tipo de sustancia psicotrópica, tóxicos aptos para fumar, aspirar e inyectar. Así lo analizan los editores de cuatro de las historias de Retana (Zubiaurre; Harris; Kurtz 2013, XX-XXI):

La moda y el afán de estar al día, cueste lo que cueste, [...] se manifiesta [...] en la regularidad con que los personajes de la narrativa sicalíptica se entregan al placer y la embriaguez del alcohol, pero, sobre todo, de las drogas. En *El tonto* se nos dice que uno de los personajes “tiene la cabeza llena de fantasías” porque “le ha dado por la cocaína”. Y en *Los ambiguos*, Julio, el protagonista, no logra despertarse, porque seguramente “habrá tomado éter” [...] en esa misma novela otra de las protagonistas, Amalia, tiene la voz “rota por los alcoholes y los narcóticos” [...] Es más [Retana escribió] una novela entera, *El vicio color de rosa (Novela fantástica)* (1920) dedicada a la adicción al opio.

Retana salpicó las publicaciones periódicas de la época con relatos de corte frívolo inspirados en espirales de humo de opio, antes de publicar el volumen dedicado en exclusiva al vicio negro. El 24 de febrero de 1913 *El Liberal* publicó el cuento *Opio*; texto dedicado a Ángeles Vicente, escritora recordada por Zezé (1909), primer relato en castellano de autoría femenina que narra experiencias lésbicas. El narrador, como tantos otros escritores finiseculares, comienza el texto con la palabra aburrimiento, el *spleen* o *l'ennui* castellano. Para sobrellevar el tedio y la ansiedad que le genera la luz crepuscular prepara una pipa (Retana 1913, 3):

¡Estaba tan aburrido aquella tarde!... Solo en mi estudio, reclinado indolentemente en el diván de terciopelo bizantino [...] Las sombras del crepúsculo, que sobrevenía demasiado á prisa, me envolvían implacablemente, despertando en mí ideas tristes, que aumentaban el constante y monótono golpear de la lluvia en los cristales, é insensiblemente, como para burlar el lamentable “*spleen*” que se obstinaba en apoderarse de mí, abandoné el sillón, cargando de opio mi pipa.

Las palabras que escribe a continuación siguen muy cerca los párrafos que Thomas de Quincey entonó sobre el poder bienhechor de la savia de adormidera (p. 285) en sus *Confesiones* (*ibídem.*):

¡Oh, el opio! ¡Esta justa, sutil y poderosa lluvia, que lo mismo sirve de calmante en el corazón del pobre que en el del rico! ¡Razón sublime que desarma la cólera más fuerte y talismán, incomparable que devuelve á un escéptico las esperanzas muertas! ¡Voz implacable que convoca á los ensueños, la verdadera realidad de la vida, y edifica con los materiales del cerebro ciudades más suntuosas que Babilonia y Nínive, con un arte más puro que el de Fidias y Praxíteles! El opio es la llave del Paraíso, la puerta falsa por donde puedo uno escaparse al dolor de la vida y á la tristeza del amor, y la única medicina que sirve para todos los males del espíritu.

De forma inmediata el «amable veneno» *justo, sutil y poderoso* transporta al fumador al habitual edén; en este caso habitado por tres extrañas mujeres cubiertas por velos. El ensueño termina convertido en pesadilla, las féminas de «mirada implacable» se transforman en espectros símbolo de la ilusión de la juventud, la esperanza en la vejez y el recuerdo del primer amor. La angustia que provoca en el protagonista la alucinación le hace replantarse su relación con el opio: Retana ha abandonado la costumbre para el resto de sus días.

Dos años más tarde volvió a retomar el opio en una narración corta destinada a una revista, esta vez *Fantasmas de opio* fue publicado en *Por esos mundos*. El escritor se presenta como un enamorado del opio, restando importancia a las habladurías maliciosas que invitan al abandono de la costumbre (Retana 1915a, 623):

Tengo en la actualidad un bello amor que embriaga y esclaviza; que provoca las más extrañas y deliciosas voluptuosidades y que me hace olvidar las miserias terrestres; un dulce amor cuya infidelidad no temo; que manda en mí como un tirano y que me sirve como un esclavo sumiso: el opio. No se lo he dicho á nadie. ¿Para qué? ¡Se cuentan tantas cosas absurdas de los fumadores de opio!

El narrador acude cada tarde al estudio de un moderno pintor, taller exquisito descrito como un «templo adorable, perfumado y sombrío donde los almohadones bizantinos, los tapices persas y las pieles de tigre, parecen invitarnos á tendernos para saborear una pipa de opio en mundano aquelarre»; Retana utiliza el plural y la palabra aquelarre porque en ese «camarín de deleites malsanos» se dan cita un grupo de personajes de lo más variopinto. Durante la tarde que da pie al relato, el grupo, tras dar buena cuenta de unas pipas de opio, decide utilizar la percepción alterada en una sesión de espiritismo. Tras contar aventuras que nos llevan incluso hasta el hundimiento del *Titanic*, se produce un contacto en la sala; el cuerpo de la bailarina Nana Delys —fumada y borracha de éter— es poseído por Inés Sorel (1410-1450), amante del rey Carlos VII finalmente traicionada por el monarca.

En 1922 publicó en la revista *Flirt* el relato, *Menegilda, extraviada y cultivadora de paraísos artificiales*; en esta ocasión, la protagonista —amante de un enriquecido comerciante de textil— descubre el amor lésbico y con esta pasión «extraviada» el deleite de la mezcla de psicotrópicos; la escena tiene lugar en el estudio de un pintor futurista (Retana 1922, 9):

Me introdujeron en una camareta tapizada con cretonas floridas, débilmente iluminada con faroles japoneses, y perfumada con incienso y éter. Allí me presentaron a varios poetas que decían cosas absurdas, y a media docena de individuos que también sustentaban teorías contra natura. Unos y otras se reunían en aquel saloncito para saborear en complicidad las delicias de los paraísos artificiales. Se fumaba opio; se tomaba cocaína, se bebía éter y se pasaba muy bien el rato oyendo tocar el piano...

Ni para Hoyos, ni para Retana el hachís tuvo la menor oportunidad de abrirse paso entre las drogas de las que hacían uso los personajes perversos de sus relatos. La

experimentación con la sustancia visionaria llegó a la poesía y prosa castellana de la mano de los escritores franceses. La ocupación napoleónica de Egipto y la posterior ordenanza que penalizaba el uso o venta del hachís en el país despertó la curiosidad por la sustancia entre un puñado de influyentes parisinos; entre ellos destaca el Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884), un médico que desde 1840 utilizaba el cáñamo en el hospital psiquiátrico de *Bicêtre*. Antonio Escohotado señala la raíz de investigación y las consecuencias de los estudios de Moreau (Escohotado 1989, 350):

Estas experiencias con otros, y autoensayos, desembocaron algo más tarde en un libro donde postulaba una nueva concepción de la enfermedad mental, sugiriendo el empleo del cáñamo para provocar «psicosis de laboratorio» [...] un medio para trasponer de modo reversible las fronteras de la sensibilidad rutinaria, que no sólo permitía observar desde dentro el funcionamiento del psiquismo anormal sino profundizar en el normal.

Un camino iniciado en 1840 que continúa constituyendo una de las vertientes clásicas de investigación con psicofármacos. Moreau de Tours fue el introductor del *dawamesk*⁴⁹ en Francia, una preparación a base de hachís que despertó el interés de Gautier y Baudelaire, entre otros literatos franceses. El médico «profundizó en el psiquismo normal» en las reuniones del grupo que acabó siendo bautizado como *Club des Hashischins*; un círculo que experimentó en la mansión Pimodan, inmueble situado en la parisina *Île Saint-Louis* que entonces alquilaban Baudelaire y el pintor Boissard de Boisdenier (1813-1866). La nómina de ilustres que acudieron a la convocatoria mensual de Moreau incluye, además de los nombres de Gautier y Baudelaire, los de los pintores Eugène Delacroix y Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891); entre los demás literatos se encuentran Gérard de Nerval (1808-1855), Rimbaud y Victor Hugo (1802-1885), a los que se suman algunos intermitentes como Balzac y Dumas.

⁴⁹ Gautier recogió parte de sus experiencias en julio de 1843, *Le haschich* describe los efectos del fármaco en tres fases: hiperestesia sensorial, dilatación del tiempo y alucinaciones. Además explica la receta de la preparación del hachís propia de Argelia: «El hachís es un extracto de la flor del cáñamo (*Cannabis indica*) que se hace cocer con grasa, pistachos, almendras y miel, y de un gusto que no resulta desagradable» (cfr. Laurent 2001, 127). Baudelaire añade a la mezcla azúcar y entre las sustancias aromáticas incluye, además de los pistachos y almendras, vainilla, canela y almizcle (Baudelaire 1860, II). Antonio Escohotado incluye en la preparación belladona y en ocasiones opio (Escohotado 1989, 190).

Gautier describió su primera visita al Hotel Pimodan en *El Club dels hachichins*, relato publicado en la *Revue des Deux Mondes* el 1 de enero de 1846. Allí esperaba el doctor con «una bandeja cargada con pequeños cuencos de porcelana del Japón. Un trozo de pasta o confitura verdosa, grande casi como un pulgar, era echado por él, mediante la espátula de un vaso de cristal y colocado, al lado de una cuchara de plata dorada, en cada cuenco» (Gautier 1846). Tras el ritual de preparación y la ingesta, el narrador, drogado, comienza a sentir los efectos del *hash*; la primera consecuencia consiste en la alteración del gusto: «el agua que bebía me parecía tener el sabor del vino más exquisito, la carne se trocaba en mi boca en frambuesa y viceversa. No habría distinguido un chuleta de un melocotón», a continuación empieza el cambio en la percepción visual, la saturación del color; ahora los rostros de sus compañeros «se teñían de tonos sobrenaturales» (*ibídem.*). La exaltación sensorial da paso a la «fantasía», una alucinación hilarante capaz, nada más y nada menos, de eclipsar el hastío «eran unas muecas que podían regocijar al tedio en persona» (*ibídem.*). Al cuarto estadio Gautier lo denomina «*kief*», el periodo venturoso del hachís que compara con el paraíso: «no sentía mi cuerpo, los lazos de la materia y el espíritu se habían desanudado; me movía por mi propia voluntad en un ambiente que no ofrecía resistencia [...] nada material se mezclaba a este éxtasis; ningún deseo terrestre alteraba su pureza» (*ibídem.*). Sin embargo a la deliciosa languidez le sigue una pesadez corporal y mental; el sueño se convierte en pesadilla, la alucinación es ahora negativa y huir le cuesta al escritor «mil años» (*ibídem.*). La última reflexión es precisamente «no creáis en los cronómetros» (*ibídem.*); al final de su primera aventura como miembro del club de los hachisinos, a Gautier le pareció resucitar el tiempo.

También Baudelaire escribió sobre su experiencia como parte del exclusivo círculo, aunque más de una década después; la serie de artículos dedicados al *haschisch* comenzaron a publicarse en septiembre de 1858 en la *Revue Contemporaine*; dos años después el autor los reunió y junto a su estudio sobre las *Confesiones* de Quincey editó el volumen *Los paraísos artificiales*. En el capítulo titulado *El poema del haschisch* el francés insiste en la idea de demostrar que la embriaguez con hachís no supone nada más que la exacerbación de la esencia del consumidor, «lo natural en exceso» (Baudelaire 1860, §II); de esta forma cualquiera tiene en su poder la clave del «sortilegio» sin temor a una intoxicación grave (*ibídem.*):

¡He aquí, por lo tanto, la felicidad! ¡Colma la capacidad de una pequeña cuchara! ¡La felicidad con todas sus embriagueces, todas sus locuras, todas sus niñerías! Podéis tragar sin temor; nadie se muere de esto.

Baudelaire hace hincapié en que el medio debe ser favorable al uso; no sólo el cáñamo aumenta la naturaleza del individuo también exagera la circunstancia: «la preocupación se convertiría en angustia: la pena en tortura» (*ibídem.*). Una vez ingerida la fórmula, en el ambiente y momento adecuado, el ensayista recorre las etapas que atraviesa Gautier en su artículo. En la fase inicial Baudelaire coloca la hilaridad, un humor mediante el cual el sujeto es capaz de relacionar ideas nuevas: «similitud y relaciones incongruentes, imposibles de prever, interminables juegos de palabras, esbozos de comicidad, brotan constantemente de vuestro cerebro» (*ibídem.*); eso sí, se trata de una diversión cargada de benevolencia. En el segundo período «se produce un apaciguamiento» (*ibídem.*) que da paso a la exquisitez sensorial, las alucinaciones y la alteración del espacio temporal: «los ojos miran el infinito. El oído percibe sonidos casi inaprehensibles [...] es entonces cuando empiezan las alucinaciones. Lenta y sucesivamente, los objetos externos adquieren singulares apariencias, deformándose y transformándose [...] los sonidos se visten de colores, y los colores contienen una música [...] las proporciones del tiempo como las del ser se han trastocado por completo debido a la multitud e intensidad de las sensaciones y de las ideas. Diríase estar viviendo varias vidas humanas en el espacio de una hora» (*ibídem.*); este segundo momento culmina en «un hambre voraz y una sed excesiva» (*ibídem.*), demandas fisiológicas que concluyen al iniciarse la tercera fase, el transcurso denominado *Kief*: «trátase de un estado de beatitud sosegado e inmóvil, de una resignación gloriosa» (*ibídem.*).

Frente a la fastuosidad del texto de Gautier, Baudelaire es más conciso, de alguna forma más objetivo en sus descripciones; tampoco el pasaje termina aquí, en el siguiente epígrafe titulado *El hombre dios*, el autor de *Las flores del mal* lleva a cabo un sorprendente análisis moral, disertación sobre la acción de la sustancia «en la parte espiritual del hombre» (Baudelaire 1860, §III), una preocupación que continúa en el último capítulo del volumen denominado precisamente *Moral*. La cualidad del *hash*,

droga capaz de conseguir un estado de gloria sin ningún peligro, le parece: «uno de los más terribles y seguros medios de los que dispone el Espíritu de las Tinieblas para reclutar y esclavizar a la deplorable humanidad, sino una de sus incorporaciones más perfectas» (Baudelaire 1860, §IV); frente a la pregunta: «¿cómo llamaremos al hombre que quiere comprar, por unas cuantas monedas, la felicidad y el genio?» (Baudelaire 1860, V, 188) no duda en acusar al individuo de atentar contra las intenciones de Dios. Baudelaire acaba siendo un drogado arrepentido.

La poesía en español en torno al hachís nos conduce de nuevo al modernismo, a un poema anterior a la pipa de opio que consumió Rubén Darío. En 1875 el poeta cubano José Martí (1853-1895) dedicó versos al *Haschisch*, un poema de corte oriental escrito en México. En la composición de Martí la embriaguez inducida por la sustancia se confunde con la sensualidad del beso de una mujer árabe. Todo es virtud en el hachís, la planta que «se aspira, aroma, narcotiza y canta» (Martí 1875):

Fiesta hace en el cerebro,
Despierta en él imágenes galanas;
El pinta de un arroyo el blando quiebro,
El conoce el cantar de las mañanas,
Y esta arábica planta trovadora
No gime, no entristece, nunca llora;
Sabe el misterio del azul del cielo,
Sabe el murmullo del inquieto río,
Sabe estrellas y luz, sabe consuelo,
¡Sabe la eternidad, corazón mío!

Pero el efecto no dura la eternidad que el hachís conoce, el narrador vuelve a su propio escenario; una realidad de «espíritu potente», de alma anhelante que se «se abrasa» (*ibídem.*); Martí implora en el último verso el retorno del beso de la mujer y del hachís en su boca.

En una de las poesías inacabadas de este primer Martí, perteneciente al cuaderno de apuntes número 4 (1878-1880), el poeta se dispone a describir el alma humana; en su intento, datado por Carlos Javier Morales en 1878, cita tres estimulantes: el vino, el café y el hachís: «Espíritu que vibra / en la nudosa fibra / de la caliente vid; —en las azules /

espirales del haschisch, / —en la rica / espuma del cafeto, —que salpica / de mariposas de oro la bullente / sangre del hombre [...]» (cfr. Morales 1994, 407).

Décadas más tarde el uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) también hizo participe al lector de su experiencia con el hachís; el texto fue publicado en 1903 con una intención clara que el autor señala desde el primer momento: «para la instrucción de los que no conocen prácticamente la droga. Para los apologistas de oídas del célebre narcótico» (Quiroga 1903). El relato adquiere tintes de documento científico, con anotaciones horarias del momento en que sobreviene cada efecto; el resultado demoledor lo conocemos desde el comienzo, la primera frase reza: «en cierta ocasión de mi vida tomé una fuerte dosis de haschich que me puso a la muerte» (*ibídem.*). Cuando sus dedos no se transforman en arañas verdes, se convierten en víboras; el rostro de su compañero se desfigura hasta parecer un monstruo que quiere saltar sobre él; se ríe, siente un frío atroz y después pierde la capacidad motora; de nuevo figuras bestiales le atacan; le sube la fiebre; ve su cuerpo desdoblado y como su otro yo agoniza; la última visión de Quiroga antes de que se termine su proceso más que alucinatorio, paranoide torna a su colega «en un leopardo verde» (*ibídem.*). Parece que el escritor ingirió una dosis excesiva de cápsulas de hachís o desde luego, el derivado del cáñamo no era para su organismo un paraíso artificial recomendable.

En España fueron escritores adscritos a la bohemia madrileña los que se detuvieron a reflexionar en torno al humo de hachís. Uno de los primeros poetas en incluir la palabra *haschis* en una de sus composiciones fue Pedro Barrantes (1863-1910),⁵⁰ el leonés tituló de esta forma el décimo cuarto poema de *Delirium Tremens*, volumen publicado por primera vez en 1890, corregido y aumentado dos décadas después para la reedición de Gregorio Pueyo. Sobre el desmedido conjunto de versos, calificados por Javier Manzano como «poética del delirio» (Manzano 2014, 27), planean los principios de la bohemia: fracaso, tedio e inconformismo; máximas protagonizadas por mujeres bellas y crueles. *Haschis* constituye una oda a al vino y a la lujuria, sin ninguna referencia más al cáñamo índico.

⁵⁰ Cito las fechas de nacimiento y muerte que aporta Javier Manzano en la tercera edición del poemario *Delirium Tremens* (1890; 2014).

Pero sin duda es Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) el literato que destaca como célebre en la galería de drogados españoles finiseculares. En 1910 el gallego pronunció una conferencia en Buenos Aires, *Los excitantes en la literatura. Peligros y ventajas*; un texto transcrito por *La Prensa* en el que Valle puso de manifiesto notables conocimientos sobre efectos psicoactivos. El escritor, aquejado de hematuria, comenzó su andadura mariguana por prescripción médica, al descubrir los efectos de la sustancia decidió aumentar la dosis aconsejada por el médico y prolongar el consumo. En un primer momento el cáñamo altera su percepción visual y le provoca una hilaridad a veces molesta; pero llevado más allá, permite el desdoblamiento de la persona, la posibilidad de obtener visión múltiple y facetada de uno mismo, recuperar recuerdos de la infancia y prolongar los límites que ejercen sobre nosotros espacio y tiempo; interesantes resultados a los que se suma (Valle 1910, 40):

Una actitud extraordinaria de dominio, de plena acción sobre lo que le rodeaba para percibir lo imperceptible, sobre todo para establecer los contrastes ínfimos, casi diríase secretos, proporcionábale momentos de extraordinaria lucidez para describir la Naturaleza y expresar las emociones.

La hiperestesia sensorial confiere mayor poder de conocimiento sobre la naturaleza humana y su entorno, cualidad que desemboca en la filantropía más beatífica; desde ahí, el último escalafón: «la conciencia de la felicidad suprema, de la gloria» (*ibídem.*). Valle alcanzó conciencia de su ser inmortal, sensación que culminó en felicidad, un bienestar que equipara al éxtasis espiritual.

En 1913 Valle continuaba habituado al hachís; en la entrevista recogida en *Por esos mundos* el escritor reconoció ciertos malestares provocados por «el extracto de tintura de cáñamo índico», esencia que en este momento consumía en píldoras. El gallego explicó a su interlocutor que cada gragea de *hachiss* le provocaba «una exaltación de la fantasía», arrebató que le permitía «comprender muchas cosas» (Valle 1913, 68) entre ellas, el karma. Un acercamiento a la metafísica oriental por la que Valle siempre mostró gran interés.

Tres años más tarde Valle publicó *La lámpara maravillosa*, una obra resumen de su concepto estético. En *El anillo del Giges*, el escritor recorre la propiedad familiar donde creció, acompañado por un sirviente; después de haber fumado «bajo unas sombras gratas mi pipa de cáñamo índico» (Valle 1916, §II) el paisaje impregnado de belleza nostálgica se revela ante los ojos del adulto «como una cifra, consumado en el regazo de los valles, cristalino como el sol, intenso por la altura, sagrado como un número pitagórico», una percepción que le provoca la expresión del goce máximo: «fui feliz bajo el éxtasis de la suma». Valle alcanza un estado de gracia que le permite formar parte del todo que le rodea: «con una alegría coordinada y profunda, me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte...». Una clarividencia, una «visión gozosa y teologal» (*ibídem.*) que alcanza bajo los efectos de la pipa de *hash*.

En el capítulo titulado *El quietismo estético*, Valle vuelve a mencionar la sustancia *cannábica*; en esta ocasión equipara las piedras evocadoras de Toledo con una alucinación concreta, un ensueño que parece reiterarse en el universo mariguano del literato: la sucesión de rostros conocidos en vidas pasadas (Valle 1916):

Toledo es alucinante con su poder de evocación. Bajo sus arcos poblados de resonancias se experimenta el vértigo como ante los abismos de las deducciones de Teología. Estas piedras viejas tienen para mí el poder maravilloso del cáñamo índico, cuando dándome la ilusión de que la vida es un espejo que pasamos a lo largo del camino, me muestra en un instante los rostros entrevistados en muchos años. Toledo tiene un poder místico: alza las losas de los sepulcros y hace desfilar los fantasmas en una sucesión más angustiada que la vida.

José Francisco Batiste recoge un apunte *cannábico* más en la obra de Valle; en 1917 el creador del esperpento se aleja en el prólogo de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* de enfoques kármicos para señalar su objetivo último en este momento: el escritor pretende vencer «la humana y geométrica limitación que nos veda ser a la vez varias partes» (cfr. Batiste 2002, s/p). Voluntad de ser a la vez en lugares diferentes, cualidad que se supone a algunos fakires; Valle-Inclán trata de conseguirlo a través de su pipa, un intento fallido: «yo, torpe y vano de mí, quise ser el centro y tener

de la guerra una visión astral, fuera de geometría y cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso» (*ibídem.*).

Fue en 1919 —un año después de la prohibición de la venta y consumo de marihuana en España— cuando Valle se decidió a publicar un poemario dedicado al hachís y otras sustancias psicotrópicas; *La pipa de kif* se convierte a ojos de Batiste Moreno en un «desafío al conformismo» (*ibídem.*). En el primer conjunto de versos — composición que da título al volumen— el escritor enciende su adorada pipa Puk, cachimba que prácticamente se apaga con la obra. Valle evoca aquí las placenteras sensaciones que obtiene de la «Verde Yerba de Estambul», paraíso que le provoca rimas pasionales de enamorado. En las dieciocho claves que conforman el volumen encontramos referencias a la *boliviana* —«...anuncio la era argentina de socialismo y cocaína» (*¡Aleluya!*, clave II)— y al opio, droga que califica de «ave divina de un paraíso artificial» (*Bestiario*, clave V). A las citas narcóticas se suma un estrafalario conjunto de personajes, protagonistas de escenas circenses y cruentos sucesos nacionales; de esta forma, las piruetas de un mono vicioso y anarquista dan paso a la descripción de una opulenta solterona castellana biempensante y a historias de bandoleros y presos condenados a garrote vil. El penúltimo poema, *La tienda del herbolario* forma parte del imaginario drogado actual; parte de sus versos fueron musicados en 1991; Rockberto, líder del grupo malagueño *Tabletom*, entonó el «¡verdes venenos!» en su álbum *Inoxidable*. Los primeros versos despejan cualquier duda, el poeta va a realizar un repaso por las principales sustancias que pueblan un herbario, drogas que aúnan gloria y pecado: «aquella cueva del herbolario / se me ofrecía como un breviario / Lleno de goces y de visiones / cálidas: sierpes y tentaciones» (Valle 1919, XVII). Desde la primera estrofa Valle afirma la supremacía de la marihuana sobre el resto de paraísos artificiales: «cáñamos verdes son de alumbrados, / monjas que vuelan, y excomulgados» (*ibídem.*); tras la enumeración que recorre tabaco cubano, heliotropo, coca «que al indio triste torno espartano» (*ibídem.*), pulquería, cacao, té paraguayo y «humo de opio que ama la China» (*ibídem.*). El escritor termina donde empezó: en el hachís. Valle se muestra conocedor de toda nomenclatura que recibe la sustancia, además relaciona el *cannabis* con la filosofía oriental, los fakires, la leyenda de Marco Polo y con divanes, odaliscas y sultanes; transcribo (Valle 1919, XVII):

¡Verdes venenos! ¡Yerbas letales
 de Paraísos Artificiales!
 A todos vence la marihuana,
 que da la ciencia del Ramayana.
 ¡Oh! Marihuana, verde pneumónica,
cannabis indica et babilónica.
 Abres el sésamo de la alegría,
 Cañamo verde, kif de Turquía.
 Yerba del Viejo de la Montaña,
 el santo oficio te halló en España.
 Yerba que inicias a los fakires,
 llena de goces y *Dies Ires*.
 ¡Verde esmeralda, —loa el poeta
 persa— tu verde vistió el profeta!
 (Kif —yerba verde del persa— es
 el achisino bhang bengalés.
 Charas, que fuma sobre el diván
 entre odaliscas el Gran Sultán.

La marihuana vuelve a aparecer en *Tirano Banderas* (1926). Un momento de asombro de Veguillas, ayudante y consejero de Banderas, sirve a Valle para introducir los efectos de su droga preferida: «el tiempo parece haber prolongado todas las acciones, suspensas absurdamente en el ápice de un instante, estupefactas, cristalizadas, nítidas, inverosímiles como sucede bajo la influencia de la marihuana» (Valle 1926, III parte, libro III, §IV). Pero son un estimulante y un alcaloide los que refuerzan el enfrentamiento de dos personalidades: la del dictador a la antigua —Santos Banderas— y la que exhibe el exquisito moderno —barón de Benicarlés, embajador de España—; mientras el tirano masca hoja de coca: «en el Perú había hecho la guerra a los españoles, y de aquellas campañas veníale la costumbre de rumiar la coca, por donde en las comisuras de los labios tenía siempre una salivilla de verde veneno» (*op. cit.*, I parte, libro I, §III); el encorsetado dandi «perfumado, maquillado, decorado, vestido con afeminada elegancia [...] alzóse una pernera, con mimo de no arrugarla, y se aplicó una inyección de morfina» (*op. cit.*, VI parte, libro III, §I).

Y genio de prosa, poesía y teatro, además de fakir mariguano, lo describió Ramón Gómez de la Serna en su semblanza; el escritor afirma que «presumía de faquir no sólo porque apenas comía, si no porque fumaba *has-chiss* —lo escribían y

pronunciaban como si estornudasen— y porque tomaba las cosas ardiendo sin inmutarse» (Gómez de la Serna 1944, §X). Más adelante se detiene en la característica luenga barba de Valle, una «barba de faquir sobre todo, ya que él, que confesaba que su alma era la de un antiguo faquir que podía milagrear y resistir todos los dolores, cuando fumaba en su larga pipa de Kif se le veía lo natural que era de Oriente» (*op. cit.*, §XVIII). Gómez de la Serna incluyó además una poesía de Villaespesa; el poeta del opio también dedicó versos al hachís, así lo recoge José Andujar Almansa. El autor califica sus *Sonetos del Kif* (1911) como nietzschianos, una serie de versos en los que el poeta de Almería abandera deseo, instinto y belleza (cfr. Andujar 2004, 70):

Desprecio toda moral de oficio (...)
Todo es instinto... Naturaleza
En el espejo donde me veo...
el me ha enseñado que la belleza
sólo es belleza por el deseo.
Amarlo todo, gozarlo todo,
sin una sola limitación... [...].

Un amante del opio y el hachís no podía dejar pasar la oportunidad de citar en el poema-retrato del creador del marqués de Bradomín su afición a la marihuana: «...y no existe paleta, / ni existirá tan rica y soberana, / como su ardiente fantasía / de alucinado y de poeta, / ebria de sol y marihuana» (cfr. Gómez de la Serna 1944, §VII). También el gregueriano Ramón da cuenta de la ruptura abrupta del gallego con la marihuana: «en sus conferencias sobre los excitantes que estimulan al artista para crear contó sus alucinaciones gracias al cáñamo índico, viendo desfilar por su memoria todas las personas muertas que el había conocido, lamentable espectáculo que le hizo abandonar el *has-chiss*» (*op. cit.*, §X). Si así fue, la historia de Gómez de la Serna encaja con el texto que Valle dedicó a Toledo en *La lámpara maravillosa* (1916), aquel al que me he referido antes «Toledo tiene un poder místico: alza las losas de los sepulcros y hace desfilar los fantasmas en una sucesión más angustiosa que la vida». Sabemos, pues, por Gómez de la Serna que Valle abandonó el consumo en torno a 1916, aún así no olvidó los efectos cannabicos, propiedades que utilizó como recurso literario siempre que pudo.

2.5. Morfina: los efectos del dios griego del sueño.

Es imperioso encontrar la forma inofensiva de curar la tristeza.
Detroit Therapeutic Gazette. 1880.

La farmacología europea experimentó una revolución entre 1805 y 1806, intervalo de un año en que Friedrich Wilhel Sertürner (1783-1841) consiguió aislar uno de los alcaloides fenantreno del opio. El farmacéutico alemán preparó el sulfato por neutralización con ácido sulfúrico; la sustancia blanca, cristalina, inodora y soluble en agua resultante fue bautizada por su descubridor como *morphium* en alusión a Morfeo, dios griego del sueño. La morfina fue puesta en valor en 1817, año en que fue aclamada como una droga diez veces más potente que el opio; en 1825 Heinrich Emanuel Merck (1794-1855) dispuso la producción a escala industrial. En un principio el polvo blanco se administró por vía oral como analgésico, antitusivo y antidiarreico. En 1836 el doctor Lafargue de Saint-Émilion colocó una lanceta de laboratorio untada en morfina en el brazo de un paciente con el fin de introducir directamente el alcaloide en el torrente sanguíneo. Tras varios intentos de inocular levantando la dermis, el doctor escocés Alexander Wood (1817-1884) creó en 1853 un procedimiento subcutáneo en el que empleaba una jeringa confeccionada siguiendo el patrón de un agujijón de abeja (cfr. Davenport-Hines 2001, 71, 94), método que perfeccionó el cirujano francés Charles Pravaz (1791-1855). Pocos años después saltó la alarma en torno al uso de la conjunción morfina-jeringa de pistón de Pravaz y la inevitable dependencia.

Jean Marie Gerbault da cuenta de la «moda» morfinomaniaca que recorrió las filas más distinguidas de París a finales del siglo XIX y principios del XX, un hábito afectado y decadente (cfr. Escotado 1989, 317):

...se desató entonces, en ciertos medios, un frenesí, un hambre loca de pinchazos. Las elegantes ocultaban en sus manguitos minúsculas jeringuillas de oro con objeto de no perder una dosis, ni siquiera durante las visitas. Era corriente observar que un invitado abandonaba la mesa o desaparecía del

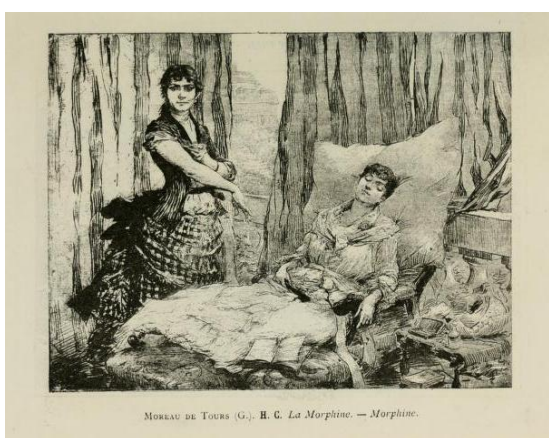
salón un instante cuando su organismo exigía la dosis. Nadie se sorprendía ya; por el contrario, resultaba de muy buen tono. Los grandes drogados conocidos por todo París, hacían incluso ostentación de inyectarse en público. Algunos llevaban permanentemente clavada una aguja de oro por debajo del apósito. Otros deseosos de mantener su reputación, se inyectaban agua pura, hasta tal punto era preciso pasar por decadente.

Los pintores y grabadores de finales del siglo XIX compartieron el gusto por la frase atribuída a Alejandro Dumas hijo, el escritor afirmó que «la morfina era el ajeno de las damas» (cfr. Escohotado 1989, 316), apreciación exacta a juzgar por la supremacía femenina en la imagen morfinomaniaca. Las composiciones que llevan por título el hábito de las protagonistas a la sustancia inyectable no sólo comparten iconografía también poseen raíz común: la fascinación femenina por el ritual clandestino, puesta en escena íntima que excluye la presencia de varón; una especie de insana subversión que rompía con las normas patriarcales establecidas.

En 1886 Georges Moreau de Tours (1848-1901) retrató a dos morfinómanas, lienzo único en su producción. El hijo del psiquiatra puntero que experimentó con hachís junto a Gautier se convirtió en un asiduo al Salón; sus lienzos, siempre de corte académico, respondieron al gusto medio burgués. De esta forma en 1879 presentó al certamen la obra de temática histórica *Blanca de Castilla o el amor por los pobres*, tela premiada con segunda medalla. A la siguiente cita acudió con *La Tour D'Auvergne muerto en combate*, escenografía de la batalla en que murió uno de los héroes nacionales franceses. Seis años más tarde concurrió con una tela de argumento cosmopolita, *La morfina*, obra reproducida en el catálogo ilustrado de este año. A pesar del aura *chic* que envuelve el instante narcómano, la composición termina por resultar rígida. Las mujeres se abandonan al placer de la inyección en una lujosa habitación aislada de un exterior ajardinado mediante gruesas cortinas; la abertura entre paños no sólo otorga perspectiva también insiste en el carácter urbanita de las retratadas, al fondo se perfila un edificio de viviendas de gusto francés. Además la disposición de los cortinones recuerda al telón teatral, una suerte de escenario sobre el que se desarrolla un melodrama que difícilmente podría resultar más afectado. La mujer en pie mira con descaro al espectador mientras se inyecta en el brazo; la otra, rendida ya a los efectos del fármaco, descansa sobre un diván ceñida en caros ropajes. A su lado, sobre la mesita

los objetos que resumen inquietudes mundanas y espirituales, un bodegón que integra flores, perfume, un libro y el estuche; este último elemento se convirtió en fundamental para cualquier *habitué*, importancia motivo de observación en *La evangelista*, novela escrita en 1883 por Alphonse Daudet (1840-1897) (Daudet 1883, §XIII):

Ella se convirtió en... ¿Cómo se dice?... Una morfinómana... Hay una sociedad entera así... Cuando se juntan, cada una de estas mujeres, trae consigo un pequeño estuche plateado con sus agujas, el veneno... y ¡crac! en el brazo, en la pierna...^{LVIII}



▲ George Moreau de Tours, *La morfina*, 1886, reproducción *Catalogué Illustré du Salon* 1886.
▲► George Moreau de Tours, *Las morfinómanas*, 1891, grabado a partir de la pintura. Ilustración publicada en *Le Petit Journal*, 21 de febrero de 1891.



Un año más tarde fue Paul-Albert Besnard (1849-1934) quien abordó el tema; el pintor obtuvo reconocimiento en París por sus trabajos al fresco en edificios públicos como el plafón del *Théâtre-Français* (ha. 1904) o la decoración de la cúpula de entrada al *Petit Palais* (1903-1910), un lenguaje alegórico grandilocuente que alternó con la pintura de estudio; Besnard fue un correcto retratista de esos tan apreciados por la alta sociedad de la tercera república y que tuvieron su máxima expresión en Carolus-Duran. Sin embargo la faceta más celebrada hoy del francés es la de grabador; uno de los motivos que Besnard destinó a sus estampas materializa el abanico de ansiedades de nuevo cuño que impregnaron el París fin de siglo, *Morfinómanas* responde pues a este imaginario. El aguafuerte, protagonizado por dos mujeres vestidas de forma elegante, recibió también el título de *La pluma*. Nada en la imagen denota la adicción de las

jóvenes salvo el primero de los títulos, el estuche con la Pravaz y la ampolla no descansan sobre la mesa, como veremos en otras ocasiones; pero la presencia de humo, efluvio procedente del decantador de cristal, remite al ambiente turbio de fumadero de opio. Mientras la mujer rubia mantiene la mirada fija en la pluma con la que su compañera juguetea; la de cabello oscuro dirige la suya al espectador, los ojos grandes denotan hastío y cierta molestia al ser descubierto su secreto ilícito.



▲ Albert Besnard,
*Morfinómanas o La
pluma*, 1887.

Albert Matignon, el pintor que en 1911 presentó al *Salon* la imagen impresionante del amanecer de una opiómana (p. 270), concurre a la convocatoria de 1905 con otra imagen drogada; en esta ocasión el francés dedicó el lienzo a la morfina con un resultado menos estremecedor. Tres mujeres recién picadas disfrutan de los primeros momentos con la sustancia; las jóvenes parecen regresar a casa después de una fiesta, todavía mantienen los complementos de su vestuario, guantes, perlas, boas de pluma o hebillas de pelo. Las tres lucen vaporosos vestidos de tono claro, gama cromática pastel que entona con las paredes de la estancia donde se encuentran. La luz tenue procedente de la lámpara de mesa de mampara amarilla tiñe de dorado parte de las carnaciones y los rasos de los atuendos nocturnos de las protagonistas. Cada una de ellas reacciona de diferente manera al potente efecto del inyectable; mientras la figura de la izquierda se sujeta a la silla para no caerse, la del medio yace tumbada boca abajo con la melena pelirroja desparramada; sin duda, el placer voluptuoso queda reservado a la joven de la derecha, quien cierra los ojos, entreabre los labios, yergue el pecho y levanta la cadera, un arrebató sensual que entronca con la inoculación que propuso Jean

Lorrain (1855-1906) en su soneto *La Morphinée*; una composición de 1893 que fue arreglada como canción para Yvette Guilbert. El célebre eterómano no dudó en plantear la inyección subcutánea como penetración autoerótica (cfr. Castoldi 1994, 130):

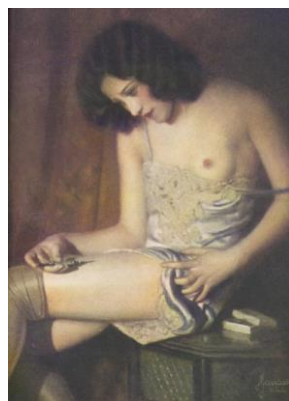
¡Ah, la dulzura de la morfina!
¡Su frío delicioso bajo la piel!
¡Parece perla fina
que corre líquida por los huesos!^{LIX}

El contenido sexual de la pintura no ha dejado indiferente a los historiadores; Jos ten Berge clasificó a las tres mujeres como «lesbianas lascivas» (*lascivious lesbian*) (Berge 2004, 114) y para Alexandre Marchant como poco eran promiscuas y puede que prostitutas (cfr. Marchant 2014, 201). Parece que el intento femenino de ruptura con las convicciones morales, la manifestación de rebeldía ante el poder financiero masculino, el combate contra el aburrimiento y la frustración doméstica o quizá sencillamente la búsqueda de placer, fue interpretada por la mayoría de pintores como un destello de frívola indulgencia; una puesta en escena del gusto por el goce efímero que otorgan las modas, incluso de una muy controvertida satisfacción sexual en solitario o en compañía de otras mujeres.



Albert Matignon, *La morfina*, 1905, óleo sobre lienzo, 105 x 145 cm. Nemours, Château- Musée de Nemours.

Al artista Eugène Grasset (1845-1917) le debemos una de las imágenes más reproducidas de entre todas las que llevan por título *La morfinómana*; Grasset llevó a cabo la litografía en 1897, estampa que formó parte de la colección de Ambroise Vollard. El franco-suizo comenzó su trayectoria como grabador en 1877, pronto su enérgico diseño llevó a Jules Chéret (1836-1932) a incluir varios de sus trabajos en la colección *Les Maîtres de l’Affiche* (1895-1900). Para entonces había diseñado ya el logotipo del diccionario *Larousse* (1890) y la imprenta *G. Peignot et Fils* había introducido la grafía Grasset, un carácter itálico que mostraron sus carteles desde 1898 (cfr. Saunier 1919, 25). La diferencia entre la propuesta de Grasset y las de Moreau de Tours, Besnard o Matignon es evidente; mientras estos plantean el éxtasis eufórico de la recién inyectada, Grasset se detiene en el instante previo a la liberación. La escena se desarrolla en un espacio interior definido por el color amarillo chillón de la pared, tonalidad que combinada con el potente verde de la silla crean una intensidad que remite a la urgencia por la inyección de la adicta. A la sensación de claustrofobia y apremio se suma la desesperación: la consumidora se muerde el labio superior mientras frunce el ceño; la postura corporal comparte tensión, los hombros encogidos y la crispación de los dedos que sujetan la pierna y la aguja dan cuenta de la necesidad de una nueva dosis. Sin embargo la sensualidad no deja de estar presente; la protagonista, vestida con ropa de cama, se ha sentado frente al frasco benefactor, con la melena arremolinada y el muslo al aire.



- ▲ Eugène Grasset, *La morfinómana*, 1897.
- ▲► Atelier Manassé, *Pasión peligrosa*, fotografía publicada en *Paris Plaisirs Magazine*, 1929.
- ▲►► Gottfried Helnwein, *The Golden Age III*, 2003.

Más de tres décadas después Atelier Manassé produjo una imagen semejante. El matrimonio conformado por Olga Solarics (1896-1969) y Adorja'n von Wlassics (1893-1946) publicó en la revista *Paris Plaisirs* la fotografía de 1929 *Pasión peligrosa*, instantánea que insiste en poner de manifiesto la adicción femenina. El estudio Manassé permaneció activo primero en Viena y después en Berlín durante los años de la República de Weimar (1922-1938). El equipo se especializó en el fotomontaje fantástico, en la superposición de imágenes efectistas que mostraban trucos caprichosos; de esta forma, una asustada y desvestida Caperucita huye del lobo (1926), dos nadadoras disfrutan de su baño en una taza de té (1933) o una esbelta joven forma parte de un bello centro floral (ha. 1935). Los Wlassics construyeron retratos repletos de carga erótica, una fotografía de la mujer libre de tabú en lucha por redefinir su posición en el mundo, jóvenes que muestran una sexualidad ausente de dramatismo. Esta actitud descarada de la mujer Manassé ha llevado a algunos autores a citarla como antecesora de las *pin-up* norteamericanas (cfr. Faber; Lawrence 1998, 134). *Pasión peligrosa* es pues una producción extraña en el universo de los fotógrafos vieneses, desde luego, la carga erótica está presente; la retratada atenta a la Pravaz desatiende el tirante caído del fino *deshabillé* que luce, dejando a la vista el seno izquierdo. Además el pinchazo en la pierna provoca el repliegue de la seda y de la media, la narcómana desviste su muslo hasta la nalga. Aún así, el gesto la aleja del mohín divertido y sonrisa pícaro habitual en las instantáneas manipuladas del *atelier*; la morfinómana de los Manassé, al igual que la de Grasset, frunce el ceño y arruga ansiosa la tela que la separa del pinchazo.

Por último el fotógrafo vienés Gottfried Helnwein rindió homenaje a sus predecesores en 2003; la serie *The Golden Age III*, responde a la colaboración entre Helnwein y el cantante Marilyn Manson. El excéntrico interprete de *industrial metal* lanzó el álbum *The Golden Age of Grottesque* en esta fecha, una edad de oro con portada e imágenes del polifacético artista europeo. El trabajo se hizo extensivo a la gira del estadounidense, la puesta en escena de *Grottesk Burlesk* fue diseñada de forma conjunta. El resultado fue una apología en clave narcótica y terrorífica de lo que Manson entiende como la decadencia del París finisecular adorador de la absentia y de la depravación sexual de los últimos años de la República de Weimar. Un conjunto de fotografías acompañaba el proyecto, entre ellas las tres en que la modelo de *Playboy* Dita von Teese —entonces pareja de Marilyn Manson— posa a punto de inyectarse. La deuda con la imagen de atelier Manassé es evidente, las exageraciones en la imagen —a saber,

utilización de una doble aguja y la presencia de la niña que no pierde detalle— tienen que ver la estética perversa de la *celebrity* musical. La sensualidad mórbida que desprende el grabado de Grasset ha sentado, pues, parte de las premisas artísticas del siglo XX y de principios del XXI.

2.6. La seducción morfinomaniaca en la pintura española. Santiago Rusiñol, Hermen Anglada-Camarasa y Pablo Picasso.

Tanta civilización, tanto estruendo, nos tienen mareados y conducen al hombre al imperio de los nervios para entrar en el reino de la morfina.

Santiago Rusiñol. *Cavilaciones de verano*. 1892.

Aunque la morfina parece conquistar sólo al sexo femenino, al menos en la pintura europea cambiosecular, el alcaloide sedujo a uno de los pintores más aclamados del entresiglos XIX-XX español: Santiago Rusiñol. El pintor y escritor de Manlleu, vástago de una acaudalada familia de empresarios del textil catalán, vivió siempre una suerte de bohemia dorada. Viajó por primera vez a París en 1888 y durante los cuatro años siguientes residió en la capital; allí se adscribió al célebre ambiente nocturno de Montmartre, como ya hemos visto en el epígrafe del presente estudio titulado *Pintura española en la moderna Babilonia. La estela del hada* (p. 171-208). Sobre la afición del catalán al ajeno ya he escrito, ahora es tiempo de morfina. Parece que Santiago Rusiñol se aficionó a la sustancia blanca por prescripción médica, como tantos otros a finales del siglo XIX; Miquel Utrillo en *Història anecdòtica del Cau Ferrat* (1932) señaló como desencadenante la crisis de artrismo agudo que sufrió durante su primera estancia andaluza, el incesante dolor le llevó a abusar de todo tipo de calmantes, sobre todo de morfina (cfr. Casacuberta 1993, 363). Rusiñol no escondió su dependencia para paliar el sufrimiento: el 10 de septiembre de 1896 escribió al crítico Raimon Casellas desde uno de los balnearios curativos que visitó; en la carta afirma que tras dos baños se encuentra peor, le resulta imposible ya «prescindir de la morfina [...] perquè el dolor ja passava a ser alarmant», para terminar con una sentencia firme: «Diuhen que els banys remouhen. Punyetas» (cfr. *ibídem.*). En 1897 el pintor ofrecía la imagen perfecta de un decadente, así lo describió Ritó Benaprés para los lectores del *Oloti* con motivo del espectáculo adicional que acompañó el estreno de *La fada* (cfr. *op. cit.*, 270):

Tot seguit aparegué en Rusiñol, vestit ab etiqueta de confiança, mostrant un cayent de mànigas que donava gust y un ayre somniador com lo d'aquell que la morfina'l transporta al país de Mahoma.

Ya nadie dudaba de su afición a la morfina; el consumo iba en aumento; un año más tarde Zuloaga, su compañero de piso en el parisino barrio de la *Île Saint-Louis* durante 1893, le escribió una carta mostrando su preocupación ante sus excesos con el hábito. El pintor vasco redactó la letra en Sevilla durante el mes de mayo de 1898 (cfr. Cid; Sala 2011, s/p):

Querido Rusiñol:

Empezaré ante todo por decirte que no comprendo como tienes tan poca voluntad para dejarte dominar por la morfina (siendo un veneno tan activo). Eso lo hacen los hombres impotentes, nulos o hastiados de la vida pero no un hombre a tu edad (en la flor) con tu talento; habiendo producido lo que tu has producido; y sobre todo teniendo por delante el porvenir que tu tienes. Domínate querido Rusiñol; mira que luego es tarde; y que te lo dice un amigo que te quiere más que un hermano.
Ignacio Zuloaga.

Parece que Zuloaga no coincide con la percepción entre melancólica y mórbida del pintor que defendió Josep Pla. Mientras que para el pintor de Eibar Rusiñol no era un «hastiado de la vida», para el escritor: «fue un hombre [...] apasionado por su trabajo [...] solitario, insatisfecho y lúgubre, y todo lo que hizo en este mundo [...] fue para escamotear el mal de la vida, el *tedium vitae*» (Pla 1955, 8); una tesis que defendió durante toda su monografía, Pla achaca la dependencia de Rusiñol a una necesidad imperiosa de escapar de la prosaica realidad y de la languidez intrínseca a su ser (Pla 1942, 158-159):

...acentuó su tendencia contemplativa intoxicándose resueltamente: con morfina y ajeno. Además fumó enormemente. El mundo exterior, el trajín de la vida, las molestias de la existencia, el trato social, la estupidez y la crueldad circundantes, le produjeron un malestar y un dolor continuados, una visible inapetencia. Por eso fue un solitario inexpugnable, insobornable, total. [...] como todos los grandes solitarios, su yermo interior se cruzaba intermitentemente de rachas de frenesí comunicativo. Entonces se exaltaba, se abandonaba a una agitación dionisiaca y pánica, pareciendo un poseso, un delirante. Pero casi siempre necesitaba un estimulante externo para

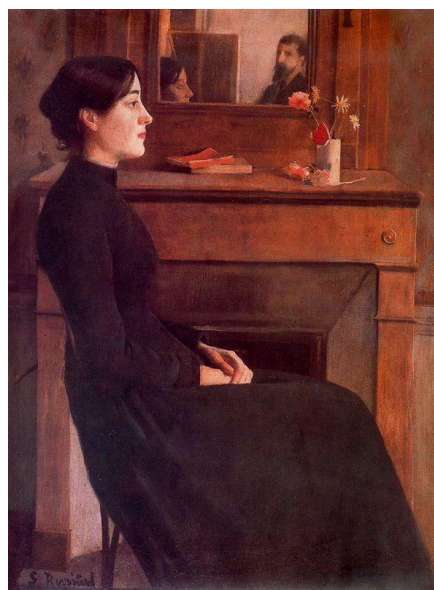
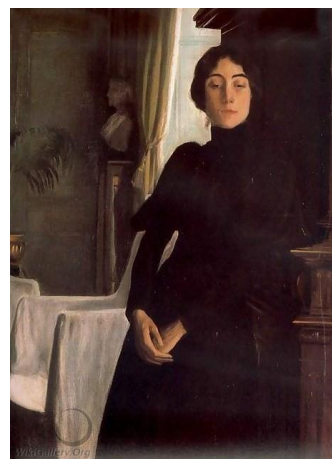
acercarse al tráfago humano, pues su estado natural era el sopor vegetal, la melancolía, la vaguedad.

Pla no dudó en afirmar que Rusiñol fue «el hombre a quien más veces vieron intoxicado sus contemporáneos», el pintor «se intoxicaba sin timideces, pero sin afectación, convencido de que era un mal menor» (*op. cit.*, 159, 296). Mal menor o no, lo cierto es que en 1899 el pintor se sometió a una cura de desintoxicación en el sanatorio del doctor Paul Sollier de Boulogne-sur-Seine. Los más no vuelven a citar ningún tipo de reconciliación con la morfina salvo Pla, Rusiñol retomó el hábito en 1920, esta vez la relación duró hasta su muerte: «Los últimos diez años de su vida fueron un drama. El cuerpo ha decaído. Se ha desvanecido la vida. El paso de los años ha quemado todas las energías. Pero como la lucidez se mantiene buena de forma intermitente, pide a los excitantes artificiales —morfina, alcohol, tabaco— la intensidad mental que ha perdido» (*op. cit.*, 323-324).

A menudo el lienzo *Morfina* se presume autobiográfico, una obra resultado de la experiencia personal del pintor. Sin embargo según sus biógrafos en 1894 Santiago Rusiñol aún no era dependiente de la sustancia. Margarida Casacuberta reprodujo en su tesis la carta que escribió Rusiñol a Casellas a principios de diciembre de 1894. El pintor relató al crítico sus desventuras con la tela que piensa presentar al Salón, una obra con la modelo Stéfanie Nantas como protagonista; la Nantas sí era adicta y su imagen se ha convertido en la de la morfinómana española más famosa del entresiglos XIX-XX (cfr. Casacuberta 1993, 394):

... faix venir la Nantas, compro una gran tela y comenso a dibuixar un cuadro dintre del gènere de *La lectura romàntica*, ab tot l'entusiasme ab què es comènsan las cosas encare de (no) ha vingut lo desengany de veura-las fetas. Quant vetaquit que se'm posa malalta de gravetat, y ara'm tens fa vuit dias, ab la tela al devant, esperant, fins no sé cuand, puig la cosa crech que va molt llarga y no ting humor de comensar res més perquè ting allò al cap. Ya pots contar si estich nerviós. Ya'm veix el Saló a sobre y apuest any no tindrè res serio per enviar-i. ¡Tu que volias que la pintés despullada fins a mitx cos dexuplinant-se! Ya t'asseguro que té bona dexuplinada, y yo també!

Además de ser la modelo de *La morfina*, Stéfanie Nantas protagonizó la serie de retratos femeninos que Rusiñol llevó a cabo en París entre 1894 y 1895. El grupo de lienzos comparte argumento: una figura de mujer vestida de negro con aire ausente; la sucesión de imágenes dolientes y melancólicas quizá tenga que ver con la naturaleza del propio pintor, aunque lo cierto es que se adscribe al nihilismo fin de siglo. Las obras de 1894, *Novela romántica*, *Perfil de mujer* y *La señorita Nantas* junto a *Melancolía* —tela de 1895— son en las que el artista, según Eliseu Trenc: «comparte aquella sensibilidad finisecular, morbosa y decadente, que se recreaba en la representación de la enfermedad, la muerte y la soledad humana» (Trenc 2010, 112).



- ▲◀ Santiago Rusiñol, *Novela romántica*, 1894, óleo sobre lienzo, 140 x 221,5 cm. Barcelona, MNAC.
- ▲▶ Santiago Rusiñol, *Melancolía*, 1895, óleo sobre lienzo, 129 x 70 cm. Paradero desconocido.
- ▲▶▶ Santiago Rusiñol, *La señorita Nantas*, 1894, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Sitges, Museo Cau Ferrat.
- ◀ Santiago Rusiñol, *Perfil de mujer*, 1894, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Barcelona, MNAC.

En 1894 Rusiñol pintó además dos obras muy similares; la tela conocida como *Antes de tomar el alcaloide* —título que dispuso Isabel Coll en los catálogos de 1990 y 1992— o *La medalla* —nombre que recibe en el Cau Ferrat— (cfr. Laplana; Palau-Ribes 2004b, 83) y *La morfina*. Mientras que en el primer lienzo una mujer sentada en la cama observa con atención el objeto que manipula con los dedos, en el segundo la

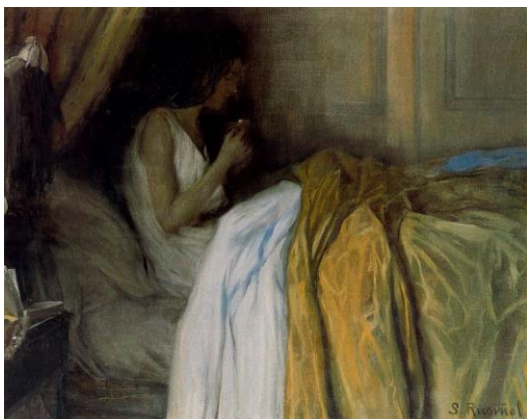
modelo aparece tendida en la cama con la cabeza hundida en la almohada; la adicta, dominada por una somnolencia ansiosa, crispera los dedos con los que se aferra a las sábanas. En 1905 Rusiñol relató la historia de un morfinomaniaco, el breve cuento pasó a formar parte del volumen *Ocells de fang*; el protagonista no es otro que un escritor con anhelo de producir una obra maestra, determinación que le conduce a «abrazar el ideal» a «dominar lo intangible» (*l'abraç de l'ideal [...] la dominació de lo intangible*) (Rusiñol 1905). Los pinchazos de morfina aumentan hasta que el delirio se convierte en permanente; mientras el ambicioso joven cree terminar el libro, la realidad es que su manuscrito sólo sirve ya para envolver la morfina. La descripción del agitado ensueño del literato primerizo tiene que ver con el retrato que había llevado a cabo más de diez años atrás (*ibídem.*):

Estirat sobre un llit imperi, les mans caigudes i descloses, i el cap girat enlaire, semblava que dormia.

Semblava que dormia, però dormia d'una manera estranya, quasi sense respirar, groc como el sant Francesc de Cano, amb les parpelles mig descloses, com si no tingués força per a cloure-les.

De tant en tant movia els dits i els fregava lleugerament sobre el llençol; tenia un tremolor en els peus i tornava a quedar ensopit.

Quizá Rusiñol se sirviese de la imagen de la Nantas para llevar a lienzo su propia adicción; o tal vez, como apunta Eliseu Trenc, trató de trasladar a superficie pictórica uno de los temas vigentes en el París fin de siglo.



▲ Santiago Rusiñol, *Antes de tomar el alcaloide o La medalla*, 1894, óleo sobre lienzo, 79 x 98 cm. Sitges, Museu del Cau Ferrat.

► Santiago Rusiñol, *La morfina*, 1894, óleo sobre lienzo, 87,5 x 115 cm. Sitges, Museu Cau Ferrat.

Años más tarde retomó el asunto no sólo en *El morfiníac* —el cuento de 1905 ya citado— en 1901 Rusiñol escribió *La casa del silenci*, un breve relato en que pormenorizó su adicción a la morfina y posterior desintoxicación en el sanatorio francés de Boulougne-sur-Seine; el texto fue publicado en la revista *Pèl i Ploma*. Rusiñol escribió sobre la narcomanía, afección que interpretó como una «moderna malaltia» (Rusiñol 1901, 103), una enfermedad provocada por el «nectar del bé i el mal», el bálsamo que acompaña en el reposo de vivir, pero conduce a la muerte (*op. cit.*, 106):

...l'ensopiment de la vida am les ansies del no viure, ia sabiem els malalts que sols hi había un esperit que tingues aquel poder; l'esperit de la Morfina; aquel esperit aimat com la sombra del repós, i crudel com un torment que fá somniar en l'agonía; qu'apaga la sed del cor i el malaheix consolant-lo; qu'adorm les fibres del cós i desperta les d'ànima; d'aquella hermosa Morfina, Sirena de veu melosa, Fada del amor al somni, Vetlladora de la pau, i dolía visió del repós; d'aquella infame Morfina, cortesana de la mort, Guardadora del torment, Font de sed, i falsa i traidora amiga am llavis de tentació i boca am bava vípera, i cor am sang de pantera.

En 1915 el pintor insistió en el argumento, *Morfinomanies* apareció en *L'esquella de la Torratxa* el ocho de enero; Rusiñol firmó el texto como Xarau, personaje que protagoniza el relato junto a la morfinomaniaca que hace las veces de interlocutora. El cuento no es más que la historia de una serie de encuentros de Xarau con una adicta que ejerce de prostituta para poder *pagarse el vicio*. En la primera entrevista casual la habituada describe la agonía en que se ha convertido su vida, Xarau observa su pierna: «un troç de cuixa, vermell, cusit, ple de grans, ple de tumors, acribillat, talment, de punyides» (cfr. Casacuberta 1993, 1321). El último diálogo tiene lugar en una botica, la morfinómana suplica a unos señoritos que le compren unos gramos; el grupo de aristócratas duda y finalmente accede. Rusiñol concluyó con moraleja: «si a un amic durant anys i anys li tenim que pagar el veure o un vici que li faci mal, li paguem amb gran alegria, però si li hem de pagar unes sopes, al tercer dia diem: Déu t'ampari!» (cfr. *op. cit.*, 1323).

En 1930 libró a una de las protagonistas de sus relatos de acabar morfinómana o cocainómana; en la comedia en tres actos *Miss Barceloneta* la guapa Laieta gana un concurso de belleza, la joven premiada abandona familia y novio para dar comienzo a su andadura como miss. Pronto descubre el exceso constante en la Barcelona nocturna; en la tercera escena decide probar la morfina, idea que le quita de la cabeza un médico; el doctor le asegura que habituándose a la sustancia sólo perderá la belleza. Cuando a Laieta le apetece coca, no hay ningún facultativo que le haga desistir; a la bella la cocaína le provoca la exclamación «Visca l'alegria!» (Rusiñol 1930); como colofón final a la protagonista le diagnostican viruela, así que decide volver a casa y casarse con su prometido.

La nómina de mujeres que pintó Hermen Anglada Camarasa (1871-1959) en París no contaban con un oportuno diagnóstico de viruela. Como hemos visto en el capítulo dedicado a la *absenta* (p. 196-199) el pintor barcelonés se estableció en la capital a finales de 1894; el ambiente nocturno de la ciudad de la luz eléctrica monopolizó prácticamente su producción hasta 1904. En mayo de 1900 Anglada inauguró una exposición monográfica en la Sala Parés, la reseña de Raimon Casellas no se hizo esperar; el afamado crítico publicó en *La Veu de Catalunya* el artículo «Coses d'Art», texto que detalla la noche parisina angladiana; un nocturno protagonizado por elegantes envueltas en un aura malsana (cfr. Miralles 2002, 50):

Qué impresión de placer trágico, de vibración enfermiza produce esta pintura. Es el espectro alucinante de *Paris-la-nuit*, del *Paris nocteur*, con sus ejércitos de hijas de Astarté, moviéndose como luciérnagas dentro de los paraísos artificiales de los bailes públicos, de los cafés-concierto, de los *music-halls*. Envueltas con nubes de blondas, unas pasean entre los árboles iluminados con globos de colores; otras se intoxican con venenos espirituosos ante los palcos del Moulin Rouge, y las de más allá se entregan a un desenfrenado Chaut, en las penumbras del Jardín de París. Mujeres fantasmas, cadáveres bailarinas, todas llevan la muerte marcada en la languidez de los cuerpos, en la palidez de los semblantes, en la apertura desmesurada y horrible de aquellos ojos en los que se reflejan el insomnio, la fiebre, el alcohol y la morfina.

Casellas no dudó en tildar a las refinadas *boulevardiers* angladianas de cortesanas yonquis. La perversión ataviada con gasas blancas, encajes y sedas; una tentación

fulgurante, iluminada por focos de moderna luz eléctrica; la exquisita *demi-mondaine* que pasea por los escenarios de moda, espacios convertidos en extraños lugares contruidos por trazos brillantes y serpentinos. El retrato de la afectada morfinómana en su espléndido hábitat. De esta forma, desde sus casi fluorescentes envoltorios de tul nacarado, las frívolas de *Nocturno parisino* (ha. 1900) y *Paris la nuit* (ha. 1900) dirigen una mirada terrible y desorbitada hacia el espectador, los ojos de la moderna bohemia.



▲ Hermen Anglada Camarasa, *Nocturno parisino*, ha. 1900, óleo sobre tabla, 25 x 34 cm. Sitges, Museo Cau Ferrat.

▲► Hermen Anglada Camarasa, *París la nuit*, ha. 1900, óleo sobre tabla, 22,7 x 35 cm. Colección Masaveu.

En la pintura de Anglada el título explícito llegó en 1902 con la tabla *Morfinómana*; una puesta en escena habitual en el primer Anglada, la protagonista se encuentra en el reservado de un teatro. La imagen no dista en exceso de las turbadoras protagonistas de las dos obras anteriores, sólo que en esta ocasión la habituada no se encuentra al aire libre. Todo en la figura se plantea fantasmal; el atuendo negro, marco de una tez extremadamente pálida, se perfila como un aura lóbrega envolvente. Tampoco invita al sosiego el gesto de la adicta; la retratada exhibe el extremo de su boa de piel natural, la bufanda concluye en una cabeza de animal disecada; la mirada hueca y vidriosa de ambas figuras parece hermanarlas.



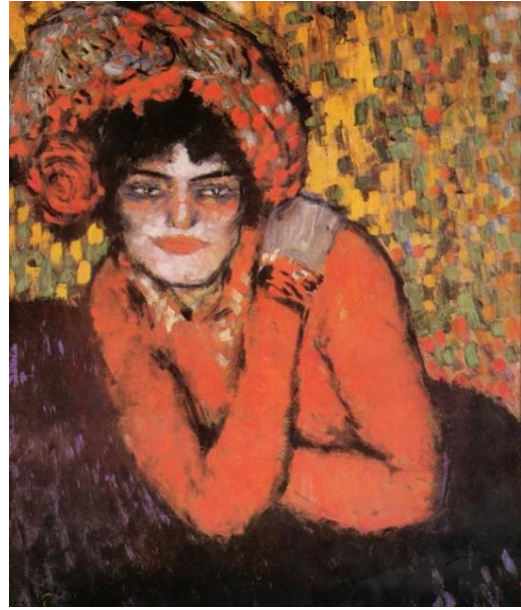
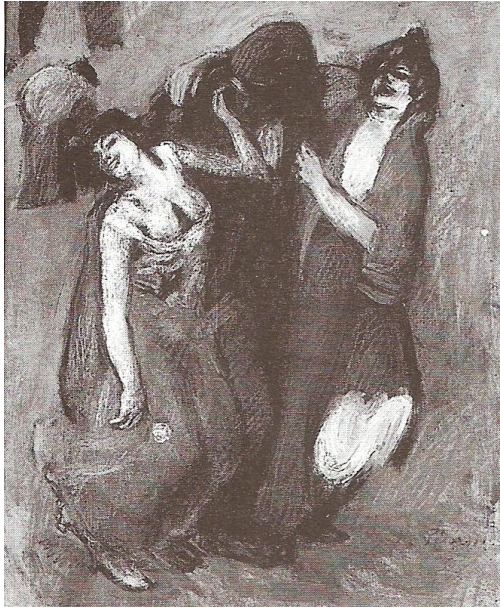
Hermen Anglada Camarasa,
Morfinómana, 1902, óleo sobre tabla,
33 x 40 cm. Colección particular.

La droga (ha. 1901-1903) redonda en el tema anterior, en esta ocasión el pintor sitúa a los personajes alrededor de una mesa, en la terraza de un jardín; la pareja, bañada por la luz anaranjada del crepúsculo, mitiga la ansiedad provocada por el cambio de luz compartiendo una botella. Durante unos minutos la luz eléctrica de las esferas convive con últimos rayos de sol; una combinación lumínica que realza el vaporoso vestido blanco de la imagen simbólica de la droga. Esta vez la mirada desquiciada no nos la dirige una *habitué*, los ojos desorbitados pertenecen a la alegoría de la sustancia tóxica. La iconografía está clara: vestuario immaculado conformado por gasas, una enorme pamelita de la misma tonalidad que asegura una identidad espectral; una suerte de estampa fantasmal a la que contribuye la ausencia de mano izquierda y los trazos inacabados que forman la parte baja de su atuendo. El gesto es inequívoco: se trata de un depredador; la figura, sentada e inclinada hacia delante, coloca su brazo derecho sobre la mesa mientras apoya el izquierdo en el respaldo de la silla; una postura, exhibicionista y envolvente. Los atributos de la droga tampoco resultan ajenos: los terribles ojos siniestros y en la mano un cigarro candente. La poderosa figura se convierte en el centro de atención; a su lado un caballero de ademán exquisito permanece distraído, fascinado en la contemplación de un punto indefinido.



Hermen Anglada Camarasa, *La droga*, ha. 1901-1903, óleo sobre lienzo, 70 x 91,5 cm. Colección particular.

También Pablo Picasso en su andadura pictórica finisecular parisina retrató a algún que otro acostumbrado a la morfina; los consumidores conforman parte de la galería retratística nocturna con que tanto disfrutó el primer Picasso. De esta forma golfos, obreros e indigentes alternan en los lienzos con prostitutas llamativamente maquilladas y los crápulas elegantes con bailarinas de canacán. En el desfile *lumpen* realizado por Picasso difícilmente podían faltar habituados, *Morfinómanos* lleva por título un cartón fechado en 1900. En la superficie pictórica un hombre camina flanqueado por dos mujeres, tres grotescas figuras que tratan de sostenerse los unos en los otros para no desmoronarse. La postura laxa de la joven de la izquierda intensifica su escote generoso, abertura vigilada por su compañero de juerga; la situación provoca una amplia carcajada en la mujer que cierra el conjunto. La indolencia provocada por la morfina aparece acompañada de cierta condescendencia sexual.



▲ Pablo Picasso, *Morfinómanos*, 1900, óleo y pastel sobre cartón, 57 x 46 cm. Colección particular.
▲► Pablo Picasso, *La espera (Margot)*, 1901, óleo sobre cartón, 69,5 x 57 cm. Barcelona, Museu Picasso.

La primera exposición individual del pintor malagueño tuvo lugar en la capital francesa en 1901, las obras de Picasso se exhibieron en la prestigiosa galería de Ambroise Vollard. El artista presentó 64 lienzos de variada temática: desnudos obscenos, retratos de cortesanas, lienzos florales, personajes elegantes en las carreras y corridas de toros, entre otros. Picasso expuso el óleo titulado por Vollard *La morfinómana*, hoy conocido como *Mujer maquillada*, *Meretriz con la mano apoyada en el hombro* o *La espera (Margot)*.⁵¹ La modelo, con los brazos enroscados sobre su cuerpo, organiza la superficie pictórica del cartón. La tez blanca, la mirada vidriosa directa al espectador y las profundas ojeras de enferma justifican la elección de título por parte del marchante parisino.

⁵¹ Pierre Cabanne adoptó el título dado por Vollard (Cabanne 1975, 137, 139); John Richardson denomina la obra *Meretriz con la mano apoyada en el hombro* (Richardson 1991, 200) y *Mujer maquillada* es el título aportado por Massimiliano de Serio (Serio 2003, 76). El Museo Picasso de Barcelona expone hoy el óleo como *La espera (Margot)*.

2.7. Ecos de morfina en la literatura peninsular.

La morfinómana por excelencia en el imaginario del entresiglos XIX-XX español no es la Margot de Picasso, tampoco lo son las anónimas alteradas de Anglada; sin duda, la narcómana cambiosecular inolvidable —que compite con la ansiosa Nantas de Rusiñol— es Espina Porcel, protagonista de *La Quimera*, novela escrita por Emilia Pardo Bazán (1851-1921) en 1903. En el relato Silvio Lago, pintor gallego afincado en París, cae rendido ante los encantos de la coqueta aristócrata Espinita, mujer de una exquisitez estética exacerbada. La bella *snob*, al igual que las protagonistas de las novelas de Blasco, consume en sus tertulias «cigarrillos saturados de opio» (Pardo Bazán 1903, §III) y en celosa intimidad se inyecta morfina. En un momento de la narración el artista, enloquecido por descubrir la desnudez de la siempre recatada Espina, desgarrar las telas de plegados múltiples con que la aristócrata cubre cautelosamente su cuerpo. Silvio contempla con asco las huellas de la constante administración de morfina. Espina definida en la novela como un «espíritu refinado y desquiciado» se transforma para Silvio en paradigma del siglo que termina (*ibídem.*):

Sobre el nítido torso, donde la línea de la espalda se inflexiona tan graciosamente destacándose encima de nacaradas tersuras y morbideces de raso, había divisado Silvio algo horrendo, una informe elevación vultuosa y rugosa como la piel de un paquidermo, una especie de bolsa inflada, que causaba estremecimiento y asco. ¡Allí estaba la fatalidad (...), el estigma del vicio maniático, la señal de las picaduras de la morfina!

¡Se descubría el enigma de aquel alma al ver sin velos su prisión de carne: la insaciabilidad, el tedio, tal vez el ensueño nunca realizado, la enfermedad de toda una generación, el lento suicidio, en la aspiración a momentos que hagan olvidar la vida, y que sólo proporciona la droga de muerte!

El «vicio maniático» de Espina manifiesta una abierta relación entre el ansia de lujo exterior y la anhelante necesidad interna por huir de una realidad que el personaje considera infame. También da cuenta del por qué del deseo de morfina: la sustancia es capaz de suprimir el dolor. Silvio culpa al alcaloide de la incapacidad de amar y de la ausencia de moral de la protagonista (*ibídem.*):

La droga no se limita a producir esa peculiar embriaguez venturosa, esa euforia que tiende un instante velo de luz sobre la opaca vida: suprime la memoria de lo reciente, aboliendo así, en una especie de inconsciencia dulce, la razón del dolor humano. ¡Dolor que se olvida, dolor que ha dejado de existir!

Tampoco se daba cuenta Silvio de que el mal de Espina iba en aumento, que la dosis ha de subir para producir su contingente de felicidad satánica. No sabía hasta qué punto, al través del cuerpo, ataca al espíritu la droga, cómo aniquila las facultades afectivas, cómo anestesia la conciencia. (...) El alma de Espina se ensangrentaba en la lucha del que, advertido, amonestado por médicos, no puede vencerse, y si se priva del veneno, siente la necesidad de sustituirlo por caprichos, extravagancias, el goce maldito de hacer sufrir... (...) La droga lleva consigo perversión, locura, suicidio.

No puedo dejar de citar aquí el poema *Morfina* de Ricardo Gil (1858-1908), conjunto de versos que forman parte de su segundo poemario; *La caja de música* se publicó en 1898. Al comienzo el poeta suplica al doctor una inyección del benefactor alcaloide, sustancia capaz de aquietar el dolor; el mismo sufrimiento vital que resulta insoportable a Espina: «¡con qué alegría / sentí correr el bienhechor torrente / por mis arterias que el dolor rompía» (Gil 1898). Aún siendo conocedor de los efectos tóxicos de la morfina, disfruta de la calma engañosa: «sé que con este bálsamo se acorta / mi vida; mas ¿qué importa, / doctor, cuando la vida es un tormento?... / sé que con él evoco la locura, / que mi mal acrecienta; / pero ven, falso amigo que me engañas, / pues sólo tú consigues un momento / aplacar la rabiosa mordedura / del áspid que devora mis entrañas...» (*ibídem.*). Sin embargo, como apunta Juan Carlos Usó, el poema da un giro; Gil vilipendia la droga y enaltece el dolor humano, vehículo de superación mística y moral (cfr. Usó 2002, s/p): «¡Suprimir el dolor!... ¡Necia quimera!... / La existencia sin él fuera mezquina. / ¿Suprimiréis la rosa por la espina? / Sin el dolor, el hombre, ¿qué supiera / de su estirpe divina, / ni cómo pensaría en el mañana?...» (Gil 1898).

Pero la Espina Porcel de Emilia Pardo Bazán no pretende «luchar la vida» (*ibídem.*), la protagonista se presenta en la novela como una víctima decadente; una elegante que en su afán por huir de lo vulgar, de vivir de un modo diferente, refinado y bello, abusa del ritual de la jeringuilla. Espina fallece, al final de la novela, de «agotar el

ideal», de «no transigir con las sensaciones comunes y prosaicas» (Pardo Bazán 1903, §VI).

En el caso de la Nardo, protagonista de la novela homónima de Ramón Gómez de la Serna, la morfina llega de manos de Juanito Moreno, un cliente insignificante con facilidad para extender cheques. Aurelia no es Espina, la Nardo administra un puesto del rastro, condición que no limita sus sueños; ella es adicta a la forma de vida cosmopolita y a los romances de lujo, historias que devora en novelas; una serie de relatos que cree hacer realidad junto a Samuel Barrios. Pero pronto las promesas de amor se disipan, Samuel resulta un interesado proxeneta; el segundo de sus amantes previo pago, el poca cosa Juanito, la introduce en los placeres de la morfina (Gómez de la Serna 1930, § XIII):

Sin embargo, guardaba una venganza de ser débil, un misterio para acendrar su falta de encantos, una jeringuilla de plata y cristal que ofreció a Aurelia como una sutil llave de nuevos goces [...]. La Nardo se sentó en una butaca, y primero solo sintió el contratiempo como de haberse pinchado con una aguja al hacerse la prueba de un traje. Después, poco a poco fue sintiendo la infusión venenosa, y sintió que daba besos al ser soñado y que morían en ese desinterés todos sus deseos, sin ese afán fallido que hay en todos los amores. Por primera [...] se encontraba satisfecha, saturada, sin esperar huir [...] reposaba extasiada, sin miedo a la vida ni a la muerte.

Un bienestar que aumenta su belleza, el físico de la tentación de barrio adquiere tintes mundanos; la voluptuosidad de guapa castiza se torna *chic*, una elegancia con cierto regusto a frívola «mal dormida» (*op. cit.*, §XIV):

La hermosa hembra de Madrid tenía un estoicismo que la embellecía más, que le daba un aspecto lunático de mal dormida, a la que el insomnio hinchase de mayor belleza.

La raza se repondría en ella y le daba mayor encanto de fruta blanda y enmadurecida.

Iba como dormida y sonambúlica a sus citas y todos en los tranvías miraban en ella a la que no ha acabado de despertarse de la siesta del amor, como si fuese aún a la vista de todos en cama de recién amanecer [...].

Ella ocultaba perfectamente su secreto, como quien ha encontrado un cosmético maravilloso en la botica del *no lo dirás*.

Los amantes se suceden; al doctor Rosell, quien termina por extenderle las recetas necesarias, le sigue Ernesto; tras Ernesto aparece en su vida el anciano don Damián; junto a un millonario venezolano, Acisclo, Aurelia cambia la morfina por la cocaína; pronto el uso de coca se convierte en abuso. Finalmente la protagonista encuentra al amor de su vida, la pasión con trazas de novela dramática decimonónica; Federico es un hombre casado y Aurelia difícilmente va a poder librarse de Samuel, su chulo; sólo queda una salida, la única forma de que su amor perviva: el doble suicidio con una sobredosis de morfina.

Pío Baroja en su tardía novela *Las noches del Buen Retiro* (1933) evocó el Madrid finisecular; entre la galería de tipos de cualquier ralea que pasea por los jardines —políticos, escritores, comediantes, empresarios, curas, comediantes, usureros, mendigos, damas de alcurnia, hijos de la burguesía, prostitutas y gente del hampa— destaca un atildado marqués. Baroja lleva a cabo un retrato de un decadente aristócrata ausente de laringe, adicto a la morfina y especialista en contar historias sexuales perversas (Baroja 1933, §VI):

No era constante, pero con frecuencia se presentaba en la tertulia de don Paco como una momia, como un fantasma, el marqués de Castelgiron, un morfinómano, envenenado, consumido por el alcaloide del opio. El marqués había vivido muchos años en París, donde adquirió su toxicomanía. Era delgado y pálido como un espectro, llevaba la barba pintada, tenía la mirada vidriosa, vestía muy elegante y gastaba monóculo [...] el marqués contaba unas historias terribles de París, de chantajes políticos, de amores monstruosos entre invertidos y lesbianas.

Doña Emilia perfiló en Espina Porcel el carácter de una frívola caprichosa; Gómez de la Serna esbozó a la Nardo, una castiza obrera de espíritu moderno y refinado; Pío Baroja describió al dandi decadente con monóculo y antes, en una de sus novelas más famosas, dio cuenta de uno de los estamentos sociales con mayor número de morfinómanos entre sus filas: los médicos. A finales del siglo XIX, según Escohotado, la cifra de adictos entre el personal sanitario era de un 40 por 100 (cfr. Escohotado 1989, 316). Baroja traza la vida de Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* (1911), un

estudiante de medicina en el Madrid de principios de siglo que termina ejerciendo como médico rural en Alcolea del Campo. Junto a las aventuras y desventuras de Hurtado, Baroja esboza el retrato de la sociedad española finisecular, la historia de un sistema enfermo. El héroe barojiano, a quien la vida no sonrío en ningún momento, se nutre de lecturas filosóficas; admira a Immanuel Kant (1724-1804) y a Arthur Schopenhauer (1788-1860). La medicina no le sirve para ayudar a su hermano Luis, terminal de tuberculosis; tampoco sus conocimientos le permiten socorrer a su mujer Lulú, que fallece dando a luz a un niño muerto; pero su condición de médico le permite acceder a la morfina sin problemas. Andrés se convierte en morfinómano, aunque no es la sustancia que elige para su final; es su compañero Iturrinoz quien encuentra el cadáver; sin pizca de asombro murmura: «este muchacho no tenía fuerza para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata...» (Baroja 1911, VII parte, §IV). Andrés se ha intoxicado hasta la muerte con aconitina cristalizada.

2.8. Heroína, éter y cocaína.

Por último en este epígrafe trataré la iconografía creada en torno a dos narcóticos y un estimulante: heroína, éter y cocaína, sustancias a las que un filólogo podría seguir el rastro sin problemas —recordemos la eteromanía de Cornuty y la de Max Jacob o la adicción a la cocaína de Sherlock Holmes— pero que pintores, escultores o grabadores decidieron no incluir entre los argumentos a tener en cuenta a finales del siglo XIX principios del XX. Quizá el poco atractivo ritual del éter, inhalado o bebido, no llamó la atención; Antonio Escohotado califica el cloroformo y éter como drogas carentes «de estigma y carisma» (Escohotado 1989, 324), estupefacientes muy potentes que se usan, se abusa y caen en olvido, sin poseer restricción legal ni tampoco dificultad para hacerse con ellos. Tampoco el suministro de heroína o cocaína —fármacos aislados más tarde que la morfina— supuso novedad estética; ambas sustancias se fuman, aspiran e inyectan; mientras las pipas de opio y hachís encontraron hueco en la pintura orientalista, la presencia de agujas hipodérmicas ahondó en la imagen de la mujer moderna, independiente y perversa que tanto gustó a los pintores cambioseculares; y por lo que parece los rituales de aspiración no tuvieron éxito tampoco en el ámbito de los anestésicos, como en el caso del éter. Además el abuso generacional de *caballo* y *nieve* llegó varias décadas después, fuera ya del marco temporal que abarca esta tesis.

2.8.1. La droga heroica.

En 1883 el químico Heinrich Dreser (1860-1924) aisló un nuevo alcaloide del opio mediante la acetilización del clorhidrato de morfina; la obtención de diacetilmorfina fue comercializada por primera vez en 1898 por la firma Bayer, empresa que había fichado al alemán tan sólo un año antes. El fármaco, de potencia calmante inigualable, se recomendaba en casos de tos y disnea en pacientes asmáticos y tuberculosos; una fórmula segura: «libre de propiedades formativas de hábito» (*op. cit.*, 318); afirmación que continuaba vigente en 1904, fecha en que el diario madrileño *La Época* reseñó el Jarabe de Heroína del doctor Madariaga, específico reforzado con «el

nuevo e inofensivo calmante» (Anónimo 1904, s/p). Los principios heroicos eran inocuos, tanto que no se dudó en utilizarlos como compuesto principal en jarabes antitusígenos pediátricos; en abril 1912 *ABC* publicó una nota del Jarabe Bayer de Heroína, un medicamento «excelente e inofensivo hasta para las criaturas» (Anónimo 1912, s/p). Pronto el compuesto sirvió de terapia de reemplazo en adictos a la morfina; a los pocos años la heroína había generado una tasa muy alta de dependencia entre los usuarios, superando con creces a los *habitués* de morfina; aún así no formó parte del régimen de fiscalización hasta 1925, año en que se añadió el nombre a la lista conformada por el opio, la morfina y la cocaína; hasta este momento se consideró «deslumbrante a nivel farmacológico, cenit entre los alivios de la tristeza» (*op. cit.*, 320).

Jarabe de Heroína
del Dr. Madariaga.

Según testimonio de muchos señores médicos de Madrid y de provincias que lo han experimentado y lo recetan, el **Jarabe benzo cinámico con Heroína**, del doctor Madariaga, en cuya preparación se utilizan los más recientes descubrimientos de la ciencia, es un buen calmante de la tos, á la vez que excelente curativo de las afecciones catarrales del aparato respiratorio, de las de carácter gripal, inclusive, afectos terapéuticos que se derivan de él en especial, original y poderosa base balsámica, reforzada con el nuevo é inofensivo calmante.

Constituye un valiosísimo auxiliar de los **Suntorios** para la curación de la *tuberculosis*.—Frasco, 3 pesetas.—Farmacia del autor, Plaza de la Independencia, 10, Madrid, y principales de España.

▲ *Jarabe de Heroína del doctor Madariaga*, La Época, Madrid, 2 de enero de 1904.

► *En la irritación producida por la tos, bronquitis. Jarabe Bayer de Heroína*, ABC, Madrid, 7 de abril de 1912.



En la irritación
producida por la tos, bronquitis

y otros catarras de los órganos respiratorios, acídase al JARABE BAYER de HEROINA, excelente é inofensivo hasta para las criaturas, administrado según la prescripción.

El JARABE BAYER de HEROINA alivia la tos, alivia los dolores, permite un sueño reparador, aun cuando hubiera sido perturbado por los accesos de tos, incontinencia nerviosa, disnea, etc.

Con él se conseguirá abreviación de la enfermedad.

Fíjase en todas las farmacias y droguerías JARABE BAYER de HEROINA, en el embotado original, con la CRUZ BAYER. Precio: Frasco 3.50. Cada embotado va acompañado de las instrucciones para su uso.

Jarabe Bayer de Heroína

El narcótico comercializado durante el primer cuarto del siglo XX como casi milagroso, terminó por prohibirse en 1925. En 1953 William S. Borroughs (1914-1997), escritor estandarte de la generación *beat* norteamericana, popularizó el término *junkie* —nuestro castellano *yonqui*—, palabra con que tituló la primera de sus novelas. Las sórdidas aventuras y desventuras del antihéroe politoxicómano William Lee trazadas entre Nueva York, Kentucky, Nueva Orleans y México responden a una idea poco decimonónica ya del «cuelgue»: la degradación es sólo la otra cara de la moneda

de la virtud; el tóxico ya no constituye un medio para aumentar el placer o la creatividad, tampoco es una búsqueda de tranquilidad o una ruptura con el desasosiego vital; ya no parece resultar interesante explorar el paisaje alterado de la mente: la heroína es una forma de estar (Borroughs 1953, prólogo):

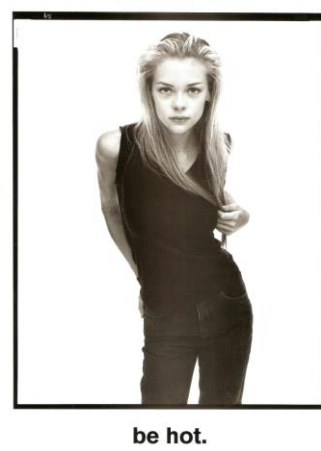
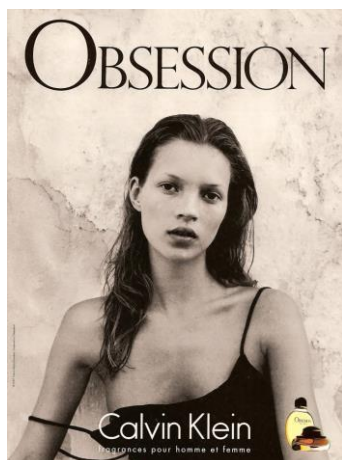
He aprendido la ecuación de la droga. La droga no es, como el alcohol o la yerba, un medio para incrementar el disfrute de la vida. La droga no es un estimulante. Es un modo de vivir.

Una forma de vida escogida, elección que defiende el marginal Joe Nacchi, trasunto de Alexander Trocchi —otra leyenda de la literatura de adicción— en *El libro de Caín* (1963), relato de un yonqui escocés. A las novelas biográficas de Borroughs y Trocchi le sucedió el *Drugstore Cowboy* de James Fogle (1936-2012), autor que falleció cumpliendo condena; su historia fue convertida en un *western* moderno por Gus van Sant en 1989. El *Requiem for a Dream* (1978) de Herbert Jr. Selby (1928-2004), escritor dependiente de la heroína durante décadas, fue llevado a la gran pantalla por Darren Aronofsky en el 2000. También en 1978 el neoyorquino Jim Carroll (1949-2009) publicó *The Basketball Diaries*, volumen traducido como *Diario de un rebelde*; en 1995 la trama fue rodada por Scott Kalvert con un jovencísimo Leonardo DiCaprio en el papel protagonista. Pero fueron sin duda los protagonistas de *Trainspotting*, Mark Renton junto a sus colegas heroinómanos escoceses, los que consiguieron cautivar en 1993 al público europeo; los personajes de la novela de Irvine Welsh —quien hace tiempo abandonó la heroína— fueron convertidos en personajes cinematográficos por Danny Boyle tres años más tarde. La rutina de Renton comprende una única preocupación: «pillar» (Welsh 1993, §17), problema que se disuelve ante el placer que proporciona un chute: «imagina el mejor de tus orgasmos, multiplica por veinte la sensación, y aún estás a mil putos kilómetros» (*op. cit.*, §1); el subversivo Renton pronuncia un discurso contrario a las convenciones burguesas, principios que el personaje considera esclavistas; las frases pasaron de la novela a la pantalla y de ahí al imaginario de las generaciones que crecieron entre los ochenta y noventa (*op. cit.*, §21):

Elige la vida. Elige pagar hipotecas; elige lavadoras; elige coches; elige sentarte en un sofá a ver concursos que embotan la mente y aplastan el espíritu, atiborrándote la boca de puta comida basura. Elige pudrirte en vida, meándote y cagándote en una residencia, convertido en una puta vergüenza total para los niños egoístas y hechos polvo que has traído al mundo. Elige la vida.

Pues bien, yo elijo no elegir la vida [...] sólo pretendo continuar así hasta el final del camino...

De alguna forma, como explicó Welsh a través de Renton, el uso de heroína se convirtió en práctica contracultural; una transgresión que, desde luego, podemos calificar de extrema; es precisamente en esta exageración donde algunos vieron un cierto toque de *glamour*. En 1990, en pleno crecimiento de la ola *grunge*, la fotógrafa británica Corinne Day (1962-2010) publicó en *The Face* un reportaje dedicado a la entonces desconocida Kate Moss. El *look* de la entonces jovencísima modelo se identificó con la imagen narcómana: delgadez andrógina, pelo lacio y descuidado, cadera huesuda, ojeras marcadas y piel pálida; Kate Moss se convirtió en pionera del *Heroin Chic*. De forma casi inmediata la firma Calvin Klein contrató a la modelo en exclusiva durante varios años; la Kate Moss de 1993 publicitando *Obsession* de CK ha sido lo más cerca que ha estado el *lifestyle* heroínmano de constituir motivo artístico, por desgracia la estética de acá la conocemos todos. En 1997 Jaime King se convirtió en imagen de la fragancia CK One; la modelo, que entonces contaba con 18 años, fue habitual de heroína entre 1993 y 1998.



- ▲ Kate Moss fotografiada por Corinne Day para la revista *The Face*, 1990.
- ▲▶ Kate Moss, publicidad *Obsession* de Calvin Klein, 1993.
- ▲▶▶ Jaime King, campaña *CK One*, 1997.

La tendencia finalizó en julio 1999, momento en que la revista *Vogue* anunció en portada «el retorno de la modelo sexy» (*The Return of the Sexy Model*), la punta de lanza de la nueva tendencia fue la voluptuosa Gisele Bündchen (cfr. Butchart 2013, 49). Sin embargo, la dosis de subversión asociada al consumo de drogas duras sigue vendiendo vaqueros, es el caso de la campaña de Guess Jeans de 2011.



Lydia Willemina y Terese Pagh, Guess Jeans S/S91 & Guess Jeans, 2011.

La heroína fue calificada como droga epidémica en Europa entre 1970 y 1995; la mala prensa del opio y su prohibición, en parte debida a su origen oriental, provocó una oleada de habituados a su primer alcaloide comercializado, la morfina, sustancia más peligrosa; lo mismo sucedió entre la morfina y la heroína, la segunda acabó siendo más adictiva y destructiva que la primera (cfr. Davenport-Hines 2001, 14). En la actualidad, el clorhidrato de heroína está prácticamente en desuso en fuentes legales y el descenso de venta en el mercado negro es más que notable. En España el hábito en masa comenzó con la llegada de la democracia y desde principios de los años noventa, los más citan como fecha 1992, el número de adictos ha ido en descenso, al igual que las muertes por sobredosis y la demanda de tratamiento. El descenso de heroína tiene más que ver con los estragos que llevó a cabo la sustancia en la década de los ochenta y principios de los 90, testimonios que todos conocemos, que por las insistentes políticas gubernamentales antidrogas; de hecho las medidas continúan siendo ineficaces, España en mayo de 2014

lideraba el consumo de cannabis y cocaína de Europa junto a Reino Unido y Francia (cfr. Observatorio de Drogas 2014, s/p). El declive de la heroína se produjo en un primer momento, no sólo por la toma de conciencia social de la ruina visible, también por la irrupción de las drogas de diseño como el extásis o el MDMA y por supuesto por la difusión de la cocaína, un poderoso estimulante que permite a los consumidores ser competitivos laboral y socialmente, propiedades que encumbran la *farlopa* como droga estrella del siglo XXI.

2.8.2. El cielo etílico.

El éter etílico fue sintetizado por primera vez en 1540 por Valerius Cordus (1514-1544), el mancebo de botica alemán añadió ácido sulfúrico al alcohol etílico, una mezcla que bautizó como aceite de vitriolo dulce (*óleum dulci vitrioli*). La nomenclatura definitiva, *Spiritus Vini Æthereus*, llegó en 1730 de la mano del químico August Sigmund Frobenius. El fármaco comenzó a utilizarse con fines recreativos en 1850, el germen del uso lúdico no deja de sorprender: el clero irlandés promovió campaña antialcohólica, sacerdotes y pastores consideraron que inhalar éter constituía una forma de divertimento mucho más inocente que beber whisky. Pronto la afirmación resultó inapropiada, para entonces la llamada eteromanía se había extendido por toda Europa. La dependencia del éter afectó a un amplio estrato social, horquilla que incluyó a pobres de necesidad, decadentes y acomodados —ni siquiera refinados— en procesos depresivos. El fármaco, en pequeñas dosis, aleja incertidumbres provocando una excitación delirante antesala de una potente embriaguez etílica; cuando la ingesta es mayor, el éter actúa como inductor de la inconsciencia (cfr. Escohotado 1989, 322-323).

Lo cierto es que el uso de la sustancia no fue llevado a lienzo por artistas cambioseculares; mientras el componente ritual del opio o morfina resultó atractivo, el escaso protocolo que conlleva la ingesta de éter no llamó la atención, tampoco la rápida y rotunda desinhibición que provoca la sustancia tuvo el menor calado argumental entre los artistas plásticos. No se puede decir lo mismo del uso terapéutico del éter, la revolución médica que supuso el descubrimiento de la capacidad anestésica del aceite de vitriolo conformó una tendencia iconográfica dentro del cuadro de temática social, al

menos entre pintores norteamericanos. Mientras la historiografía europea recoge innumerables piezas que exhiben la relación, no exenta de sadismo, entre médico —en algunos casos más bien charlatán— y paciente, los artistas estadounidenses dedicaron varios lienzos a las operaciones con anestesia. En el grupo europeo podemos incluir las extirpaciones de la piedra de la locura de El Bosco (1475-1480) y de Pieter Brueghel el Viejo (1556) o el terrorífico sacamuelas atribuido a Caravaggio (1607); recordemos también las lecciones de anatomía, estudios entre los que destaca el archiconocido retrato corporativo de Rembrandt (1632) o las autopsias, temática médica motivo del lienzo *¡Y tenía corazón!* (1890) del valenciano Enrique Simonet. Sin embargo la anestesia resultó un argumento muy popular en la pintura norteamericana, no es de extrañar ya que fueron los odontólogos americanos Horace Wells (1815-1848) y William Thomas Green Morton (1819-1868) los primeros en demostrar las capacidades hipnóticas del éter. De hecho es Morton quien sostiene el vidrio diseñado para contener el agente anestésico en la pintura que Robert Hinckley (1853-1941), cuadro que conmemora la *Primera operación con éter*, intervención que tuvo lugar el 16 de octubre de 1846 en el anfiteatro del Hospital General de Massachusetts, centro localizado en Boston. La extirpación de un pequeño tumor vascular localizado en la mandíbula de Gilbert Abbot congregó, bajo la hoy conocida como *Cúpula del éter*, no sólo al eminente cirujano John Collins Warren, también a once representantes más del estamento médico. Mientras Collins realiza una precisa incisión en el primer enfermo que no siente dolor, dos de los personajes asisten al paciente, el resto de la galería se mantiene expectante; al menos así ocurrió en el homenaje de Hinckley, parece que la realidad distó mucho del lienzo (cfr. Schatzki 1995, 560). El pintor, natural de Massachusetts, se trasladó en 1869 a París con la intención de estudiar junto a Carolus Duran; de su paso por la academia del insigne retratista francés da testimonio la participación de Hinckley en el salón de 1882 con el lienzo *Alejandro en Persépolis*; este mismo año regresó a Boston para comenzar el lienzo que nos ocupa, obra que le llevó acabar once años y que concluyó en su estudio de París, un año antes de volver a los Estados Unidos (cfr. *ibídem*), para entonces los asistentes representados habían variado.

El lienzo europeo que recoge la primera utilización del éter como anestésico no se acerca a la espectacularidad de la enorme tela de Hinckley; el cuadro del británico Ernest Board (1877-1934) responde a un encargo de Henry Wellcome, co-fundador de

la empresa farmacéutica Burroughs Wellcome & Company, quien solicitó en 1912 al artista una serie de episodios pictóricos relacionados con la historia de la medicina y la ciencia. El pintor ilustra el primer uso del éter en la extracción de una pieza dental, una escena intimista, de tamaño reducido, en la que William Morton parece probar antes de mostrar al público la importancia del resultado.

Por poner otro ejemplo, el artista norteamericano Thomas Eakins (1844-1916) llevó a lienzo un anfiteatro quirúrgico en *La clínica del doctor Agnew* (1889), esta vez el de la universidad de medicina de Pennsylvania; aquí el cirujano —vestido ya con bata blanca— es un experimentado anatomista realizando una masectomía.



▲ Robert Hinckley, *Primera operación con éter*, 1882-1893, óleo sobre lienzo, 243 x 292 cm. Boston, Francis A. Countway Library of Medicine.

▲► Thomas Eakins, *La clínica del doctor Agnew*, 1889, óleo sobre lienzo, 214 x 300 cm. Philadelphia, John Morgan Building en la Universidad de Pennsylvania.

► Ernest Board, *Primer uso de éter en cirugía dental*, ha. 1912, óleo sobre lienzo, 61.5 x 91 cm. Londres, Wellcome Library.



El triunfo de la ciencia sobre el dolor humano tiene también su monumento, el único conjunto escultórico dedicado a un fármaco. La fuente, ubicada en el *Public Garden* de Boston, fue erigida en 1867. El proyecto recayó sobre William Robert Ware (1832-1915), que diseñó la pieza de 12 metros de altura que terminó esculpiendo en

granito y mármol veteados John Quincey Adams Ward (1830-1910). Se trata de una fuente con un pedestal conformado por cuatro cabezas de león, sobre los felinos descansa un templete columnario que a su vez sostiene la escultura exenta que corona el grupo. Los arcos apuntados del segundo cuerpo alojan bajorrelieves acompañados por una inscripción, las entretallas de las caras norte y sur recrean operaciones quirúrgicas llevadas a cabo con el paciente dormido por inhalación de éter. La primera escena evoca el primer éxito de la sustancia, así lo expresa el rótulo: «para conmemorar que la inhalación de éter causa insensibilidad al dolor. Probado por primera vez al mundo en el Massachusetts General Hospital en Boston, octubre A.D. MDCCCXLVI»; en la segunda un cirujano en campaña se dispone a amputar la pierna a un soldado, en este caso la expresión de agradecimiento es la de un anónimo, más bien la de todos los desconocidos que se beneficiarán del poderoso narcótico, aquí la fecha grabada es la de realización del monumento: «en gratitud por el alivio del sufrimiento por la inhalación del éter, un ciudadano de Boston ha erigido este monumento A.D. MDCCCLXVII». El grabado simbólico recae en el tímpano oeste; aquí una figura femenina, alegoría de la ciencia, se rodea de todo un equipo de laboratorio; la leyenda es clara: la ciencia también responde a los designios de Dios —«esto también procede del Señor de los Ejércitos, para hacer maravilloso Su consejo y engrandecer Su sabiduría. Isaías»—. Por último, el lado este contiene la escena religiosa; un ángel acude a socorrer a un enfermo, la cita procede del Apocalipsis: «tampoco habrá más dolor. Revelaciones» (cfr. Thernstrom 2010, s/p).^{LX}

La arquitectura culmina en una escultura, talla que representa la parábola del buen samaritano, metáfora relatada en el evangelio de Lucas, capítulo 10, versículos del 25 al 37. El prójimo de Samaria sostiene entre sus brazos, ayudándose con la rodilla, el cuerpo desfallecido de un hombre herido de gravedad, con su mano derecha oprime una tela contra las heridas del moribundo.



- ▲ ▲ William Robert Ware y John Quincy Adams Ward Monumento al éter, 1867. Boston, Public Garden.
- ▲ ▲ ► Escultura *Buen samaritano* (det.).
- ▲ ▲ ► ► Entretalla pedestal (det.).
- ▲ Bajorrelieve norte (det.).
- ▲ ► ► Bajorrelieve sur (det.).
- ▲ ► Bajorrelieve oeste (det.).
- Bajorrelieve este (det.).



Eugène Grasset, *La vitriólica*, 1894.

La única referencia gráfica al éter distinta a la temática médica que he podido encontrar es *La vitriólica*, litografía de Eugène Grasset. El responsable de *La morfínómana* (p. 317) había elaborado tres años antes la inquietante estampa de una mujer que sostiene un cuenco con ácido sulfúrico, base insustituible del éter. Sorprende la tez verdosa de la malcarada mujer; un ceniciento color de piel que enmarca una mirada estrábica y un desagradable gesto labial. A la imagen de bruja decimonónica contribuye el atuendo negro y la melena suelta en movimiento; de la misma forma el corte de la figura, muy estampa japonesa, favorece la sensación de huída del personaje.

La moda eterómana que recorrió Europa alcanzó como ya hemos visto a Max Jacob y a Cornuty; también cautivó a heroínas literarias, o no tanto, como la Helena protagonista de *El monstruo*, novela que Antonio de Hoyos publicó en 1915. Pero si hay dos eterómanos célebres estos son: Guy de Maupassant —el descriptor del *Folies Bergère* (p. 52-54)— y Jean Lorrain (1855-1906). En 1913, dos décadas después de la muerte de Maupassant, Maurice Pillet escribió *Maupassant patológico*, artículo publicado en agosto en *La Revue* y en octubre en *Nuestro tiempo*. El texto recogió las constantes del francés «bebía éter, cocaína, haschich» (Pillet 1913, 90); una dependencia que llevó a su casera a confesar: «en casa del señor de Maupassant, olía siempre a éter» (*op. cit.*, 89). Parece que el escritor de *Bel Ami* sufrió crisis neurálgicas, migrañas terribles que describió el propio Maupassant: «la jaqueca se había apoderado de mí y tuve que echarme con un frasco de éter bajo la nariz» (cfr. *ibidem.*).

Pero el éter no sólo le sirvió para calmar el desesperante dolor; Maupassant disfrutó del placer que le proporcionaba la sustancia inhalante. Así lo expresó en el

cuento *Sueños*, texto publicado en 1882 que Mauro Armiño considera una «confesión autobiográfica» (Armiño 2011, t. I, 495). El relato es sencillo. En torno a una mesa se reúnen un escritor, un médico y tres ociosos; los comensales lamentan el hastío que envuelve sus vidas, un tedio que sólo se les ocurre pueden mitigar soñando despiertos. El médico tiene la anhelada respuesta; el escritor se adelanta, sabe que se trata de un tóxico y él los ha probado todos (Maupassant 1882):

¡Ay, sí, ya sé, el hachís, el opio, la confitura verde, los paraísos artificiales! He leído a Baudelaire, e incluso he probado la famosa droga, que me puso muy enfermo.

Pero el médico pronuncia la palabra mágica: éter. A continuación añade: «ustedes los literatos deberían utilizarlo a veces», para puntualizar: «no hablo de medicina ni de moral, hablo de placer» (*ibídem.*). Una vez asentada la premisa exclusiva del goce, el facultativo hace una descripción detallada de los efectos del éter, la curiosidad se apodera no sólo de los oyentes, también del lector; cuando todos al unísono exclaman: «doctor, deprisa, una receta para un litro de éter» (*ibídem.*), el médico concluye el cuento contestando: «¡para qué los envenenen, búsquense a otros!»; una réplica harto malévol, la explicación del doctor es como poco tentadora (*ibídem.*):

...me parecía que todo el interior de mi cuerpo se tornaba ligero, ligero como el aire, que se vaporizaba.

Luego sobrevino una especie de torpor del alma, de bienestar somnoliento [...] la extraña y deliciosa sensación de vacío que tenía en el pecho no tardó mucho en extenderse y alcanzar los miembros, que a su vez se volvieron ligeros [...] aquel no era el sueño del hachís, ni las visiones algo enfermizas del opio; era una agudeza prodigiosa de raciocinio, una nueva manera de ver, de juzgar y de apreciar las cosas de la vida, y con la certeza y la conciencia absoluta de que aquella manera era la auténtica.

[...] Me parecía que había comido del árbol de la ciencia, que todos los misterios apartaban su velo; así me encontraba dominado por una lógica nueva, extraña e irrefutable. Y en tropel acudían a mi mente argumentos, razonamientos y pruebas que inmediatamente eran destrozados por una prueba, un razonamiento y un argumento más fuerte. Mi cabeza se había convertido en un campo de batalla de ideas. Yo era un ser superior, armado de una inteligencia invencible, y saboreaba un goce prodigioso al constatar mi poder.

La envidiable clarividencia definida en la narración de Maupassant distó del planteamiento eterómano de Jean Lorrain. El escritor dandi amante de lo excesivo, trazó un subgénero literario inserto en el *leitmotiv* de todas sus obras; a la estampa pormenorizada del París de los bajos fondos poblados por entusiastas de la sodomía, el lesbianismo y la delincuencia se suma el constante uso de tóxicos. Así en 1895 publicó *Cuentos de un bebedor de éter*, su droga favorita a juzgar por las numerosas ocasiones en que fue hospitalizado por abuso del inhalante (cfr. Fuente del Pilar 1998, IX). El volumen consta de nueve relatos que podemos calificar como cuentos de terror; una sucesión de pasajes insanos, de escenas que transcurren en moradas extrañas y claustrofóbicas. Los personajes viven o sueñan pesadillas de éter repletas de figuras monstruosas que surgen de la oscuridad, fantasmas cubiertos por máscaras que esconden la nada. Por poner un ejemplo el título del último cuento, *Oración fúnebre*, anticipa una lectura lóbrega. El texto comienza con la muerte de un personaje constante en el tomo, Jacquels, amigo íntimo del narrador; su compañero de aventuras ha sobrevivido poco tiempo a su esposa, Suzanne. El escritor rememora una noche de borrachera y éter entre amigos, velada perversa que protagonizan Jacquels y Suzanne. La ensoñación da paso a una visión, el autor descubre arrinconado en tugurio a un caballero con «aspecto desesperado» y «fisonomía de asesino» (Lorrain 1895), el bello dandi se envenena sin reparo de éter y whisky; dispuesto a conversar con él se aproxima, para horrorizado descubrir que se trata de su colega (*ibídem.*):

...se me apareció la verdad, una verdad siniestra y terrorífica. Suzanne era eterómana, y ella y él se intoxicaban juntos; la mujer, muerta por su vicio, se lo había legado a su amante más allá de la tumba. El hombre había sobrevivido, pero como eran ambos cómplices de crimen, la muerta reclamaba al vivo y ahora, con toda seguridad ya le tenía para ella.

Maupassant encontró en el éter una embriaguez que le permitió encontrar nuevas líneas de pensamiento, una capacidad que le hizo sentir poderoso; para Lorrain la sustancia tiñó de sueños mórbidos y paranoides su estar diario, una realidad que sin duda entendió sujeta a demasiadas limitaciones. Pío Baroja también deja hueco para el

éter en el tercer volumen de la trilogía dedicada a *Las ciudades*. El hipnótico forma parte del ambiente de París, una atmósfera enferma que el escritor vasco describió de manera inmejorable. El tóxico surge en la enumeración de vicios presentes en la vida mundana de la capital, conjunto de perversiones que Luis Murguía encuentra detestables (Baroja 1920, VII parte, §2):

El ambiente moral de París [...] no me seduce [...]; hay en el pueblo bajo una mezcla de brutalidad y de ruindad antipática, y en los medios artísticos, una petulancia, una vanidad y una afectación de gracia para mí poco agradable. Respecto a ese vicio de boulevard, vicio industrial que se exhibe para explotar al extranjero, me repugna. Todas esas mamarrachadas de misas negras y danzas del vientre, cocaína y éter, vales de apaches y de invertidos, todo eso está muy bien para los burgueses un poco crapulosos, y para los sinsontes americanos, que buscan motivo para una crónica llena de adjetivos brillantes.

Los eterómanos, esos que según Baroja poblaban los bulevares del París de principios de siglo, fueron reduciéndose hasta prácticamente desaparecer. Antonio Escohotado ve en esta disminución progresiva de abusadores una tendencia natural del uso de las sustancias psicoactivas cuando no llegan a producir «apologetas ni detractores globales»; el inhalante se puso de moda y cayó en el olvido, de alguna forma la sustancia terminó por carecer de «estigma y carisma» (Escohotado 1989, 324); a pesar de ser uno de los tóxicos más potentes, el éter nunca ha formado parte de la lista de estupefacientes prohibidos.

2.8.3. A media luz... cocó.

En 1926 el letrista Gerardo Alcázar (1898-1975) escribió *El tango de la cocaína*,⁵² estrofas a las que puso música Juan Viladomat (1885-1940); la malquerida protagonista ha caído en el «vicio» por un terrible desamor, carencia que además ha

⁵² Juan Carlos Usó señala este título emblemático en su volumen sobre drogas en España, además indica que fue estrenado en 1926 por la cantante Lolita Arellano; el tremendo éxito de la pieza llevó a escenificarla más de quinientas veces en dos años. Después de la guerra civil el tema fue popularizado por la *vedette* humorística Mary Santpere (cfr. Usó 1995, 132).

terminado por avocarla a la prostitución; con semejante escenario el único consuelo es la cocaína, aún siendo concedora de que la *farlopa* acabará con ella:

Ella endulzó la hiel de este dolor
que me hizo cruel.
Cocaína, sé que al fin me has de matar
me asesinas, pero calmas mi pesar.
Si me dejas todo es sombra en mi vivir,
sé que al fin me has de matar,
pero no me dejes sufrir.

La «reina de la orgía» —como la bautizó Alcázar— no sólo protagoniza la canción de los catalanes; otra fatal, esta vez carcomida por el hastío, alterna «éter y cocó» con «morfina y cocó» en el tango de origen argentino *Pa' que te acordés*. La mezcla de *cocó* y champán acabó con la *Griseta* que soñaba con ser Mimí o Manon; esta vez el tango es una producción argentina de 1924 con música de Enrique Delfino (1895-1967) y letra de José González Castillo (1885-1937). El letrista porteño Manuel Romero (1891-1954) dedicó en la década de los 20 sendos versos a los *Tiempos nuevos* y a los *Tiempos viejos*, en ambos la cocaína está presente; mientras los ancianos afirman mayor hombría en parte porque desconocían «*cocó* y morfina», los protagonistas del segundo tema consumen «medio kilo de *cocó*». Pero si hay un tango bello que todos conocemos por voz de Carlos Gardel es *A media luz*, milonga de 1924 con letra del uruguayo Carlos Lenzi (1895-1963) y música de Edgardo Donato (1897-1963); en el lujoso pisito de dudosa reputación situado en Corrientes 348 no falta de nada: «hay de todo en la casita: / almohadones y divanes; / como en botica, *cocó*; / alfombras que no hacen ruido / y mesa puesta al amor».⁵³ Un conjunto de retratos de habituales a la cocaína que ha dado lugar a una poesía que conformó el imaginario musical de varias generaciones.

⁵³ Sirvan estas pinceladas como ejemplo de la presencia de drogas en las letras de tangos; las veces que son citadas sustancias hoy ilegales es mucho más amplia. Sólo hay que consultar la fantástica web www.todotango.com dirigida por Ricardo García Blaya, sitio declarado de interés nacional por la república Argentina y patrocinado por The Argentine Tango Society. En la página, entre otras muchas opciones, se puede escuchar cada pieza y consultar letra y partitura, también cuenta con un buscador que facilita cualquier tipo de dato.

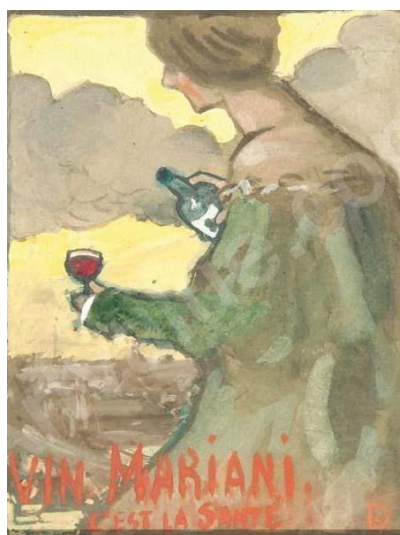
La cocaína, que durante la segunda década del siglo XX conquistó los hogares de todo el mundo por el oído, no existió como alcaloide hasta 1859. A finales del siglo XVII mascar hoja de coca mezclada con harina de caliza —pasta denominada cocada— aún era una costumbre exclusivamente indígena, habito arraigado con potencia en Bolivia, Perú, Colombia y Ecuador. Fue en 1824 cuando la coca recibió el primer elogio de un europeo; el general inglés William Miller (1795-1861), activo en la independencia de Perú, celebró la exaltación tónica que provocaba la hoja en los soldados, también señaló las ventajas del alivio de la sensación de hambre en campaña. A partir de esta fecha los aplausos se sucedieron, tanto, que en 1863 el químico italo-francés Ángelo Mariani (1838-1914) adquirió una inmensa fortuna gracias a un vino de coca de elaboración propia. El *Vino de Coca Mariani* pronto se convirtió en el favorito de muchas celebridades de la época: al reconstituyente se aficionaron Émile Zola, Paul Verlaine, Sigmund Freud (1856-1939), Thomas A. Edison (1847-1931), Alexandre Dumas, entre muchos otros. Pero su principal aval fue León XIII (1810-1903); el papa, usuario habitual del tónico, llegó a prestar su imagen para la etiqueta y concedió una medalla de oro al inventor (cfr. Escotado 1989, 330-331).⁵⁴



◀◀Etiqueta
Vin Mariani.
Medalla de oro
de Su Santidad
el Papa León
XIII.
◀ *Vin Mariani*.
Publicidad en
Harper's
Weekly, 1894.

⁵⁴ Escotado expone que John Pemberton (1831-1888) registró su tónico *French Wine of Coca. Ideal Tonic* en 1885 «con la evidente intención de aprovechar el surco abierto por el *Vino Coca Mariani*» (Escotado 1989, 339); un preparado que contenía el alcaloide, no la hoja. Un año más tarde, con la implantación en Atlanta de la ley seca, el farmacéutico sustituyó el vino por nuez de cola; además decidió añadir a la fórmula agua carbonatada. El éxito del producto permitió a Pemberton vender la patente a un colega; Asa Griggs Candler (1851-1929) decidió servir el tónico frío, poco tiempo después fundó la Coca-Cola Company. La última modificación tiene que ver con la cocaína; la sustancia comenzó a perder prestigio entre las clases medias norteamericanas; en 1909 el psicotrópico fue sustituido por cafeína (cfr. *op. cit.*, 340). Davenport-Hines afirma que «durante los siguientes setenta años la Coca-Cola Company insistió en que el nombre de la bebida era un divertimento poético y una aliteración en vez de una descripción de sus ingredientes originales» (Davenport-Hines 2001, 144). En la actualidad Coca-Cola importa toneladas de hojas de coca de Colombia y la costa caribeña, una vez decocainizada por *Stepan Chemicals*, la multinacional utiliza la planta como aromatizante (cfr. Escotado 1989, 340). El abuso del tónico refrescante fue llevado a la gran pantalla; en 1912 el padre del cine moderno D. W. Griffith (1875-1948) dirigió *For His Son*; la trágica historia de un adicto al Dopokoke, un refresco de cola que contiene cocaína.

El papa León XIII patrocinó el psicoestimulante para «cuerpo, mente y nervios»; el rostro de las actrices Fanny Davenport (1850-1898) y Ada Rehan (1859-1916), junto a la efigie del compositor John Philip Sousa (1854-1932) o la del tenor Italo Campanini (1845-1896), popularizaron el reconstituyente. Jules Chéret (1836-1932), padre del cartel,⁵⁵ dedicó una de sus composiciones al *Vin Mariani*; la imagen de 1894 está protagonizada por una joven dinámica y sonriente, una constante en los carteles del francés. La chica da un salto mientras se sirve una copa del elixir, gesto complicado que sólo se entiende si uno ha consumido el popular vino francés, remedio que no sólo «fortifica y refresca cuerpo y mente», también «restablece salud y vitalidad». La postura de la simpática figura provoca el movimiento del vestido amarillo que luce; colorido y ritmo espectacular capaz de llamar la atención de cualquier viandante. Mucho menos enfático resulta el preparatorio para cartel elaborado por Roberto Domingo Fallola (1883-1956); el cuarto hijo del pintor Francisco Domingo (1842-1920) pronto se especializó en composiciones taurinas. En 1905 el pintor cambió la temática habitual de sus carteles para publicitar *Vin Mariani*, que en esta ocasión se anunciaba bajo el lema «es la salud». La imagen es la de una mujer tranquila, dispuesta a degustar el tónico.



◀◀ Jules Chéret, *Vin Mariani*, 1894.

◀ Roberto Domingo, *Vin Mariani*, 1905, gouache sobre cartón, 24 x 19 cm. Última localización: vendido en la Sala Retiro, diciembre 2007.

⁵⁵ Facundo Tomás da cuenta de cómo Chéret logró establecer un lenguaje nuevo, la plástica del cartel: «con una maquinaria inglesa ideó una adaptación del procedimiento de Senefelder que le permitió realizar carteles utilizando sólo cinco grupos de colores, abaratando los costes y agilizando el sistema. Recogiendo tradiciones del arte popular (programas de circo; grandes cartelones de feria) Chéret elaboró una manera de componer en la que se basaron los carteles posteriores: un dibujo plano rodeado por un trazo, eliminando gradaciones y claroscuro» (Tomás 1998, 332).

En 1859 el farmacéutico alemán Albert Niemann (1834-1861) aisló la cocaína «con un procedimiento donde empleaba básicamente alcohol, ácido sulfúrico, bicarbonato sódico y éter» (Escotado 1989, 331). Las propiedades de la cocaína no tardaron en convertirla en una maravillosa panacea. El fármaco funcionaba como anestésico local y como energizante en campañas militares; los adictos a la morfina, el opio y el alcohol encontraron en la nueva sustancia el remedio al abuso —años más tarde este papel lo cumplió la heroína—; mientras para el grueso de la población el alcaloide se convirtió en una solución inofensiva contra el decaimiento.⁵⁶ El potencial lúdico de la droga se intensificó durante la última década del siglo XIX, fecha en que se descubrió la posibilidad de inhalar el polvo.

Sobrecogida por la proximidad de la dosis a esnifar se encuentra la protagonista de la ilustración de portada de una de las novelas de Franz Wolfgang Koebner (1887-1978); el editor de la revistas *Das Magazine*, *Elegante Welt* y *Die Cigarette* escribió en 1921 *Cocain. Mondaine und demimondaine Skizzen*. La retratada encarna la imagen de la fatalidad; vestida de negro, mirada kohl cubierta por la gasa transparente que envuelve cabellera y cuello; pelo a lo *garçonne* con caracolillo; tez pálida y rostro decorado con un lunar; un *look* refinado que concluye en unos largos guantes, prenda que unida a la postura encorvada evoca el perfil de un felino; el gesto afectado de la mano derecha parece transformar sus dedos en una garra. También el estrambótico

⁵⁶ No voy a entrar aquí en el debate que mantienen los estudiosos de las drogas sobre los escritos de Sigmund Freud (1856-1939) en torno a la cocaína. Freud comenzó a usar la sustancia en 1884, el verano de este mismo año publicó la monografía *Über coca (Sobre la coca)*; en el discurso se mostró entusiasmado con la sustancia: la cocaína no sólo actúa como estimulante, también es un remedio eficaz contra trastornos gástricos, caquexia, morfinomanismo y alcoholismo, asma y puede, en algunos casos, resultar afrodisíaca (cfr. Escotado 1989, 334). En enero de 1885 escribió un segundo artículo, *Beitrag zur Kenntniss der Cocawirkung (Contribución al conocimiento de los efectos de la cocaína)*, aquí Freud examinó los efectos objetivos del fármaco. El tercer texto llegó en el mes de marzo, esta vez el título fue *Über die Allgemeinwirkung des Cocains (Sobre el efecto general de la cocaína)* «donde aboga por un incremento en la experimentación con el fármaco para psicoterapia» (*ibídem.*). La última argumentación que Freud llevó a cabo sobre la cocaína fue *Bemerkungen über Kokainsucht und Cocain Furcht (Ansia y temor a la cocaína)*, en julio de 1887 el neurólogo admitió algunos de sus errores, pero se negó a condenar la sustancia «es necesario que los médicos comprendan que la posibilidad de que se produzcan efectos tóxicos no debe impedir la aplicación de la cocaína para producir un fin deseable» (cfr. Escotado 1989, 336). Escotado afirma que Freud interpretó los primeros sueños durante la época en que fue consumidor; el filósofo concreta dos títulos *La inyección de Irma* y *La monografía botánica*; parece que Freud «habría utilizado la cocaína para entrar en contacto con lo inconsciente» (*ibídem.*). Davenport-Hines es, sin embargo, mucho más duro con Freud; el padre del psicoanálisis, impaciente por conseguir la fama, realizó un trabajo superficial y, por tanto, peligroso; para el autor Freud en el tema de la cocaína «se comportó como un charlatán» (Davenport-Hines 2001, 149).

Marilyn Manson aprovechó la litografía para su espectáculo de 2003 *Grotesk Burlesk*; en esta ocasión la estampa formó parte de la proyección de escenario.

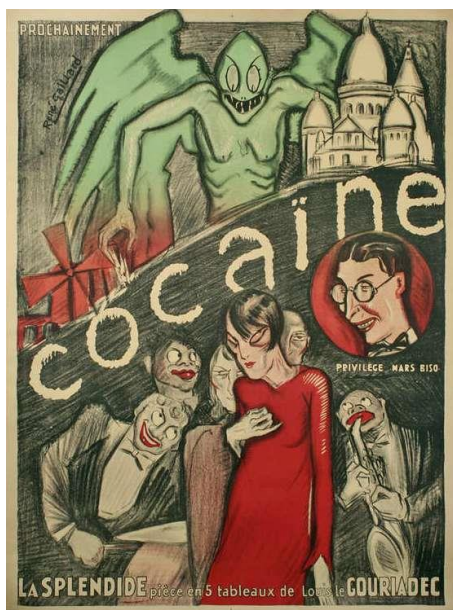


◀◀ Portada. Franz Wolfgang Koebner, *Cocain. Mondaine und demimondaine Skizzen*, Berlin, Grotilco Verlag, 1921.
◀ Marilyn Manson, *Grotesk Burlesk*, 2003.

En 1926 el cartel promocional de la pieza teatral *Cocaine* decoró las paredes públicas de París. La litografía que llevó a cabo el desconocido pintor e ilustrador René Gaillard recogió el argumento del drama compuesto por Loïc le Gouriadec (1888-1974), dramaturgo conocido años más tarde por el pseudónimo Paul Gury. La estampa queda dividida en dos mitades; en la zona superior un enorme monstruo verde custodia dos hitos clave en la vida bohemia de la ciudad: el *Moulin Rouge* y la colina de Montmartre representada por un perfil del *Sacré Coeur*. Protagoniza el espacio compositivo inferior una mujer; la cadavérica protagonista parece balancear su vestido rojo al ritmo de la música de una *big band*; más que moverse por voluntad propia parece ser inducida por la mujer malcarada que queda detrás de ella, una vieja dotada con dedos de bruja símbolo de la cocaína.

El lienzo de Daniel Sabater (1888-1951) que Juan Carlos Usó cita en su monografía sobre drogas (cfr. Usó 1995, 130) quizá se escapa al marco temporal que comprende el presente trabajo; pero lo cierto es que es la única, o al menos de las muy pocas telas, cercanas en fecha a la época de estudio que alude de forma directa a la cocaína; una obra que además ha estado expuesta hace relativo poco tiempo en el Museo del Carmen con motivo de la muestra *La imagen fantástica* (2013). *La cocaína* (1932) del irregular pintor valenciano forma parte de su extraño universo onírico; un

mundo repleto de bailarinas diminutas observadas por seres grotescos, brujas, idiotas y desnudos. La coca sólo aparece referenciada en el título, no hay rastro del polvo blanco en la superficie pictórica; aquí, en el centro compositivo, la protagonista femenina yace desnuda con la cabellera desparramada sobre una calavera; el cráneo, elemento clave en las *vanitas*, anuncia la muerte; por si quedara alguna duda, las carnaciones verdes reiteran su condición de cadáver.



◀ René Gaillard, *Cocaïne*, 1926.
 ▲ Daniel Sabater, *La cocaína*, 1932, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Valencia, Museo de Bellas Artes.

Un año más tarde la voz de la canzonetista Carmelita Aubert (1912-1979) monopolizaba las ondas radiofónicas promocionando *Cocaína en flor*, el nuevo perfume femenino de Parera; una empresa catalana entonces afamadísima por comercializar *Varón Dandy*. Jaime Mestres (1907-1994) compuso los tangos publicitarios destinados a la fragancia; el primero de ellos *Canto de luna. Cocaína en flor* (1933), grabado con la orquesta Ventura y sus bohemios, insiste en la fidelidad de la protagonista al producto, esencia capaz de comprender su «pasión y deseo».⁵⁷ La coplilla terminaba con un atractivo recitado: «Un perfume que persiste, / un aroma que no cansa, / una sensación que no se olvida / súper-perfume *Cocaína en flor*». Meses más tarde *Mi vida con Cocaína en flor* hacía hincapié en la sensación provocada por el bálsamo; una conmoción que la intérprete del tema nota en sus venas, como si el perfume fuera una

⁵⁷ La letra de los tangos está obtenida de las grabaciones disponibles en el portal YouTube.

sustancia inyectable: «estremeci6se de placer mi alma entera / y entre mis venas, el delirio del querer». La inoculaci6n no s6lo potencia cualidades presentes en la consumidora: «me siento libre, valerosa y deseada / me siento alegre, confiada y m6s mujer», tambi6n envuelve a la habitual del producto en un «ambiente de gusto depurado / de hechizo, de suavidad, de distinci6n...». El atractivo que los publicitarios de Parera encontraron en la coca6na como met6fora de un agua de perfume continu6 en la campaa destinada a prensa.



- ▲◀◀ *Mundo Gráfico*, Madrid, 15 de mayo de 1935.
- ▲▲ *Estampa*, Madrid, 27 de enero de 1934.
- ▲ *Mundo Gráfico*, Madrid, 23 de octubre de 1935.
- ▲► *Mundo Gráfico*, Madrid, 10 de julio de 1935.
- ◀◀ *Estampa*, Madrid, 12 de enero de 1935.
- ◀ *Mundo Gráfico*, Madrid, 19 de septiembre de 1934.

Cocaína en flor se convirtió en «el blasón de la mujer elegante», «etiqueta de distinción» que impulsaba hacia una agitada vida en sociedad; el aroma poseyó «el atractivo de lo desconocido», además de constituir el placer que: «se aspira incansable, devotamente, como ritos a un ideal misterioso de un goce nuevo y extraño que subyuga..., que atrae..., que hechiza...»; eso sí, de vez en cuando la empresa fabricante recordaba que su producto no contenía drogas.

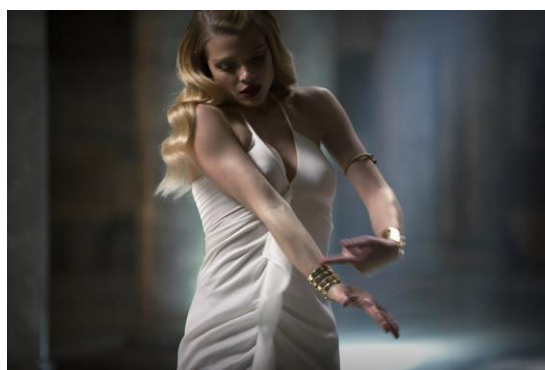
A nadie en la España de la década de los treinta escandalizaron las promesas de conquista sexual y social, las posibilidades placenteras y el atractivo de la iniciación en un perfume que con el nombre *Cocaína* se planteaba como ritual; una liturgia que acontece «entre las venas» del comprador y cuando no es así, también «se aspira». Una actitud muy diferente a la que hemos observado en los últimos años; en 2007 bajo el eslogan *Fashion junkie* —adicto a la moda—, la marca *Sisley* —perteneciente a la multinacional de textil *Benetton Group*— retrató a dos modelos esnifando los tirantes blancos de uno de sus vestidos. Poner de manifiesto el acto en sí convirtió la imagen en un revulsivo y las críticas se sucedieron, ataques en una misma línea: la ausencia de ética, *Sisley* había utilizado la adicción a la cocaína de forma irresponsable. La compañía recibió varias demandas.



Campaña publicitaria *Sisley*.
Fashion Junkie, 2007.

Quizá el ejemplo más próximo sea el de la firma francesa Yves Saint Laurent. En 1977 la empresa lanzó al mercado *Opium*, el nombre del perfume fue enjuiciado de forma inmediata; varios chinos americanos conformaron la *American Coalition Against*

«*Opium*» and *Drug Abuse* (Coalición estadounidense contra *Opium* y el abuso de drogas), grupo que acusaba a la marca de ostentar una ausencia total de sensibilidad hacia China y su historia. Pronto se sumó a las protestas la iglesia baptista que acusó al propio diseñador de remitir al uso de drogas (cfr. Benaïm 2002, s/p). En el 2000 el escándalo tomó nuevo eco, en esta fecha Tom Ford —director creativo de YSL— decidió dar un giro a la imagen de *Opium*; la campaña mostró a la atractiva modelo Sophie Dahl desnuda y marmórea sobre terciopelo azul; la potente melena roja resalta, de la misma forma que brillan en verde los párpados, en morado los labios y el efecto dorado en collar, pulsera y sandalias. Las reacciones no se hicieron de esperar, mientras en España la imagen fue alabada, en Reino Unido los carteles fueron retirados de las calles (ASA 2000, s/p). En 2010 Yves Saint Laurent actualizó la clásica fragancia elaborada a finales de los 70; la empresa presentó *Belle d'Opium* a finales de año, la imagen del renovado perfume fue Mélanie Thierry. A principios de febrero de 2011 la publicidad televisiva ya había sido retirada en Gran Bretaña. En pantalla la guapa actriz francesa, ataviada con un sensual vestido blanco transparente, interpreta una danza de corte tribal a ritmo de tambor; en un momento del baile pasa el dedo a lo largo de la parte interna de su brazo; finalmente la protagonista se deja caer mientras una voz en *off* añade: «Yo soy tu adicción. Yo soy *Belle d'Opium*. La nueva fragancia de Yves Saint Laurent». A la *Advertising Standards Authority* (ASA) le pareció excesivo el plano del dedo recorriendo el brazo, gesto que interpretó «como una simulación de una inyección de opiáceos» (Europa Press 2011, s/p).



▲ *Opium* de Yves Saint Laurent, fotografía de Steven Meisel, campaña 2000.

▲► Mélanie Thierry, captura del anuncio *Belle d'Opium* de Yves Saint Laurent, 2010.

Cocaína en flor se convirtió en una de las fragancias más vendidas en la España en la década de los treinta y cuarenta. Parera retomó la idea en 1982, año en que distribuyó *Cocaína* de Leoniero Galleani; una potente colonia promocionada con el lema «el encanto de la osadía» número uno en ventas en el país, que casi toda mi generación probó por lo atrevido y trasgresor del nombre. Sólo he logrado encontrar una crítica negativa al agua de colonia; en enero de 1990, las cartas al director del diario ABC recogen la queja de la estudiante norteamericana de español Gabrielle Donnay; desde Carolina del Norte describió la decepción que sentía por la elección del nombre *Cocaína*, un bautismo que «sugerirá a la gente peores ideas que la de simplemente disfrutar del frescor de un perfume» (Donnay 1990, 12), opinión que pasó sin pena ni gloria. Tampoco es que la actitud reprobatoria de la autoridad británica haya tenido una repercusión sobre la venta de *Opium*, al contrario cada advertencia y posterior censura afianza el producto; la campaña de Tom Ford se ha convertido en una de las más emblemáticas de la firma. *Opium* es un perfume icono, en la actualidad continúa dentro de la lista *top ten* de los perfumes femeninos más vendidos.

3. Modelos intoxicadas en el entresiglos XIX-XX. Retratos de Luisa Casati, Carmen Tórtola Valencia y Teresa Wilms Montt.

Como hemos visto, Anglada Camarasa se fascinó por la elegancia malsana que desprendían las adictas que poblaban la vida nocturna de París; de entre estos lienzos destacan *La morfinómana* (1902) y *La droga* (ha. 1901-1903). Santiago Rusiñol retrató en 1894 a una de sus modelos parisinas en pleno delirio morfinomaniaco, poco antes de que él mismo conociera lo mejor y lo peor de la potente sustancia; *La morfina* es una de las obras más celebradas del pintor en la actualidad. Entre la variopinta galería de personajes picassianos cambioseculares predominan las imágenes de mujeres derrotadas y hombres melancólicos retratados junto a copas de absenta; embriagados que nos transmiten la alegría y decadencia de la inyección de morfina y figuras somnolientas, sumidas en un descanso provocado por el opio, un ensueño que Picasso conoció bien.

Como vemos, los pintores retrataron a toxicómanas; un desfile al que se suma el repertorio de imágenes que protagonizan damas de alta sociedad, profesionales de la danza o la literatura de principios del siglo XX; mujeres convertidas en icono por pintores, grabadores y escultores. Luisa Casati (1881-1957), Tórtola Valencia (1882-1955) y Teresa Wilms Montt (1893-1921) compartieron devoción —al igual que sus análogas anónimas— por los efectos de sustancias venenosas. Ellas encarnan el ideal de mujer cosmopolita, la elegante a caballo entre la respetabilidad y el vértigo por el placer desconocido, una dualidad en parte marcada por el uso constante de psicotrópicos.

La extravagante marquesa Luisa Casati —mujer de fácil identificación por el pelo rojo, los ojos ennegrecidos con kohl, el rostro blanco y el barroquismo de un vestuario inspirado en los *Ballets* rusos— fue la heredera de la mayor fortuna italiana de principios de siglo XX, hecho que le facilitó una meteórica escalada hacia el puesto de reina entre las decadentes europeas. La acaudalada noble adquirió sendos palacios en Italia y Francia donde daba cobijo a guepardos, anacondas y loros, exótica compañía para los célebres invitados a sus famosas mascaradas; la marquesa no siempre dejaba el bestiario en casa, Luisa Casati paseaba su zoológico en apariciones públicas. El esmero

que empleó en cultivar una imagen ambigua, entre culta y frívola, llevó a recorrer a la marquesa el amplio abanico de afecciones finiseculares; entre ellas las drogas se dibujan como el triunfo de lo artificial sobre lo natural, símbolo de distinción mundana, de modernidad elegante. Luisa Casati combinó a la perfección la devoción extrema por el exotismo más superficial y la creencia en un trasmundo espiritual esotérico y ocultista; un universo al que se accede, con mayor facilidad, inducido por drogas.

Los principales biógrafos actuales de la Casati achacan el aspecto y la conducta cada vez más extraña de la italiana al uso indiscriminado de narcóticos y estimulantes. Ryersson y Yaccarino explican a través de la amistad de la aristócrata con el escritor francés Jacques d'Adelswärd-Fersen (1880-1923) —quien poseía un fumadero de opio en su finca de Capri— la relación de aristócratas y burgueses europeos con las drogas a principios del siglo XX. Los autores citan estupefacientes —éter, absenta, cocaína, morfina y opio— como parte de los placeres que se procuraban las clases adineradas. El uso de hipnóticos y el ritual de consumo de los mismos constituía un emblema de distinción; Brau señala un número tan elevado de selectos adictos a la morfina que «los joyeros ofrecían a sus clientes toxicómanos jeringuillas chapadas de oro o estuches de metales preciosos» (Brau 1968, 114). La cocaína además formaba parte del protocolo de seducción, se disolvía en bebidas exquisitas como el *champagne*, o se usaba como estimulante sexual (Ryersson; Yaccarino 1999, 106):

En el *beau monde*, donde el dinero compraba cualquier placer, las drogas no eran una excepción. Hipnóticos como el opalescente licor de absenta y los intoxicantes vapores del éter habían adquirido gran popularidad en los primeros años de la *Belle Époque*. La cocaína se puso entonces de moda. Con sus verdaderos peligros aún ignorados, el aparentemente inocuo polvo blanco encontró su lugar en los salones de la alta sociedad. Patronos encargaron a joyeros exclusivos como René Lalique y Georges Fouquet que crearan minúsculas cajas y cofres de oro, plata y esmalte donde llevar pequeños alijos de la droga. Se disolvían pellizcos de cocaína en champagne, y cierta *demimondaine* era conocida por untar pasta de coca en una tostada. Muchos caballeros la utilizaban como afrodisíaco tópico. Pronto la cocaína rivalizaba con las inyecciones de morfina. Otro narcótico predominante era el opio. La potente droga derivada de la amapola era presentada en pequeñas esferas que, ensartadas en agujas doradas, se encendían con las llamas de lamparitas de aceite y fumaban en largas pipas de madera.^{LXI}

La italiana estaba decidida a convertirse en abanderada del esteticismo, empeño que le condujo a amar el arte de forma compulsiva; Ryersson y Yaccarino apuntan que la aristócrata llegó a almacenar 130 retratos con su efigie en el *Palais Rose* (*op. cit.*, 122). Sus pupilas, grandes y estáticas gracias a la belladona, fueron retratadas por Giovanni Boldini, Kees van Dongen, Alberto Martini, Augustus John, Federico Beltrán Massés, Ignacio Zuloaga y por los miembros del movimiento futurista, entre otros. El pionero de la fotografía de moda Adolph de Meyer, no perdió la ocasión de capturarla en varias instantáneas; la potente imagen de la italiana tampoco fue desaprovechada por Man Ray. La excesiva Luisa Casati perdió su patrimonio, pero el contratiempo económico no restó artificio a su vida, la italiana no dejó de enriquecerse con el *glamour* de una copa de *champagne*, el irisado tono de una *absenta*, los estimulantes capaces de acabar con el tedio y los narcóticos que inducen a la fantasía.

Luis Antonio de Villena ha denominado «cogollito» al núcleo madrileño formado por Tórtola Valencia, Antonio de Hoyos y Vinent, Pepito Zamora y Álvaro de Retana, grupo que a menudo ha protagonizado sus novelas. El autor ha perfilado personajes únicos, resueltos y distinguidos con un planteamiento vital a contracorriente, héroes trasunto de Hoyos y Retana del dibujante-figurinista y la bailarina. Ellos lideraron las filas de la pequeña sociedad cosmopolita surgida a principios del siglo XX, grupo al que unió la pasión por el arte y la literatura. Villena resume las claves vitales de este círculo *snob* y frívolo (Villena 1988, 35-37):

Adoraban la aristocracia y el dinero, pero declaraban su matizado desdén por ambos, y supieron confraternizar de tú a tú con la primera, y vivir [...] como si el segundo, gastado a espuestas, no tuviera la menor importancia. Siempre conservadores en política (aunque de talante abierto) se declararon a favor de la justicia social y de las grandes causas por la libertad del hombre. Pero en la moral —y más aún en la moral privada— no conocieron barreras. Un sentido artístico y hedonista de la vida le hizo admitirlo y practicarlo todo, considerando que la excepcionalidad es mejor que el hábito o la rutina. Drogas, heterodoxias sexuales y un hondísimo sentido de la libertad individual (se juzga a las personas y no a sus gustos íntimos) marcó sus vidas. Aficionados al derroche, al fasto y a la fiesta crearon ese estilo de vida elegantemente sobrio (muebles austeros, bellos cuadros, paredes blancas) que procede del gusto bohemio y la arquitectura popular y funcional, y que rige aún en los grandes centros de recreo del mundo.

Amaron beber champán en los chiringuitos olvidados de una costa casi desierta. Vestirse de trajes de noche en parajes olvidados, e ir de *sport*, si se terciaba en alguna recepción de alto vuelo. Fueron clásicos y modernos. Exquisitos y populistas, libérrimos y amorales. Gozadores y estetas. Snobs hasta el delirio y locos, locos, jubilosamente locos, porque sólo se vive una vida, siempre fugitiva y corta.

Tórtola Valencia y Antonio de Hoyos pasearon por el ambiente nocturno poco saludable de los barrios bajos de Madrid o Barcelona el apego al lujo con tintes bohemios, el elitismo en comunión con los valores sociales, el deseo de romper con el arte anquilosado en la tradición unido al goce y a la fiesta donde las drogas no faltaban; en ellos la intelectualidad iba al paso de la atracción por lo mundano. Ambos llevaban a cabo la «*tournèe des Grands Ducs* [...] visitando malfamados tugurios y cafés de cante, después de cenar en el *Palace* o haber asistido a tal o cual fiesta, paseando la elegancia refinada o el lujo por las tascas con chulos y serrín» (*op. cit.*, 39).

En 1915, el marqués dedicó su novela *La zarpa de la esfinge* «a la gloria de Tórtola Valencia»; en su ofrenda la retrata como heredera del ideal monstruoso, esa interpretación de la feminidad de entresiglos que se identifica con la mujer fatal; Hoyos citó a dos grandes de entre las violentas pasionales, Salomé y Cleopatra, nombres que surgen de forma intencionada. Tórtola Valencia interpretó a Salomé según la obra de Oscar Wilde (Hoyos 1915b, *Ofrenda*):

Antes de conocerte yo te había visto danzar ante Herodes como Salomé,
bailar en el desierto ante los tigres como Cleopatra...

Siguiendo la lista de mujeres destructoras imprescindibles, el nombre artístico elegido por la protagonista del relato, trasunto de Carmen Tórtola, es Judith. La bailarina que posee «una hermética belleza de esfinge» (*op. cit.*, §I) se contonea entre dos mundos: la delicadeza de los movimientos que rememoran las danzas orientales y los pasos vulgares de cabaretera (*ibídem.*):

¡Judith Israel! La bailarina sagrada que había hecho de sus danzas una evocación del Oriente remoto, la que puso en la canallesca grosería de los Music-Halls la nota exquisita de su arte exotérico, fascinador e inquietante. Sus bailes no eran, tal vez, sino *poses* artísticas hechas a ritmo de una música sabia y primitiva, música de encantador de áspides; *poses* semejantes a otras muchas exhibidas por cien artistas de Café-Concierto...

El marqués, conecedor como nadie de la atmósfera disoluta de la España de principios del siglo XX, describió en muchos de sus relatos veladas inquietantes de corte refinado. En *El árbol genealógico* (1918), Elio, protagonista de la novela, escribe un artículo; el texto, de corte decadente, no es más que una enumeración de tópicos simbolistas: baile, drogas, literatura y pintura se unen para formar un listado de artificios morbosos del gusto de Hoyos y Vinent. Al más exquisito baile —ese que interpretaba Tórtola Valencia— se suma una caótica enumeración; los aromas tóxicos, como el del opio o el éter, son conjugados con el que desprende el sándalo —árbol hindú de madera aromática utilizada en rituales de iniciación mística— o el aloe —planta tradicionalmente curativa. Las actitudes laxas provocadas por la morfina anteceden a una relación de objetos turbadores —flores de lirio negras, serpientes y sapos— que continúa con nombres de poetas simbolistas, entre los que destaca el de Jean Moréas (1856-1910), creador del manifiesto simbolista, y de dos de los grandes poetas afines al movimiento, Paul Verlaine y Charles Baudelaire, este último además «maldito» por excelencia. Como contrapunto a los elementos extraídos de una pesadilla y a la vez, como consecuencia de estos surgen las admoniciones contra los placeres terrenales, el *memento mori*, *tempus fugit* y *vanitas* de las danzas de la muerte de Alberto Durero (1471-1528) o Hans Holbein el Joven (1497-1543) (Hoyos y Vinent 1918):

...evocaba las danzas sagradas, las Fiestas Dionisiacas [...]; todo esto entre humo de opio, perfumes de éter, de sándalo y de aloe, languideces de morfina, lises negras, ofidios danzarines, sapos escalofriantes y versos de Banville, de Moreas, de Rollinat, de Baudelaire y de Verlaine, en que los payasos saltaban por el aro de plata de la luna y los esqueletos bailaban zarabandas, como en las pinturas de Durero y de Holbein.

Los bailes de Tórtola Valencia, pues, conformaban el tejido del mundo decadente de la España de finales del siglo XIX y principios del XX. No sólo la cadencia de las danzas de la bailarina se integraba dentro del universo ambiguo finisecular; un mundo en que la virtuosidad que genera lo culto adquiere, en ocasiones, pinceladas excéntricas, que pasan por tonos morbidos y desembocan en tintes vulgares. De la misma forma su actitud navega entre dos aguas. La bailarina Carmen Tórtola hacía gala de una educación refinada con el justo toque feminista, además de coreógrafa, fue coleccionista de antigüedades y actriz; gracias a la reinterpretación de danzas orientales —a partir de su interés en culturas africanas y precolombinas— logró en 1912 la Cátedra de Coreografía y Estética en la Universidad de Munich y el aplauso de intelectuales europeos e hispanoamericanos entre 1910 y 1930; Valle-Inclán, Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Benavente, Rubén Darío, Emilia Pardo Bazán, Vaslav Nijinsky o Maurice Maeterlinck le dedicaron alabanzas. Una imagen honorable, que afianzó con participaciones en programas de ayuda a la infancia; el día de reyes de 1921 actuó a favor de una colecta de juguetes para niños desfavorecidos (cfr. Queralt 2005, 22). Antes, en la primavera de 1915, bailó de forma gratuita en el Salón Imperial de Sevilla; en aquella ocasión la recaudación fue a parar a los niños necesitados de Triana. Esa misma mañana la diva atendió al encargado de publicitar la actuación de la siguiente guisa (Queralt 2005, 52):

...envuelta en una túnica oriental de seda adamascada recamada de piedras preciosas, enarbolando una larguísima boquilla de marfil, con un loro sobre su hombro y precedida por un criado hindú.

Pulcra y extravagante. La figura de Tórtola Valencia posee el encanto de lo dual: la bailarina fue adicta a la morfina, poseyó múltiples amantes —a menudo inventados— para disfrazar su latente homosexualidad y se convirtió en asidua a tugurios de mala fama. Tórtola Valencia era cliente de *La Criolla*, garito situado en la zona portuaria barcelonesa, que adquirió fama por las actuaciones de transformistas grotescos; allí los delincuentes, proxenetas y traficantes de drogas convivían con personajes distinguidos de la burguesía catalana. Juan Gil Albert califica una de las entradas de Antonio de Hoyos y Tórtola Valencia al cabaret como «triunfal» (Juan Gil Albert 1974, 55). Tórtola

Valencia equilibró la imagen de bailarina culta y transgresora de actos generosos socialmente admirados con desvaríos nocturnos repletos de excesos.

Teresa Wilms Montt, poeta y narradora chilena, fue conocida en los ambientes intelectuales españoles como Teresa de la Cruz, sobrenombre que rememoraba su encierro en el convento de la Preciosa Sangre de Santiago de Chile. En 1918 se paseaba por los cafés de Madrid junto a Valle-Inclán; de la mano del escritor pasó a formar parte de la bohemia creadora que hizo del café su casa, fenómeno que Ricardo Baroja conoció bien (Baroja 1952, 50-51):

...entre nosotros había algunos empedernidos bohemios. Vivían como podían, a salto de mata. Escribían en los periódicos que no pagaban, o que lo hacían muy mal; pintaban cuadros que no se vendían; publicaban versos que nadie leía; dibujaban caricaturas que no quería nadie. [...]

Los bohemios vivían en casas de huéspedes, comían en restaurantes baratos o en alguna taberna. Su verdadera morada era el café.

El café era el gabinete de trabajo de los escritores, taller de los dibujantes. Desde las dos de la tarde hasta las horas de la madrugada iban de un café a otro. Asomaban de vez en cuando por la Redacción de algún periódico para colocar artículos, versos, monos.

Iban a las librerías de lance a liquidar restos de ediciones, ejemplares de libros regalados, a los que ni siquiera se arrancaba la dedicatoria escrita en la primera hoja. En cuanto reunían unas pesetillas se hundían en el café a charlar, a discutir, sin importarles un pito lo futuro. No había porvenir que se extendiera más allá de una semana. [...] amaban el arte y la literatura por ellas mismas, no por lo que pueden producir.

Teresa Wilms amó «la literatura por ella misma» y escribió dos elegías en las tabernas de Madrid, *Anuarí* —la segunda— fue prologada por Valle-Inclán. Con el literato compartió, además de amor por la prosa y paseos tertulianos, tardes y noches mariguanas; aunque no perdió afición por sus antiguas compañeras, Edwards Bello da cuenta de una administración constante de cocaína y morfina (cfr. Hormigón 2006, I, 756-757). Teresa Wilms desapareció de Madrid tras ser pintada por Julio Romero de Torres.

Los cinco valores bohemios que identifica Aznar Soler —arte, belleza, independencia, libertad, rebeldía— fueron pilares básicos en la escritora; en cada uno de

los lugares donde se estableció —distintas zonas de Chile, Buenos Aires, Madrid y París— cada vez con mayor desarraigo, vivió al margen de la sociedad tratando de dismantelar la alienación general, formando parte del grupo romántico individualista que se colocó al otro lado de la forma de vida burguesa. Teresa Wilms fue una «verdadera bohemia», autenticidad que no radica en una «forma de vida» sino que constituye «una manera de ser artista, una condición espiritual sellada por el aristocratismo de la inteligencia». En esa «manera de ser artista» todo bohemio asume que «no hay arte sin dolor», y de sufrimiento Teresa Wilms iba servida. El autor aporta una clave más en el sentir bohemio, la «enajenación voluntaria» (Aznar Soler 1980, 78):

La actitud de rebelión y protesta del bohemio se alza contra la mediocridad y vulgaridad de la sociedad burguesa, contra la cual sólo cabe la enajenación voluntaria a través del ajeno, la droga [...] o el narcótico del arte. [...] La verdadera bohemia se vive [...] como experiencia de libertad en el seno de una sociedad voluntariamente marginal, en donde el tiempo no es oro, sino ocio artístico, alcohol, búsqueda de paraísos artificiales, de alucinaciones mágicas, de belleza y «falso azul nocturno».

«Ajeno», «droga» y «el narcótico del arte», Teresa Wilms conformó la genuina bohemia.

Luisa Casati, Carmen Tórtola Valencia y Teresa Wilms Montt fueron mujeres transgresoras reacias a comulgar con las normas burguesas establecidas; las tres hicieron suyos términos novedosos a finales del siglo XIX como anarquismo, abulia, *spleen*, ocultismo o hiperestesia, hoy asumidos por la sociedad del XXI. Su belleza fue captada por retratistas europeos e hispanoamericanos al igual que su manera de entender el arte fue recogida en textos redactados por los principales literatos del momento. Tiempo después dieron pie a heroínas de ficción, fueron transformadas en protagonistas de novela o encarnadas por estrellas cinematográficas. Cada una de ellas, con una actitud vital, una envoltura y unos planteamientos artísticos disímiles, dan cuenta de las muchas tendencias que recogió el inicio del siglo XX, indispensables para entender la cultura europea en la que hoy nos hallamos inmersos.

3.1. La marquesa Luisa Casati (1881-1957).

La marquesa Casati era una exhibicionista.
Y el exhibicionismo es una potente droga.
Quentin Crisp. *Prefacio*. 1999. XI.^{LXII}

Giovanni Boldini (1842-1931) pintó en 1908 a la marquesa Luisa Casati junto a un galgo; el lienzo constituye una de las imágenes más bellas de entre las muchas que se conservan de la noble italiana. Boldini ordenó la superficie de la tela para expresar al máximo la elegancia de la modelo, alargó el delgado cuerpo femenino y prolongó las extremidades, recurso anatómico que perfila la estampa de una mujer esbelta y refinada. Luisa, de pie, luce un lujoso vestido de satén negro con adornos en tono violáceo diseño del modisto francés Paul Poiret (1879-1944) (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 26); el atuendo culmina en gran sombrero y una bufanda de pelo animal. El galgo, raza asociada a las cacerías reales, no deja de ser un complemento más de la dama; de la misma forma, el distinguido collar canino elaborado con piedras preciosas honra a su dueña. La pincelada suelta y el suave contorno presentes en la composición contrastan con el cuidado trazo empleado en el rostro, tez pálida y armónica donde destacan los enormes ojos de la fémina. La blancura extrema del semblante posee compensación pictórica: casi en primer plano el brazo de la marquesa se viste con un largo guante blanco. Según Federico Revilla el guante representa pureza, la prenda evita el contacto de la mano con la materia y aísla el cuerpo de contaminación, «por consiguiente es atributo de cualesquiera personajes que, por su origen, su cargo o su poder, deben mantenerse de algún modo al margen de las realidades que manchan» (Revilla 1990, 203). Traer a texto la acepción aséptica que Revilla otorga a uno de los focos de atención de la obra de Boldini, no es casual; la marquesa Casati, jamás se tiznó de vulgar realidad.



Giovanni Boldini, *La marquesa Casati con un galgo*, 1908, óleo sobre lienzo, 253 x 140,4 cm. Colección particular.

En 1917 Kees van Dongen (1877-1968) acababa de conocer a la marquesa, quien casi de inmediato se convirtió en su amante. De la mano de Luisa Casati, Van Dongen se introdujo en los ambientes refinados de París (cfr. Museu Picasso, s/p). En la tela titulada *Pila con flores* (*La vasque fleurie*, 1917) la marquesa posa desnuda, auto-complacida, mirándose al espejo; tan sólo cubre sus piernas una gasa transparente, el único vestuario de la fémina consiste en zapatos de tacón y un collar. El holandés estiró el cuerpo, maniobra que transmite esbeltez y elegancia; Van Dongen, casi una década después que Boldini, aborda el cuerpo de la dama con idéntica intención. Todo el ambiente se plantea exquisito: la fuente con peces y flores, el galgo blanco que reposa en la parte inferior del lienzo y encima de la cómoda un ramo y una calavera, rememorando una *vanitas* barroca.



▲ Kees van Dongen, *Pila con flores (La vasque fleurie)*, 1917, óleo sobre lienzo, París, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

▲► Kees van Dongen, *El tocador azul (Le boudoir bleu)*, ha. 1920, colección particular.

El pintor repitió más tarde modelo y ambiente, Luisa Casati en ademán exhibicionista se muestra, de nuevo, desnuda. La pose es complicada, el cuerpo permanece prácticamente frontal mientras la espalda se arquea para apoyar el codo en el tocador; el rostro maquillado se refleja en el espejo. Los elementos exóticos pueblan la composición, la jaula de tono oriental, las flores y los inseparables perros, atributo de distinción que acompaña a la Casati; descansa sobre el lecho el galgo blanco, el negro, próximo a ella, recibe las caricias de su ama en el cuello. La marquesa acostumbró a ornamentar sus viviendas con un par de galgos, uno de color negro y otro blanco, tonalidades que armonizaban con la decoración interior; los perros exhibían collares copiados a grandes mujeres de la aristocracia europea, los que lucieron al posar para pintores renacentistas (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 26).

Sobre la obra de Kees van Dongen el poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) escribió en 1913 (cfr. Museu Picasso 2009, s/p):

Europeo o exótico, según le convenga, Van Dongen es personal y violentamente sensible al orientalismo. [...] Esta pintura a menudo desprende un aroma a opio y ámbar.

Sin duda, la seductora obra de Boldini y el ambiente narcótico que desprende la obra de Van Dongen invitan a conocer al personaje retratado.

Luisa Adele Rosa Maria Amman⁵⁸ nació en 1881, en el seno de una acaudalada familia milanesa de fabricantes de textil; Alberto Amman poseía la *Associazione Cotoniere Italiana*, empresa determinante en la economía del país a finales del siglo XIX y principios del XX; el poder financiero de la compañía propició que el rey Umberto I otorgara a Amman el título de conde. A la tímida hija del matrimonio compuesto por el rico industrial y Lucia Bressi le atraieron desde niña las visitas al cercano Palazzo di Brera donde pudo contemplar las tablas de Rafael (1483-1520) o las de Piero della Francesca (1410/1420-1492); las salidas artísticas conducían a la joven hasta Santa Maria della Grazie y San Simpliciano, iglesias donde podía contemplar *La última cena* (1495-1497) de Leonardo da Vinci (1452-1519) o los espléndidos frescos de Ambrosio Bergognone (1453/1455-1523/1524). La ruta incluía las salas palaciegas del siglo XVII, galerías que concentran el arte de los maestros italianos. Luisa Amman mostró desde muy temprano interés por el dibujo, en compañía de su madre pasaba las tardes esbozando a los miembros de la familia y copiando los modelos de las revistas de moda francesas (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 5-6).

A la inquietud plástica se sumó una tremenda curiosidad por conocer el turbio aura que rodea la historia de reyes, aristócratas y nobles, personajes populares de comportamiento insólito y caprichoso. Esta fascinación le condujo a admirar al excéntrico y melancólico Luis II de Baviera, *el rey loco* (1845-1886); también se interesó por la actitud rebelde de la que hizo gala la emperatriz Isabel de Austria (1873-1898), personaje del que quizá extrajo su amor por la cultura y el gusto por los animales exóticos. Luisa Amman observó a Sarah Bernhardt (1844-1923), polifacética musa de

⁵⁸ Los datos biográficos están extraídos de *Infinite Variety: The Life and Legend of the Marchesa Casati* (1999) la única biografía autorizada de la italiana. Un esbozo de este volumen puede consultarse en la web oficial de la marquesa, www.marchesacasati.com, sitio creado por Ryersson y Yaccarino, autores del libro.

simbolistas, modernistas y decadentes que además de actuar, cantaba, escribía y diseñaba su propio vestuario. Asimismo las damas de la reunificación italiana inspiraron en parte la vida de la aristócrata; la joven se entusiasmó con Cristina Trivulzio, princesa de Belgiojoso (1808-1871), de quien celebró su activismo y el constante contacto con la intelectualidad europea. Conoció la imagen sofisticada de Virginia Oldioni, condesa de Castiglione (1837-1899), a través de las fotografías de Pierre-Louis Pierson (1822-1913), imágenes que le condujeron a explorar la vida de la agente secreto italiana y amante de Napoleón III.

Lucia Bressi falleció en 1894, Luisa contaba entonces con 13 años; dos años más tarde quedó huérfana de padre y madre, convirtiéndose entonces en la heredera más rica de Italia, título que compartía con su hermana Francesca; las niñas pasaron al cuidado de Edoardo Amman —hermano menor de Alberto— y de su esposa. En 1900 contrajo matrimonio con Camillo Casati Stampa di Soncino (1877-1946), miembro de una de las familias aristócratas más antiguas y distinguidas de Italia. El marqués era amante de la caza y un acreditado jinete, pocos años más tarde llegó a dirigir el prestigioso Jockey Club de Roma. A raíz de la boda la marquesa comenzó a sentir una extraña atracción por lo oculto que continuó toda su vida. Un año más tarde nació Cristina, única descendiente de los marqueses; poco después los cónyuges decidieron mantener residencias separadas hasta 1914, fecha de su separación legal, el divorcio llegó en 1924. Durante este tiempo Luisa Casati mantuvo un ardiente y aireado romance con el escritor Gabriele D'Annunzio (1863-1938) a quien conoció en 1903; junto al poeta y novelista la marquesa Casati se liberó de inhibiciones y pasó de ser una joven tímida a convertirse en la extravagante mujer que sedujo, inspiró y apadrinó a muchos de los artistas a los que hoy se dedican exposiciones monográficas. Ryersson y Yaccarino señalan la relación con D'Annunzio como uno de los elementos clave en la transformación de la Casati (Ryersson; Yaccarino 1999, 2):

La leyenda nos haría creer que la marquesa Luisa Casati salió totalmente formada de la mente de Gabriele D'Annunzio. Quizás ella incluso llegó a creer este mito y, hasta el día de su muerte, lo perpetuó a través de una máscara excéntrica y extravagante a la vez. El rostro empolvado de blanco sepulcral, los enormes ojos enmarcados en kohl, y una madeja de pelo como un infierno de henna encendido; nadie podía negar que era la viva

encarnación de una de las estrambóticas heroínas del decadente autor italiano.^{LXIII}

Los autores utilizan el término «leyenda» y «mito» para introducir la creencia que convierte al escritor en un Pígalión moderno y a Luisa Casati en la escultura perfecta de marfil; a lo largo de la biografía descubren como la italiana no sólo fue una decadente frívola, también se involucró en la vida y creatividad de los artistas que inmortalizaron su imagen.

Sobre el impacto que producía su imagen de han escrito numerosas líneas, pero casi en exclusiva Jean Cocteau (1889-1963) da testimonio de la fantástica transmutación de la esposa del marqués de Roma en la espectacular dama que reconocemos hoy (Cocteau 1947, 69):

Luisa Casati era antaño morena. Alta, huesuda, tenía unos andares, unos ojos saltones, unos dientes de caballo de carreras y un carácter tímido que no correspondían al tipo convencional de las bellezas italianas de la época. Asombraba. No gustaba.

Un día decidió extremar sus características. No se trataba ya de gustar, ni de desagradar, ni de asombrar. Se trataba de dejar a la gente estupefacta. Salió de su cuarto de aseo como del camerino de una actriz. Era pelirroja. Llevaba tiesos los mechones de pelo, que se retorcián alrededor de una cabeza de Gorgona, con la cara tan pintada que los ojos y la boca de dientes grandes, embadurnados de negro y de carmín, desviaban en el acto la mirada de los hombres de las demás bocas y los demás ojos. Y como los tenía bonitos, los hombres lo notaban. Ya no decían: «Es insignificante». Se decían: «Qué pena que una mujer tan guapa se pintarrajee así».

Una espesa mata de cabello rizado rojo; la tez pálida, casi cadavérica; los labios pintados de rojo bermellón y unos enormes ojos verdes exagerados mediante pestañas postizas muy tupidas y maquillaje negro kohl; por último, unas gotas de tóxica belladona, la dosis perfecta para abrillantar los ojos y agrandar la pupila.⁵⁹ Las mejores

⁵⁹ «La belladona o sus principales alcaloides actúan sobre el sistema nervioso vegetativo y paralizan su actividad, a veces de manera espectacular, como en el fenómeno de la midriasis, consistente en la dilatación anormal de la niña del ojo, al propio tiempo que el iris queda inmovilizado. La atropina paraliza los nervios que actúan sobre el esfínter del iris, de naturaleza muscular lisa. Falto de

telas destinadas a los diseños de Léon Bakst (1866-1924) y Paul Poiret; textiles suntuosos reservados a las bufandas knossos y túnicas Delfos de Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1990); la marquesa lucía a menudo cosmopolitas trajes de Erté (1892-1990), atuendos que encajaban a la perfección con los exquisitos gustos de la italiana como ejemplifican las imágenes escogidas.



▲ Léon Bakst, *Danza indo persa*, 1912, gouache sobre papel, Australia, Adelaide Art Gallery.
 ▲► Erté, *Sinfonía en negro*, 1930.

La aristócrata lucía joyas de René Lalique (1860-1945), filigranas que combinó con serpientes vivas. Aves exóticas, primates, cobras, felinos, animales disecados y decoraciones en piel complementaban las lujosas estancias de los palacios y viviendas residenciales que ocupaba, el extraño zoológico de la marquesa llegó a asustar a sus invitados.⁶⁰ De esta forma, con intención de «dejar a la gente estupefacta» asumió el

acomodación a la luz, y con la pupila dilatada, el ojo da imágenes desenfocadas, borrosas» (Segura; Torres 2009, 387).

⁶⁰ Durante el verano de 1910, Luisa Casati conoció a Isadora Duncan en Venecia; la amistad entre ambas se incrementó durante los años de la primera guerra mundial, momento en que la aristócrata residía en Roma. La bailarina relató en *My life* (1928) el impacto que le causó recorrer las estancias de la residencia de la marquesa: «Fui al palacio y anduve por la antesala. Estaba todo decorado en estilo griego y me senté allí esperando la llegada de la marquesa, cuando de repente escuché la más violenta diatriba en el lenguaje más vulgar que uno pueda imaginar dirigida a mí. Miré alrededor y vi un loro verde. Noté que no estaba enjaulado. Me levanté y salté al siguiente salón. Estaba sentada esperando a la Marquesa, cuando de repente escuché un ruido —brrrrr— y vi un bulldog blanco. No estaba atado, así que salté al siguiente salón, que estaba alfombrado con pieles de tigre blancas y tenía pieles de oso en las paredes. Me senté y

bautismo que le propuso D'Annunzio; el italiano la llamaba *Coré*, término cariñoso y suavizado de *Kore*, aquellas esculturas griegas de época arcaica caracterizadas por su androginia y su enigmática sonrisa. El poeta también utilizaba el sobrenombre de *Divine marquise* para dirigirse a ella, apodo con que evocaba los escasos escrúpulos sexuales del marqués de Sade (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 16, 75).

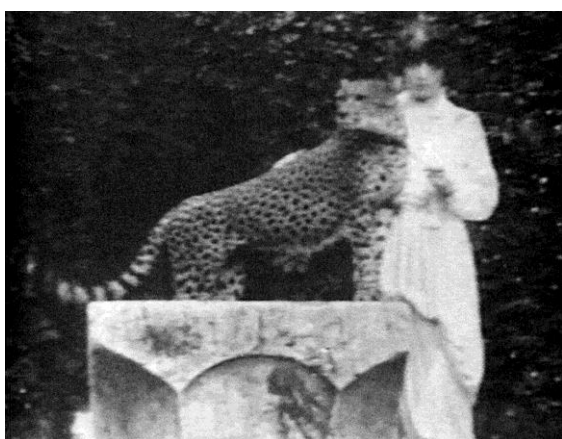
En 1910 compró el inconcluso *Palazzo Venier dei Leoni*, residencia situada sobre el Gran Canal de Venecia, ciudad que provocaba que los ojos de D'Annunzio ardieran en deseo (cfr. *op. cit.* 21). La vivienda fue proyectada hacia 1750⁶¹ por el arquitecto neoclásico Lorenzo Boschetti, quien de las tres plantas ideadas sólo llegó a concluir la primera. El sobrenombre de *leoni* puede tener su origen en las cabezas de león de piedra que decoran la fachada a nivel del agua, el apelativo también pudo ser motivado por el león que los Venier tenían como mascota. La marquesa, fiel a los antiguos propietarios, rediseño el palacio y los jardines para dar cabida a sus dos guepardos, felinos que convivieron junto a mirlos blancos, loros, serpientes y monos. Anaxagurus, su boa constrictor, fue su fiel acompañante en recepciones.

A las fiestas y mascaradas de la hipnotizadora Casati acudió todo el mundo que se autodenominara artista o moderno, o ambas cosas. La fotografía tomada durante la fiesta de disfraces celebrada en 1913 en los jardines del *Palazzo Venier dei Leoni*, da cuenta de la calidad de espectáculo que adquirirían las veladas. En la instantánea la italiana aparece junto a un divertido Boldini subido a un taburete, el tercer personaje es Paul César Helleu (1859-1927), pintor responsable del retrato de la marquesa con Camillo Stampa tras las nupcias. Ryersson y Yaccarino relatan decenas de anécdotas,

esperé a la Marquesa. De repente escuché un siseo. Miré hacia abajo y vi una cobra erguida en una caja, siseándome. Salté al siguiente salón. Allí había un gorila, enseñando su dentadura». «*I went to the palace and walked into the antechambre. It was all done out in Grecian style and I sat there awaiting the arrival of the Marchesa, when I suddenly heard a most violent tirade of the most vulgar language you could possibly imagine directed at me. I looked round and saw a green parrot. I noticed he was not chained. I got up and leaped into the next salon. I was sitting there awaiting the Marquesa, when I suddenly heard a noise —brrrrr— and I saw a white bulldog. He wasn't chained, so I leaped into the next salon, which was carpeted with white bear rugs and had bear skins even on the walls. I sat down there and waited for the Marquesa. Suddenly I heard a hissing sound. I looked down and saw a cobra in a cage sitting up on end and hissing at me. I leaped into the next salon. There was a gorilla, showing his teeth*» (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 82).

⁶¹ Peggy Guggenheim compró el palacio en 1949, lugar en que residió durante los 30 años siguientes; en 1951 abrió por primera vez su colección al público y no dejó de hacerlo hasta el año de su muerte, 1979. Desde 1980 el edificio alberga su colección, hoy gestionada por la Fundación Solomon R. New York Guggenheim. En la página web del museo está resumida la historia del edificio: <http://www.guggenheim-venice.it/inglese/museum/palazzo.html>.

los autores confirman la asistencia de Pablo Picasso a una de las imprescindibles fiestas de la marquesa celebrada el 2 de abril de 1917 en su villa romana (cfr. *op. cit.*, 81). Otra de las historias que recoge el volumen pone de manifiesto la admiración de la marquesa por las propuestas artísticas españolas; para la recepción del *Bal Blanc* organizado por *Antoine*, café parisino centro de reunión de la alta sociedad, la Casati eligió un vestido inspirado en el surrealismo de Salvador Dalí (cfr. *op. cit.*, 153-154).



▲ ◀ Giovanni Boldini, Paul Cesar Helleu y la marquesa Casati, Venecia, 1913. Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.

▲ La marquesa Casati en el baile de Beaumont, ha. 1920. Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.

◀ La marquesa Casati con su guepardo, Venecia, 1912. Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.

En Venecia pronto se nutrió de interesantes visitas como la del empresario fundador de los *Ballets* rusos, Sergéi Diaghilev (1872-1929), el bailarín Vaslav Nijinsky (1890-1950) o Alexander Benois (1870-1960), diseñador escénico. Entabló amistad con

sus nuevos vecinos; ese mismo año se instalaron en Palazzo Balbi-Valier, a orillas del Gran Canal veneciano, el barón Adolph de Meyer (1868-1949) y su esposa Olga (1871-1930/1931), ambos «con una voraz dependencia de cocaína» (...*a voracious dependency on cocaine*) (*op. cit.*, 48).⁶² Las fotografías de Meyer datan de 1912, un año antes de ser contratado por la revista *Vogue*, convirtiéndose así en el primer fotógrafo de moda de la historia.

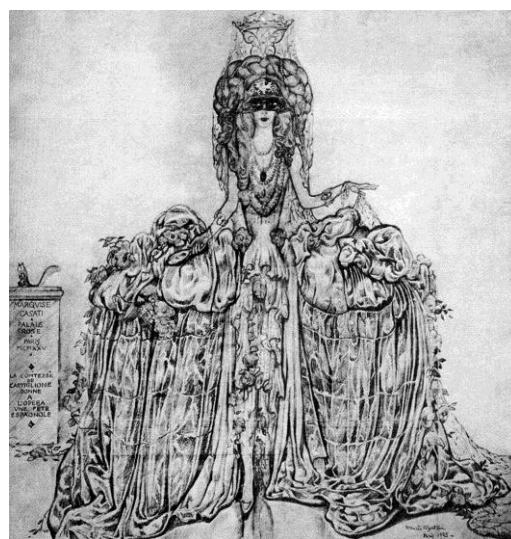


Adolph de Meyer, *La marquesa Luisa Casati*, 1912. Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.

Luisa Casati conoció al pintor e ilustrador Alberto Martini (1876-1954) en 1906, desde entonces el veneciano realizó retratos de la marquesa de forma intermitente. Ejemplo de ello son los elaborados en 1925, *Retrato de la marquesa Casati en mi taller de París* y *Esbozo de la Casati como condesa de Castiglione*, obras que ofrecen dos imágenes diferentes de la dama. En la primera vemos a una mujer muy delgada, cubierta con un fino vestido, abierto casi por completo en el lateral derecho; contraresta la

⁶² Philippe Jullian da cuenta en la biografía de los Meyer el dramático final de la baronesa: «Nerviosa, drogada, rodeada por amigos ambiguos y acompañada por un marido demasiado llamativo, Olga se había convertido en despreciable. Su escándalo con el tráfico había eliminado al último de sus amigos respetables, y la visitaban los que estaban seguros de encontrar una pipa de opio o una raya de cocaína». «*Nervous, drugged, surrounded by ambiguous friends and accompanied by a too-conspicuous husband, Olga had become frankly spiteful. Her scandal-mongering had eliminated the last of her respectable friends, and people visited her only because they could be sure to find a pipe of opium or a sniff of cocaine*» (Jullian 1976, 46).

sensación ligera del ropaje una gruesa bufanda de pelo animal adornada con una flor inspirada en la rosa de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), cierra la indumentaria un gran sombrero muy trabajado, casi repujado por un escultor; escondida tras casco y boa la marquesa sólo muestra unos grandes ojos de mirada inquietante. Los aderezos de la *femme fatale* concluyen en un espejo, unos delicados zapatos y un enorme brillante. *Esbozo de la Casati como condesa de Castiglione* muestra lo barroca que podía resultar la puesta en escena de la marquesa en una de sus populares mascaradas.



◀ Alberto Martini, *Retrato de la marquesa Casati en mi taller de París*, 1925. Paradero desconocido.

▲ Alberto Martini, *Esbozo de la Casati como condesa de Castiglione*, 1925. Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.

De entre todas las composiciones que llevó a cabo el italiano, llama la atención la que realizó en 1912: el pastel *Un lent réveil après bien des metempsychoses* (*Un lento despertar de las metempsicosis*), título extraído del poema *Caleidoscopio* de Verlaine (1883). La obra también se conoce como *Mariposa nocturna*. El pintor puso aquí de manifiesto no sólo la transformación operada en la marquesa, también trató de exponer la constante evolución de la dama. El artista planteó un retrato nocturno y un marco conocido para ambos: la noche veneciana a orillas del Gran Canal, localización sugerida por los perfiles de las góndolas. La modelo surge iluminada de forma artificial de entre

la penumbra y las aguas, teñida de colores penetrantes. Martini, ilustrador afecto a posiciones simbolistas tardías (cfr. Gibson 1997, 198-199, 236) muestra la metamorfosis de la marquesa en mariposa, aunque la transformación podría estar también a medio camino entre pavo real y águila.

El pintor se alejó de los presupuestos clásicos del movimiento artístico decadente — como los expuestos por Edgar Maxence (1871-1954) en *Perfil con pavo* (ha. 1896) donde la mujer aparece equiparada a animales— para acercarse a las fantasías antropomorfas bañadas en inquietud y perversidad de Fernand Khnopff (1858-1921). De esta forma anticipó figuraciones asimiladas posteriormente por pintores surrealistas de la talla de Max Ernst (1891-1976). En el lienzo que nos ocupa la delgada figura de la marquesa queda situada en el ángulo derecho compositivo; el vestido que ciñe su delgado cuerpo se confunde con la piel a la altura del escote. La amplia manga del vestido nace del brazo de la Casati, conformando una pluma enorme de textura membranosa; mientras el otro brazo, extremidad no alada, se mantiene rígido marcando la vertical del cuerpo. La extraña mitra que porta forma parte de la idea de mujer-insecto-ave en el extraño conjunto planteado por el pintor. Parece que a la Casati le gustó el lienzo; un año más tarde, en la celebración acontecida en los jardines de su palacio antes ilustrada, la marquesa lució un vestido indo-persa muy parecido al que ideó Martini (p. 377).



Alberto Martini, *Un lent réveil après bien des metempsychoses*, 1912, colección particular.



▲ Edgar Maxence, *Perfil con pavo*, ha. 1896, pastel, aguada y papel de plata, 46 x 30 cm. Colección particular.

▲► Fernand Khnopff, *Medusa durmiente*, 1896, pastel sobre papel, 72 x 29 cm. París, colección particular.

▲►► Max Ernst, *Vistiendo a la novia*, 1940, óleo sobre lienzo, 130x 96 cm. Venecia, Peggy Guggenheim Collection.



Giovanni Boldini, *Retrato de la marquesa Casati*, 1911-1913, óleo sobre lienzo, 136 x 186 cm. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna.

Boldini retrató a Luisa Casati adornada con plumas de pavo real entre 1911 y 1913. En esta ocasión la modelo posó de perfil, sentada con las piernas juntas. El cuerpo, inclinado hacia delante, se aproxima a las rodillas y el brazo derecho se extiende con los

dedos de la mano crispados como intentando asirse a algo. El brillante colorido y la viva pincelada que siempre empleó Boldini construyen la zona inferior del lienzo, la minuciosidad queda reservada a la piel de la marquesa. Adorna el cabello un aderezo del que parten las plumas de pavo real, estas acaban conformando la parte izquierda de la composición. Frente a la imagen de mujer amenazadora llevada a cabo por Alberto Martini, la obra de Giovanni Boldini nos muestra la cara elegante de la aristócrata.

La nómina de artistas que tomaron como modelo a la inusual marquesa durante la primera década del siglo XX es impresionante, tanto que en la *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* de 1914, el jurado rechazó exponer dos lienzos datados en 1913 del pintor Giulio de Blaas (1889-1934). La comisión entendió que Luisa Casati estaba lo suficientemente representada por la escultura en bronce de Paolo Troubetzkoy (1866-1938) y la presentación de la marquesa como mariposa humana de Martini (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 52). Uno de los lienzos de Blaas muestra marquesa cubierta con un vestido oro y negro inspirado en los modelos del siglo XVIII; el otro presenta a la esbelta dama con atuendo de Bakst sosteniendo un guacamayo.



▲ Giulio de Blaas, *La marquesa Casati con indumentaria del siglo XVIII*, 1913, paradero desconocido.

▲► Giulio de Blaas, *Arlecchino bianco*, 1913, paradero desconocido.

La marquesa, además, se convirtió a través de su amistad con Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) en musa y benefactora de la corriente futurista; el ideólogo del movimiento le dedicó el texto *Manifiesto della danza futurista* publicado el 8 de julio de 1917. Giacomo Balla (1871-1958) evidenció la simpática relación que le unió a los personajes retratándolos juntos en el lienzo *Spazzolidente (Cepilloriente)*, 1918). El fuerte énfasis que adquieren las líneas de fuerza en la composición permiten distinguir al sonriente Marinetti vestido de smoking, las cerdas del cepillo verde y una insinuación de la marquesa, a quien diferenciamos por el galgo, las plumas que decoran el rojo cabello y un ojo, muy similar al que esculpió tres años antes.



Giacomo Balla, *Cepilloriente*, 1918, óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm. Milán, Museo del Novecento.

La escultura fechada en 1915 fue motivo de reseña en el catálogo de la exposición *Escultura italiana contemporánea* acogida en el Museo de Arte Moderno de México en 1972. Bellonzi destacó como ejemplo máximo de escultura futurista la pieza titulada *La marquesa Casati*; el italiano acorta el largo subtítulo, *con el ojo de mica y el corazón de madera* (*La marchesa Casati con gli occhi di mica e il cuore di legno*); el crítico subrayó la importancia de los elementos mecánicos, vanguardia de posteriores tendencias plásticas (Bellonzi 1972, 23-24):

Estas esculturas-pinturas de Balla toman también elementos expresivos del automatismo y se valen, además de los cambios plásticos y cromáticos producidos por el movimiento, de la contribución de las sombras en la estructura polivalente de la imagen. Recién hoy, luego de las experiencias del *pop-art* y el arte cinético es posible entender en su valor de anticipación excepcional un complejo plástico como *La marquesa Casati*, ideado por Balla en 1915 con madera y cartón. La animación psicológica que el objeto recibe del movimiento de los ojos, se resuelve en relámpagos de lucida ironía, en un juego al que el espectador se siente invitado.



▲ Giacomo Balla, *La marquesa Casati con el ojo de mica y el corazón de madera*, 1915, colección particular.

► Giacomo Balla, *La marquesa Casati con galgo y papagayo*, 1916, tinta sobre papel, 32,3 x 24,6 cm. Última localización subasta Christie's, 2007.



Balla llevó a cabo también un dibujo en 1916, *La marchesa Casati con levriere e pappagallo* (*La marquesa Casati con galgo y papagayo*). La imagen de la italiana parece producto de una visión a través de un caleidoscopio, formada por triángulos negros cuyo vacío da lugar a formas esquemáticas blancas; en una de las geometrías oscuras se inserta el galgo blanco y el bícromo papagayo surge en una oquedad clara. De la respiración de los personajes emana una red de líneas, maraña donde, con trazo más grueso, destacan sendos círculos concéntricos.

Los animales que decoraban los paseos, disfraces y residencias de la aristócrata se convirtieron en motivo artístico para Fortunato Depero (1892-1960) quien llevó a

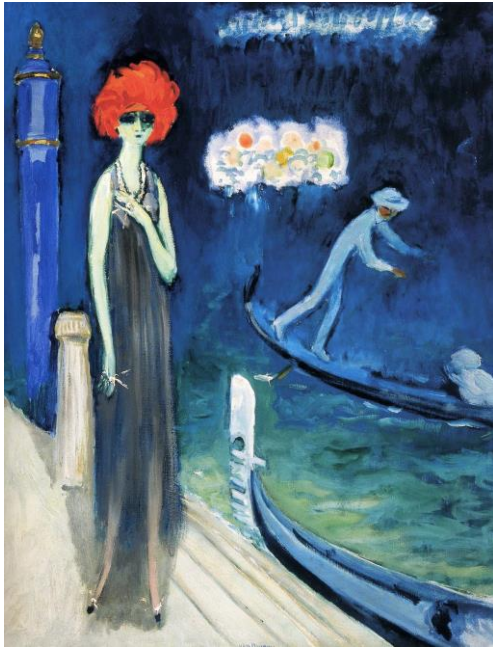
cabo una retahíla de marionetas zoomorfas; el hábitat increíble conformó *Il giardino zoologico* (*El jardín zoológico*) uno de los *Balli plastici* (*Bailes plásticos*) de Depero, espectáculo donde «monos verdes, osos azules, serpientes metálicas y mariposas de bisagra volando» (*green monkeys, blue bears, metallic snakes, and flying hinged butterflies*) (cfr. Ryersson y Yaccarino 1999, 77-79) danzaban a ritmo de música compuesta por Maurice Ravel (1875-1937).

Según anotan Ryersson y Yaccarino, la marquesa también apadrinó el arte de Umberto Boccioni (1882-1916); en el catálogo completo de su obra realizado por Giorgio Verzotti en 1989, varias de las piezas elaboradas en estas fechas por el más famoso de los futuristas formaron parte de la colección de la Casati.⁶³

Alejado de la corriente futurista pero enamorado de Luisa Casati y de Venecia, Kees van Dongen realizó dos retratos de su musa en la década de los 20, ambos poseen la ciudad de los canales como telón fondo. En el primero de ellos, titulado *El muelle. Venecia*, Luisa Casati pasea a orillas del canal; la ubicación de la figura permite mostrar la actividad en la laguna, distinguimos una góndola amarrada y detrás, otra conducida por un gondolero. La superficie pictórica se tiñe de azul, excepto el cabello de la marquesa encendido en rojo, el oscuro atuendo vaporoso y las dos manchas negras que conforman sus ojos, siempre maquillados; a la imagen espectral contribuye el aspecto lánguido de la figura y los extraños destellos de las joyas de sus dedos, anillos y brazaletes con los que pagaba los servicios de embarque cuando iba escasa de efectivo (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 155).

El lienzo *Luisa* (1921) muestra el perfil de la marquesa, que exhibe su andrógino torso desnudo; la imagen aparece recortada sobre la laguna veneciana al atardecer, aguas que se confunden con el cielo. Las carnaciones verdosas entonan con la esmeralda verde que luce al cuello; el verde aguamarina con que embellece sus ojos y la cúpula del Campanile adoptan la misma coloración. De la misma forma armonizan el cabello cobrizo, el cromatismo de los pezones y el fondo.

⁶³ El papel de mecenas y modelo predilecta de los pintores y escultores afectos al futurismo ha sido puesto en escena recientemente; en 2009 se presentó, como clausura del FutuRoma, el espectáculo ideado por Paola Sarcina, *Femme Fatale: la divina Marchesa Casati... musa del Futurismo*.



▲ Kees van Dongen, *El muelle, Venecia*, ha. 1921, óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Wisconsin, Milwaukee Museum of Art.
 ► Kees van Dongen, *Luisa*, 1921, colección particular.



La marquesa veraneaba en Capri, isla que convirtió en residencia habitual entre 1919 y 1920. Durante este año se hospedó en Villa San Michele, entonces propiedad del doctor y novelista sueco Axel Munthe (1857-1949). Allí trabó amistad con la pléyade de artistas, escritores y pintores vecinos de alguna manera «exiliados» en la ínsula italiana con intención de expresar formas de sentir, amar y vivir poco ortodoxas. El grupo fue capitaneado por el escritor francés Jacques d'Adelswärd-Fersen (1880-1923), quien se había instalado en Capri tras haber sido condenado en Seine por «delitos contra la moral pública e incitación de menores al libertinaje» (*outrages publics à la pudeur; Excitation de mineurs à la débauche*) (cfr. Ogrinc 2006, 36). Fersen construyó una casa en la parte alta de la isla, cerca de donde el emperador Tiberio edificó Villa Jovis; la finca recibió el nombre de Lisis, en homenaje al diálogo de Platón (ha. 427-347 a. C.) *Lisis o de la amistad*, a menudo interpretado como un coloquio sobre amor homosexual. Durante las obras el poeta viajó a Ceilán, lugar donde se aficionó al opio; allí comenzó

Le Sourire aux yeux fermés (*La sonrisa con los ojos cerrados*), novela «imbuida por el hinduismo y el descubrimiento del opio» (*which is imbued with Hinduism and the discovery of opium*) (*op. cit.*, 22). A su regreso a Capri en 1904 llenó su residencia temporal de «orquídeas, perfumes orientales, joyas, mobiliario de ébano, objetos de cobre y bronce, y maletas llenas de opio» (*orchids, oriental perfumes, jewels, ebony furniture, bronze and copper objects, and "suitcases full of opium"*) (*op. cit.*, 23). Una vez finalizada la construcción recorrió China; cuando en 1907 regresó a Italia, lo hizo con una colección de 300 pipas destinadas al consumo de ababol tóxico. El escritor fue sometido en 1914 a una cura de desintoxicación impuesta, este año fue llamado a filas y declarado inútil para el combate, imposibilidad derivada de su adicción; durante el tratamiento «en secreto compensaba la abstinencia del opio con el uso de la cocaína» (*he secretly compensated for his abstinence from opium with the use of cocaine*) (*op. cit.*, 31). Tras ser declarado «incurable» regresó a Capri, lugar donde «pasó la mayor parte de su tiempo yendo y viniendo de su estudio a la habitación de fumar» (*spent most of his time treading back and forth between his study and smoking room*) (*op. cit.*, 32). Quizá fue en su *opiarium* personal donde escribió el compendio poético, *Hei Hsiang. Le parfum noir* (*Hei Hsiang. El perfume negro*), un volumen dedicado a la savia de la adormidera publicado en 1921. Fersen falleció dos años después a causa de una sobredosis de cocaína disuelta en champagne, exceso que se presume voluntario.

Los autores no ponen en duda el consumo de estupefacientes por parte de la marquesa, afición selecta de provocadoras consecuencias que compartían muchos de sus contemporáneos cercanos; los estimulantes efectos de la cocaína fueron alabados por el barón y la baronesa de Meyer o por su amante incondicional Gabriele D'Annunzio. Los ritos ocultistas que tanto entusiasmaron a la noble italiana se regaban con potentes «dilucidadores» y parece que la «Casati fue pronto introducida en el templo oriental de narcóticos de Fersen» (*Casati was soon ushered into Fersen's oriental temple of narcotics*) (Ryersson; Yaccarino 1999, 106); la presencia de la marquesa en el fumadero del francés aparece testimoniada (*ibídem.*):

Ciertamente no es difícil imaginar que Luisa flirteara con narcóticos más fuertes aún que la belladonna que utilizaba en sus ilustres ojos. Se movía demasiado cerca de esos círculos como para no haber sido al menos una usuaria ocasional de estas drogas. Los íntimos de Casati como el Barón y

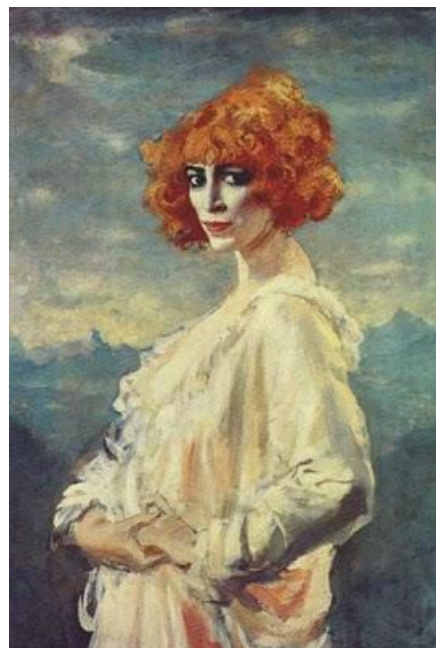
Baronesa de Meyer e incluso D'Annunzio admiraban los efectos de la cocaína. Su más reciente amigo Tony de Gandarillas,⁶⁴ debía su constante efervescencia a más que a su animado carácter. Según lady Moorea Black,⁶⁵ el perenne asistente a las fiestas estaba “completamente embalsamado” en opio. Y estaba también la continua asociación de Luisa con clarividentes y practicantes de lo oculto de dudosa reputación, conocidos por vender filtros de clarificación mental a su clientela.

Más de una fuente confirma a Casati como una frecuente invitada al Salón Chino de Fersen. Ahí, bajo la mirada de un Buda de jade, los invitados se recostaban sobre montañas de cojines y almohadas y fumaban hasta el adormecerse en el placer. Roger Peyreffite anotó: “[Fersen] tenía el prestigio de ser un opiómano, a lo que se añadía el de tener el mejor opio y la mejor colección de pipas. La Casati apenas salía de San Michele excepto para fumar opio en la Villa Lysis”. Aunque no hay pruebas que verifiquen el uso regular de drogas, es interesante considerar su relación con el comportamiento de Luisa, cada vez más extraño.^{LXIV}

La marquesa comenzó la segunda década del siglo XX junto a Augustus John (1878-1961); el pintor realizó en 1919 dos retratos de su amante inspirados en la *Gioconda* (1503-1506). La figura de Luisa, que posa con las manos entrecruzadas, se recorta sobre un diluido paisaje. Un obsequio curioso destinado a una mujer que ha sido considerada la «anti-Gioconda» (Ryersson; Yaccarino 1999, 91).

⁶⁴ José Antonio Gandarillas (1887-1970) «rico diplomático chileno, era un personaje afeminado, oscuramente bello y en definitiva *glamuroso*. También era bisexual, al igual que sus amigos [...]. Líder de un emergente grupo bohemio que dominó la vanguardia [...] en los años de posguerra [...]. Gandarillas era adicto al opio» (Hoare 1995, 73). «*A wealthy Chilean diplomat, was an epicene figure, darkly handsome and definitely glamorous. He was also bisexual, and like his friends [...]. Leader of an emerging Bohemian set which would dominate the avant-garde [...] in the post-war years [...]. Gandarillas was an opium addict*».

⁶⁵ Lady Moorea Black es la única nieta de la marquesa Casati, fruto del matrimonio entre Christina Casati y Francis John Hastings.



▲ Augustus John, *La marquesa Casati*, 1919, óleo sobre lienzo, colección Mary Anna Marten.
▲► Augustus John, *La marquesa Casati*, 1919, oleo sobre lienzo, 96,5 x 68,6 cm. Toronto, Art Gallery of Ontario.

Un año más tarde Luisa Casati le encargó a Federico Beltrán Massés (1885-1949) un retrato. El primer encuentro entre el pintor y su nueva modelo se publicó en los ecos de sociedad de la revista parisina *Aux Ecoutes* el 5 de marzo de 1922, bajo el título en «*Une visite nocturne*»; en la breve noticia Beltrán Massés describió lo extraño de la entrevista. El pintor se encontraba durmiendo en su estudio de París cuando su asistente lo despertó cerca de la una de la mañana; el ayudante, asustado, procedió a anunciarle la visita de una mujer vestida de terciopelo negro, una dama «de ojos brillantes acompañada por un esbelto galgo ruso con un abrigo plateado y collar de perlas» (...with brilliant eyes accompanied by a slender Russian greyhound in a silver topcoat and pearl collar) (cfr. *op. cit.*, 113). La Casati no se anduvo con rodeos, tras presentarse, expuso el objeto de su reunión (*ibídem.*):

Soy la marquesa Casati. Hace dos días vi en Londres uno de tus lienzos, *La maja maldita*, y he decidido que me pintes en la misma postura que a esa mujer. En mis manos quiero sostener una bola de cristal azul que me dio Gabriele D'Annunzio... Ahora trae tus pinceles. Solo tengo esta noche para darte.^{LXV}

Beltrán Massés se convirtió en uno de los pintores más populares en Madrid tras su participación en la Exposición Nacional de 1915 con *La maja marquesa*, lienzo que recibió el rechazo del jurado; la comisión alegó que «podría creerse que retrata a cierta individuo, marquesa y lesbiana que lleva una vida de escándalo» (Francés s.f., 17). El comité propuso al pintor que sustituyera el título por el menos comprometido *Las majas*, Beltrán hizo caso omiso a la petición y la tela terminó siendo expuesta en el Salón de Arte Moderno. La polémica suscitó un amplio debate en prensa, discusión que terminó abriendo las puertas de la sociedad madrileña a Federico Beltrán.⁶⁶



Federico Beltrán Massés, *La maja marquesa*, 1915, óleo sobre lienzo, 160 x 181 cm. Colección particular.

⁶⁶ Así explica Manuel Mujeriego el asunto de *La maja marquesa* y la posterior cuestión Beltrán Massés: «La obra era ciertamente atrevida para la ocasión, sendas majas rodeaban a otra tercera —la marquesa— recostada sobre un diván de época y tocada sólo con una mantilla blanca y un pequeño pañuelo en su mano. El problema, sin embargo, no parecía estar en el tema si no en el título, que debió entenderse como una crítica más o menos velada hacia una parte de la sociedad, casquivana y salaz. [...] El consiguiente escándalo le proporcionó la popularidad que hasta entonces no había tenido en Madrid, así como el reconocimiento definitivo de sus compañeros. La polémica apareció ampliamente reflejada en prensa [...] Desde las páginas de *La Tribuna*, Rafael Cansinos Assens contraponía *La Maja Marquesa* a la mediocridad general de la muestra y del propio jurado, y García Maroto publicaba poco después su libro de desagravio *Federico Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes de MCMXV*, en el cual defendía la renovación plástica de la obra de Beltrán a través de la imagen del desnudo [...] Otros pintores también tomarán partido en la controversia, Marcelino de Santamaría, por ejemplo, escribe a propósito del lienzo: “Me atraen irresistiblemente los cuadros entonados; si además son armoniosos se eleva para mí el mérito de la obra; y si a estas cualidades se suma la dulce coloración, entonces la atracción se torna en respetuoso acatamiento de mérito. Así veo yo el cuadro de Beltrán, no hallo otras cosas en *La Maja Marquesa*”» (Mujeriego 2000, 522-523).

Una de las obras más reconocidas del pintor es sin duda la que la marquesa Casati tuvo ocasión de ver en Londres; en 1918 Beltrán Massés realizó el retrato de Carmen Tórtola Valencia,⁶⁷ cuadro que tituló *La maja maldita*.



Federico Beltrán Massés, *La maja maldita*, 1918, óleo sobre lienzo, 158 x 198 cm. Colección particular.

Beltrán Massés participó en la exposición de arte español del *Petit Palais* celebrada en 1919. El triunfo del pintor fue inmediato, la alta sociedad parisina quiso ser retratada por sus pinceles; tampoco la crítica quedó indiferente, el pintor pasó a ser calificado como un nuevo Goya o un renovado Zuloaga (cfr. *Mujeriego* 2000, 532). Cuando Luisa Casati acudió, de forma inesperada y a horas poco prudentes, al estudio, Beltrán Massés ya era un artista de renombre en París. El deseo de la aristócrata de posar como la protagonista de *La maja maldita* queda patente en *Retrato de la marquesa Casati* (1920); al igual que la modelo de 1915 la figura se recuesta sobre un diván que aquí parece menos improvisado. La marquesa luce un vestido semitransparente-segunda piel, que deja entrever pecho y abdomen, marcando incluso el ombligo; el plegado de la tela, idéntico al de la composición anterior, va a parar al pubis. De la misma forma la postura que adoptan torso y piernas es exacta, la única diferencia es la bola de cristal que sostiene la Casati en su mano derecha,⁶⁸ elemento

⁶⁷ El siguiente epígrafe está dedicado a la bailarina Tórtola Valencia, allí retomaré el análisis del lienzo.

⁶⁸ El gusto por el ocultismo sacudió la alta sociedad de principios del siglo XX, predilección de la que también participaron Carmen Tórtola Valencia y Teresa Wilms Montt, las otras dos protagonistas de este apartado de la investigación. De la Casati he citado ya que se interesó por lo esotérico a partir de la fecha de su boda. Después, junto a D'Annunzio, frecuentó la casa de la baronesa Ernesta Stern, cuyas puertas estaban siempre abiertas a todo tipo de psíquicos, adivinatoras y mediums; confiaba en las predicciones

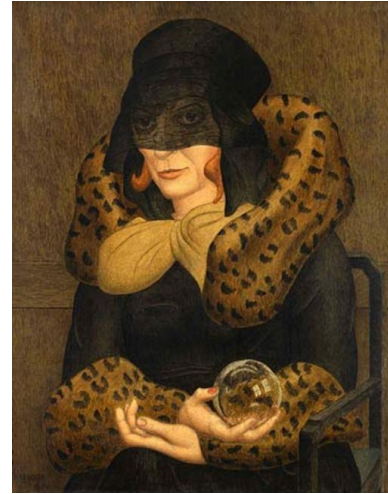
adivinatorio de su gusto como corroboran varias instantáneas. La oscura estancia se ilumina mediante un foco artificial, haz que incide en el rostro, escote y brazo de la marquesa; la tez marmórea junto al excesivo maquillaje, dotan de aspecto escultórico y fantasmal a la dama italiana. Aquí el cortinaje abierto fue sustituido por la silueta de un barco, imagen que configura el raro ambiente que el pintor escogió para retratar a la peculiar marquesa.



Federico Beltrán Massés, *Retrato de la marquesa Casati*, 1920, óleo sobre lienzo, 159 x 178 cm. Barcelona, colección particular.

Luisa Casati debió sentirse halagada con el encargo, Beltrán Massés satisfizo las dos premisas acordadas; la marquesa fue retratada como *La maja maldita* sosteniendo una bola de cristal, elemento adivinatorio fundamental en su cotidianidad a juzgar por los testimonios de Man Ray (1890-1976) y del pintor Francis John Hastings; el retrato del vizconde, yerno de la marquesa, da testimonio de su aspecto entrada en la cincuentena.

de la baronesa Elsie Deslandes y a menudo invitaba a cristalomantes y astrólogas a su residencia, acontecimientos que disfrutaba en compañía de sus amigos. Isadora Duncan vivió una tarde de cartomancia en la residencia de la marquesa (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 58, 82, 130).



- ◀ Anónimo, *Casati*, ha. 1913. Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.
- ▲ Man Ray, *Luisa Casati*, 1922.
- ▲► Francis John Hastings, *La marquesa Casati*, 1934, óleo sobre tabla, colección particular.

Man Ray fotografió en 1922 no sólo el interés de la aristócrata por su destino, el estadounidense elaboró también una de sus imágenes más populares: el retrato en que Luisa Casati posee un triple par de ojos. En realidad fue una de las placas desechadas por el fotógrafo, descarte que la marquesa acogió con entusiasmo afirmando que era el retrato de su alma (cfr. Cobo 2010, 57).



Man Ray, *Marquesa Casati*, 1922.

No sólo la conducta estrafalaria de la marquesa iba en aumento, también el gasto económico resultaba extravagante. En 1923 compró al conde Robert de Montesquieu (1855-1921) *Le Palais Rose*, impresionante finca revestida de mármol rosa situada en la provincia francesa de Le Vésinet; la residencia construida en 1897 se proyectó inspirada en el *Grand Trianon* de Versalles. Los inmensos jardines desembocan, aún hoy, en un pequeño edificio columnario, similar al templo del amor del *Petit Trianon*; el estanque ubicado en el centro del templete albergaba la famosa fuente de mármol rosado en la que se bañaron las favoritas de Luis XIV y Luis XV, la marquesa de Montespan (1640-1707) y Madame Pompadour (1721-1764); una pieza que desde 1934 se encuentra de nuevo en Versalles. La marquesa redecoró los salones del palacio, transformando la biblioteca en un galería artística destinada a exhibir las 130 imágenes de sí misma que atesoraba (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 122). La ansiosa dama pronto comenzó a echar de menos la vida en la urbe; la droga se convirtió en la visita perfecta que calmaba el hastío en días largos y aburridos (*op. cit.*, 128):

Entretenimientos como los bailes de Beaumont y semejantes ofrecían un alivio demasiado infrecuente al aislamiento que Casati encontró en el *Palais Rose*. Parecía no haber un número suficiente de amistades que invitar a sus propias reuniones. Incluso si los había, el camino de casi una hora de París a Le Vésinet desanimaba cualquier voluntad de viajar hasta ahí con la frecuencia que satisficiera a la insaciable marquesa. Abandonada por su público, se quedó reducida a empresas más solitarias. [...] Cada vez más a menudo, acudía a los estimulantes cuando el paso de los días era demasiado pesado. Tanto la intoxicante absentia como las ensoñaciones de humo del opio apaciguaban las tardes solitarias.^{LXVI}

La marquesa encontró consuelo en la absentia y el opio, sustancias que adormecían la ansiedad de una rutina situada a 20 kilómetros de París. Los tóxicos escogidos en las recepciones del Palacio Rosa provocaban el efecto contrario, las fiestas de la Casati estaban repletas de «poderosos estimulantes» (*powerful stimulants*) (*op. cit.*, 145). Ecos de las sonadas mascaradas que ofrecía en los jardines de la residencia francesa llegaron a las páginas de sociedad de la prensa española. El 24 de julio de 1927, Monte-Cristo detalló en la revista *Blanco y Negro* el ambiente de una de sus reuniones, acontecimiento que califica como el «más brillante de la *season*» (Monte-

Cristo 1927, 69):

La fiesta del Palais Rose ha sido una evocación de remotos esplendores. Allí Pedro el Grande, el cardenal de Rohan, la Beatriz de Dante.

La dueña de la casa recibía a sus invitados en traje de Cagliostro, y ante este personaje fueron desfilando otros tan célebres como el conde de Artois, la condesa Du Barry, el duque de Choisseul, la Camargo, Casanova, la condesa de Cagliostro, el duque de Richelieu.

Como parte de la fiesta se desarrolló en el jardín, pudo aparecer una Reina de Egipto —representada por la duquesa de Gramont—, en un sarcófago de oro llevado por cuatro esclavos negros; un desfile de sombras ilustres: Cleopatra, Tiberio, Hamlet, Diana de Poitiers, Don Juan Tenorio, Beatriz de Este, César Borgia, el cardenal de Richelieu, Ninón de Lenclos, el Gran Condé, la Montespán, Lord Byron, todos representados por las más ilustres personalidades de la sociedad francesa.

Ha sido esta fiesta de una fantasía espléndida de esa dama original y artista que es la marquesa de Casati.



Drian, *Boceto de la Casati como Cagliostro*, 1927, Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.

No es la única vez que la prensa española reparó en la imagen de la atípica marquesa; la obra del ilustrador mexicano Roberto Montenegro (1887-1968) ocupó la portada del número 244 de la revista *La Esfera* en 1918. La reproducción parece una versión de la tinta que realizó el pintor en 1914. En la obra original la marquesa posa en los escalones de acceso al *Palazzo dei Leoni* con un delicado vestido de inspiración persa diseñado por Poiret (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 54). El bello atuendo está elaborado con tela de espléndida caída cuyo el estampado y línea recta sigue parámetros *déco*; la angulosidad del corte se compensa con la sinuosa postura de la modelo, que quiebra la cadera en postura afectada. La dama, de aspecto andrógino y ojos ensombrecidos, mantiene los brazos abiertos en postura teatral; en la mano derecha sostiene una granada, mientras con la otra señala hacia un lugar indeterminado, presta a exhibir los anillos que decoran cada uno de sus dedos y el collar de perlas que abraza

hombro y brazo, de esta forma también proporciona holgura a la amplia capa. A sus pies la figura de un hombre enmascarado, ataviado con un traje dieciochesco, porta una lámpara y una bandeja repleta de corazones. Cierra la composición un telón decorado de forma abigarrada, lo que parecen lianas tejidas con ramas y flores se alternan con óvalos inspirados en plumas de pavo real e incluso con motivos que recuerdan la piel de serpiente. La portada de *La Esfera*, muestra la misma imagen simplificada teñida de azul oscuro, el fondo ha desaparecido para convertirse en un escenario nocturno.



- ▲ Roberto Montenegro, *Retrato de la marquesa Casati*, 1914, tinta sobre papel, colección particular.
- ▲► Roberto Montenegro, portada de la revista *La Esfera*, nº 244, 1918.

También el exquisito dibujante *déco* José Zamora dedicó un hermoso piropro a la marquesa en el primer número de la revista *Cosmópolis* (1919). El ilustrador realizó una enumeración de las cosas bellas de París, ciudad que volverá a ser la que fue tras la primera guerra mundial; el nombre de Luisa Casati inaugura el párrafo dedicado a la moda, la marquesa forma parte del «mundo que le gusta a Zamora» (Pérez Rojas 1990, 107).⁶⁹

⁶⁹ Francisco Javier Pérez Rojas utilizó la referencia en *Art déco en España* (1990); me he limitado tan sólo a citar el original.

Y de nuevo París, con su risa de siempre, acogerá a los artistas, se embriagará de versos y de frases y de bellos gestos...

Volverán las noches del Palacio Persa y de Luna Park, las tardes de Armenonville y de Madrid, los *ballets* rusos y los conciertos de Isadora... Los estrenos de D'Annunzio y las inquietantes coreografías de la Rubinstein... Volverá la marquesa Casati con sus leopardos y en *Sans Souci* florecerá de nuevo la elegancia paradójica de Socelyne y de Forzane... Y los árbitros de la moda —Poiret, Drecoll, Lewis— continuarán transformando a las mujeres en Sherezadas o en Armidas o en Cleopatras... Volverán los desfiles de los maniqués con túnicas de dogaresas o con *paniers* de Amarilis y de Philip, o con mantos espléndidos dignos del Veronese o del Carpaccio... (Zamora 1919, 97).

En mayo de 1919 *La Esfera* dedicó a Alberto Martini un artículo ilustrado, entre las obras escogidas destaca el retrato de la marquesa, *Un lent réveil après bien des metempsychoses*; pero la imagen que todos reconocemos de la Casati es la llevada a cabo por Ignacio Zuloaga, en 1923 el vasco pintó quizá la mejor efigie de la italiana. En febrero de 1925 la tela fue reproducida en el diario neoyorquino *Current Opinion*, el pie de foto rezaba: «La mujer más peligrosa del mundo» (*The most dangerous woman in the world*) (cfr. Lafuente 1950, 516), un buen lema para un retrato impresionante. La figura de Luisa Casati, de pie, se recorta contra el parisino barrio de Montmartre, hierática y distante. Iluminada de forma artificial, el foco parece colocarla sobre un escenario teatral. Vestida con falda larga de sultana dorada, mantón violeta bordado y un sombrero con largas plumas, el talento en la colocación de las ricas prendas que exhibe la acercan al mundo del disfraz; un elemento que unido a la mirada fija de la marquesa —provocada por la belladona—, las ojeras ensombrecidas y el gesto inquietante provocaron las palabras de Mayi Milhau: «Zuloaga siempre aficionado a lo extraño y espectacular, encontró entonces en ella el modelo cabal contra quien ejercer su vena satírica» (Milhau 1990, 220). La marquesa sostiene un abanico con la imagen de *La maja desnuda*. Zuloaga ya había utilizado este divertido recurso en 1915, año en que retrató a doña Rosita Gutierrez; la anciana, la extravagante y la maja goyesca conforman una tríada de cánones de belleza encontrados.



◀ Ignacio Zuloaga, *Retrato de la Marquesa Casati*, 1923, óleo sobre lienzo, 208 x 154 cm. Zumaya, Museo Zuloaga.
 ▲ Ignacio Zuloaga, *Doña Rosita Gutiérrez*, 1915, óleo sobre lienzo, 166,5 x 140 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Bram Dijkstra también se sorprendió de los retratos que Zuloaga pintó de las incansables y siempre dispuestas modelos de su familia, las primas; el autor comenta el aspecto mortuorio de las hijas de Daniel Zuloaga, estética que las convierte en «máscaras de la muerte» (Dijkstra 1986, 361):

[Zuloaga] en muchas de sus obras exageraba el uso que hacían sus personajes femeninos del maquillaje para transformar sus rostros en máscaras de la muerte, caricaturas grotescas y erotizadas del dolor, figuras de prostitutas destrozadas por la miseria y prematuramente envejecidas. Sin embargo, lo que resulta más asombroso de estos retratos inmensamente populares de Zuloaga es el hecho de que no se trataba de representaciones de «la novia de la muerte» ni de obras expresionistas. Antes bien, eran retratos de la familia del artista, amistades y damas de sociedad que aparentemente no mostraban ninguna reticencia a que el artista sacara a la luz el vampiro oculto en ellas.

El vasco pintó a sus primas Cándida y Esperanza en Segovia, engalanadas y maquilladas con atuendo y semblante parisino; las modelos parecen encantadas de lucir a la manera cosmopolita, ajenas a la «erotización del dolor» que propone Dijkstra. Las damas de alta sociedad europea y americana, como Rita Lydig, posaron para él con vestidos españoles y rostros repletos de polvos de arroz. No debemos olvidar que la Casati se convirtió en mecenas de Kees van Dongen, en modelo de Boldini, Man Ray, Giacomo Balla, Roberto Montenegro e incluso de Federico Beltrán Masses. No es difícil adivinar, por tanto, más placer que ironía en el vasco; Zuloaga retrató a la modelo ideal, germen de toda una moda.



- ▲ Ignacio Zuloaga, *Mi tío y mis primas* 1898, óleo sobre lienzo, 209 x 167 cm. París, Musée d'Orsay.
- ▲► Ignacio Zuloaga, *La empolvada*, 1907, óleo sobre lienzo, colección particular.
- ▲ Ignacio Zuloaga, *Surprise*, 1913, óleo sobre lienzo, 100 x 90 cm. Detroit, Institute of Fine Arts.

La energía de finales de siglo XIX y principios del XX tocaba su fin. D'Annunzio vivió retirado desde 1920 a orillas del lago Garda; Nijinsky ingresaba en diferentes psiquiátricos desde que el diagnóstico de esquizofrenia se verificó en 1919; Bakst murió en 1924 aquejado de problemas pulmonares y tres años más tarde falleció Isadora Duncan; Boldini enfermo y con la vista débil conoció a la periodista Emilia Cardone con quien contrajo matrimonio en 1929; Martini con el inicio de la década de los 20 cayó en el olvido. La época dorada de la marquesa Casati se desvanecía; Jean Cocteau reveló el deslucido escenario que rodeaba a la italiana (Cocteau 1947, 69):

Los monos enfermaban de tuberculosis. El cuerno de unicornio se rebozaba en polvo. Al tigre mecánico se lo comían las polillas; la boa se moría. Aquel funesto revoltillo desafiaba a la ridiculez. No le dejaba sitio.

En 1930 la marquesa estaba totalmente arruinada, en esta fecha la deuda contraída por la aristócrata en francos y libras ascendía al cambio a 35 millones de dólares. Incapaz de satisfacer al sinnúmero de acreedores, sus pertenencias personales incluidas las obras de arte, fueron confiscadas y subastadas en el *Palais Rose* en 1932. Sobrevivió gracias a la ayuda de amigos incondicionales como Marinetti o Man Ray; para estar más cerca de ella, su hija se trasladó a Londres en 1939.



Man Ray, *La marquesa Casati*, 1935.

Durante la dura etapa inglesa llegó a sorprender a un nuevo grupo de admiradores. Hacia 1940, Joseph Paget-Fredericks (1905-1963) pintó un retrato de la Casati acorde con su etapa anterior, acompañada por una corte de leopardos. De 1942 data la fotografía de Carl L.T. Reitlinger; la instantánea del austriaco pone de manifiesto la delgadez de la marquesa, que luce elegante atuendo oscuro animado con un cubrecuello de piel animal, una ancha cadena de eslabones y un detalle floral sobre el hombro derecho. El tul del sombrero enmarca una mirada altiva, ennegrecida, sofisticada y distante de lo que le rodea, dirigida hacia arriba. No faltaron personajes inspirados en la vida e imagen de una Casati entrada en años; en 1954 el escritor Maurice Druon (1918-2009) redactó *La Volupté d'être (El placer de ser)*. La novela gira en torno a Lucrecia Sanziani, una aristócrata depauperada de memoria errante que vive en una fantasía anclada en lo que una vez fue, siempre en conflicto con una realidad hartamente difícil.⁷⁰

⁷⁰ El texto de Maurice Druon da comienzo al último punto de la parte de la investigación dedicada a las musas intoxicadas, « El refinamiento yonqui a lo largo del siglo XX y principios del XXI».



▲ Joseph Payer-Fredericks, *La marquesa Luisa Casati*, ha. 1940, colección Lady Moorea Black.
▲► Carl L.T. Reitlinger, *La marquesa Casati*, 1942, colección Reitlinger.

La italiana no perdió un apice de afectación, ni se alejó del *champagne*, el *whisky*, los vasos de absenta (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 97) y otros «rumoreados estimulantes» (*rumored stimulants*) (*op. cit.*, 166). Tampoco abandonó los «filtros de clarificación mental» que vivificaban sus adoradas sesiones espiritistas; en mitad de la convocatoria de la clarividente Sydney Farmer celebrada el 1 de junio de 1957, Luisa Casati sufrió un derrame cerebral que no superó.

La marquesa Casati asombró con extravagancias a la sociedad europea finisecular; una aristócrata teñida, de palas prominentes, excesivo maquillaje, atuendo elegante y descarado que desafiaba a los biempensantes de su clase con escándalos de alcoba y enloquecedoras fiestas regadas con alcohol y narcóticos. Su personalidad narcisista al límite, la distinguió del sinfín de damas atrevidas que poblaron el entresiglo XIX-XX; Luisa Casati quiso ser una obra de arte, objetivo que le condujo a actuar como mecenas de pintores, escultores, fotógrafos y diseñadores de moda, amigos y amantes que querían triunfar en el mundo artístico. La marquesa participó de forma activa en los movimientos plásticos de principios del siglo XX convirtiéndose en un icono cuya imagen continúa inspirando en la actualidad.

3.2. Carmen Tórtola Valencia (1882-1955).

Plásticos como víboras los brazos soberanos.
Se mueven. Los rubíes chispean las manos
Y son pupilas mórbidas de reflejos insanos
Que lamentan el limbo torvo de los pantones.
Emilio Oribe, *La serpiente*, 1919.



Federico Beltrán Massés,
La maja maldita, 1918,
óleo sobre lienzo, 158 x
198 cm. Barcelona,
colección particular.

En 1918, Federico Beltrán Massés retrató a Carmen Tórtola Valencia; el lienzo *La maja maldita* es para Javier Pérez Rojas una reinterpretación del mítico tema goyesco;⁷¹ el pintor mostró «una maja muy vamp, perversa y hasta algo tigresa, tocada con una peineta cuya amplia mantilla cubre su cuerpo desnudo que se transparenta bajo el fino encaje» (Pérez Rojas 1990, 255). La protagonista se encuentra tumbada sobre un mueble envuelto en pesados tejidos, ataviada con peineta y mantilla, símbolos españoles a los que se une, como colofón, la guitarra. La modelo posa de forma afectada en una habitación; la estancia iluminada de manera artificial, concluye en dos gruesas cortinas abiertas a un paisaje urbano nocturno; un tipo de composición de corte renacentista que recuerda el encuadre que Ignacio Zuloaga immortalizó, marco que ahonda en la

⁷¹ Esta obra también se incluye en el catálogo de la tesis de Isabel Justo (2009). Para Justo el ademán que adopta la modelo y su constitución física «remiten a las posturas que adoptan las figuritas *art déco*, los bailes de Josephine Baker o la danza de la protagonista maligna del film *Metrópolis* (1926, Fritz Lang)» (Justo 2009, 393).

artificiosidad de la decoración teatral. La capacidad de seducción de la sevillana junto a la fuerza expresiva y el exotismo que emana su figura, animan al autor a calificarla de «auténtica musa del Art Déco» (Pérez Rojas 2011b, 37). A pesar de lucir mantilla, la Imagen de Tórtola se aleja el tono típico; de nuevo Pérez Rojas da la clave: parte de la potencia iconográfica de la figura radica en la inusual colocación de la mantilla; la blonda encajada hasta las cejas, dota a la retratada de un aire frívolo e inquietante acorde con la estética *déco* (cfr. Pérez Rojas 1990, 292). *Colombine* —pseudónimo de Carmen de Burgos (1878-1932)— dedicó un artículo a esta nueva moda, adaptación del «sombbrero mantilla»; el texto, ilustrado con una fotografía de Tórtola, loa el ingenio de la bailarina, quien había conseguido extraer los empolvados encajes del armario, superponerlos al sombrero y conseguir «un acierto de arte» (*Colombine* 1915, s/p).⁷² Para Javier Pérez Rojas esta nueva forma de uso, patente en la fotografía de Tórtola Valencia titulada *La maja* (1926), da lugar a un «entrecruzamiento clásico y oriental» (Pérez Rojas 1990, 262):



Napoleón, *Tórtola Valencia*, fotografía publicada en *Nuevo Mundo*, 12 de noviembre de 1915.



Tórtola Valencia como *La maja*, 1926.

⁷² Carmen de Burgos reiteró alabanzas a los originales sombreros creados por la bailarina en sus *Confidencias de artistas*; la entrevista entre la escritora y Tórtola tuvo lugar en un hotel de Madrid que la de Níjar no duda en calificar de «vulgar», entre los muebles mediocres destaca: «en un ángulo una mesilla, revestida, sostiene cerca de una docena de sombreros, sombreros que no son de la moda actual ni de la moda pasada, sino de la moda *Tórtola Valencia*, esa moda especial, estilizada, serpentosa, en la que tiene a la vez algo de icono indio, de fetiche egipcio y de muñeca de Japón» (Burgos 1917, 185).

...mujeres enmantilladas que portan la peineta y el mantón de un modo nuevo como si fueran modernas tanagras o se colocan el mantón a modo de peplo (Pérez Rojas 2011b, 37).

El profuso maquillaje de la retratada subraya en rojo los labios y la sombra oscura enmarca un rostro que llamó la atención de periodistas y escritores. Miquel dels Sants Olivier (1864-1920) en 1915, escribió unas líneas sobre su mirada retocada para interpretar *La Tirana* «ojos negros, en las cuencas negras y hondas, mirada de relámpago» (cfr. Queralt 2005, 100). Este mismo año Luis Fernández Ardavín (1892-1962) repasó sus principales danzas deteniéndose en el aspecto de sus ojos «con faz de harina y con ojeras», «porque lleva hundidos en los ojos dos diamantes», «en los ojos cuchillas afiladas» (Fernández Ardavín 1915, 99-105). También en 1915 Álvaro de Retana calificó sus ojos de «felinos y diabólicos» (Retana 1915, s/p). Francisco Villaspesa (1877-1936) hizo lo propio en 1921, «tan solo tus pupilas resplandecen cual dos chispas de fósforo en la sombra» (cfr. Queralt 2005, 105). Para Ramón del Valle-Inclán los ojos negros de Tórtola «cálidos» y «astutos» poseían «una tiniebla transparente»; Ramón Gómez de la Serna citó el «fuego» en sus ojos en 1922 (cfr. *op. cit.*, 109, 112).

Resumiendo, la imagen literaria de Tórtola Valencia combina unos «labios de grana» que forman «perversas sonrisas» —según interpretó José Fernández del Villar (1888-1941) (Fernández del Villar 1912, s/p)—, con unas «pupilas mórbidas de reflejos insanos» tal y como destacó el uruguayo Emilio Oribe (1893-1975) en 1919 (cfr. Queralt 2005, 102). Un resultado siniestro en el que también reparó Federico García Sanchiz (1886-1964) (García Sanchiz 1918, s/p):

Como el recuerdo de una estampa inédita de Moreau, alucinaban en las tinieblas las pupilas de Tórtola, con su brillo mineral, su dentadura de fiera y el centelleo de los innumerables abalorios. La roseta ígnea de su cigarrillo ponía en su cara de bronce un diabólico lunar.

Un retrato escrito que navega, al igual que *La maja maldita* de Beltrán Massés, entre lo tradicional y lo perverso. Javier Pérez Rojas da una pista más sobre el halo de misterio que recorría el rostro de la bailarina (Pérez Rojas 2011b, 38):

Labios carnosos muy sensuales, pintados con carmín de un fuerte rojo y grandes ojos pintados, unas ojeras muy al gusto decadente de la época, cual reflejo de adicciones a humos embriagadores por parte de una mujer insatisfecha y algo devoradora.

El aspecto «maldito» junto al uso de «humos embriagadores» llegaron durante la primera década del siglo XX, los comienzos de Tórtola fueron muy distintos.



▲ Tórtola Valencia, Londres, 1908.

► Tórtola Valencia, Berlín, 1908.



Carmen Tórtola Valencia⁷³ debutó como bailarina el 25 de abril de 1908 en Londres, la joven sevillana bailó una danza de carácter español sobre el escenario del *Gaiety Theater*; la pieza pertenecía al musical *Havana* del compositor inglés Leslie Stuart (1863-1928). Sobre la primera actuación de Tórtola, Francesc Fontbona anota «se

⁷³ Los apuntes biográficos recogidos en este epígrafe siguen el volumen de María Pilar Queralt (2005).

preocupó de hacer constar que se inspiraba en el óleo *La Carmencita* de John S. Sargent» (Fontbona 1988, 23); apreciación que recogió *The Daily Chronical*, «otra encantadora *Carmencita*, una exquisita belleza característica de la añeja España y favorita de la corte de Madrid» (*Another lovely Carmencita, an exquisite type of the beauty of old Spain and a special favourite at the Court of Madrid*) (cfr. Queralt 2005, 27). La comparativa es acertada, las fotografías tomadas en 1908 en Londres y Berlín muestran a una muchacha de aspecto lozano, cara redonda y formas generosas, vestida de forma tradicional; la «señorita Valencia» promulgaba su origen español para bailar piezas folclóricas interpretadas *de aquella manera*. Un reclamo que esgrimió para abrirse paso y que, sin duda, sirvió. La bailarina, tras su aparición londinense, actuó en Copenhague Viena, Berlín, Nuremberg, Munich y París; en la ciudad de la luz zapateó en el *Folies Bergère* bajo el nombre de «Bella Valencia», «en un intento de emular a una posible rival, la Bella Otero» (Queralt 2005, 30).



▲ John Singer Sargent, *La Carmencita*, 1890, óleo sobre lienzo, 228,6 x 134,2 cm. París, Musée d'Orsay.

▲► John Singer Sargent, *La Carmencita*, 1890, óleo sobre lienzo, 54 x 35 cm. Colección particular.

Ya desde el comienzo Tórtola Valencia cimentó dos pilares sobre los que sostuvo toda carrera; fundamentó su arte en la historia, literatura y en recursos pictóricos y escultóricos, igual que en su estreno como *La Carmencita* de Sargent. También, como muchas de sus contemporáneas a mitad de camino entre el género ligero y el musical, fantaseó con sus orígenes y a lo largo de su carrera con prácticamente todas sus experiencias vitales; un claro ejemplo es la enunciación del *Daily Chronical*, «favorita de la corte de Madrid», con este enunciado propiciado por ella misma, la bailarina hizo alarde de lo que hoy llamamos *marketing*. Tórtola era una absoluta desconocida en España; la sevillana no se presentó en Madrid hasta 1911, fecha en que apareció en el Teatro Romea. Tórtola Valencia, nació entre siempre dos aguas, se encaminó hacia lo serio e intelectual, aspecto que combinó con dosis de vanidad y afectación, convirtiéndose en una excelente bailarina cabal y frívola.

En pocas ocasiones habló sin adornos sobre su infancia y adolescencia; Tórtola Valencia tan pronto se vanaglorió de ser bastarda de un grande de España, como se dijo hija de gitanos; en otros momentos afirmó estar emparentada con Francisco de Goya, quien además era su pintor favorito (cfr. *op. cit.* 54).⁷⁴ Según apuntan sus biógrafos era hija de un catalán de Lleida, Lorenzo Tórtola Ferrer, y una andaluza, Georgina Valencia Valenzuela; Carmen nació en el barrio sevillano de la Magdalena en 1882. Tres años después del nacimiento de la única hija del matrimonio, la familia se trasladó a Londres. Lorenzo y Georgina abandonaron la capital británica al poco tiempo, emprendiendo viaje hacia México; su hija quedó al cuidado de un caballero inglés y su familia, quien se encargó de refinar la educación de la pequeña Carmen. La futura bailarina recibió una amplia cultura que culminó en el dominio perfecto de cinco idiomas. La prematura muerte de los padres de Tórtola aconteció en Oaxaca, en 1891 y 1894, respectivamente. Y la que trastocó la linealidad de su vida acaeció en 1906, fecha en que su protector — de quien hoy desconocemos nombre— falleció sin recursos económicos; una situación que abocaba a la joven Carmen a un matrimonio de conveniencia. En palabras de María Pilar Queralt, el carácter independiente de Tórtola «la llevó a negarse a la componenda

⁷⁴ Al menos es a quien más veces señaló públicamente como tal; son varios los textos en que Tórtola manifiesta su admiración por la obra del maestro aragonés, un ejemplo de esto es la entrevista que concedió para la publicación mexicana *El Universal Ilustrado* en abril de 1923 (cfr. Queralt 2005, 17); por estas mismas fechas cambió de opinión y así se lo hizo saber al Caballero Audaz: «Me gusta poco Goya. Mi pintor predilecto es Mengs y la escuela flamenca» (Carretero 1916-1921, 40). Esta actitud, repleta de dobleces, es clave para entender la «personalidad original» de Tórtola Valencia: «Yo tengo una personalidad propia en todo. Soy original hasta en los menores detalles (...) Es posible que yo sea extravagante... No sé... Lo prefiero a ser vulgar...» (*op. cit.*, 42).

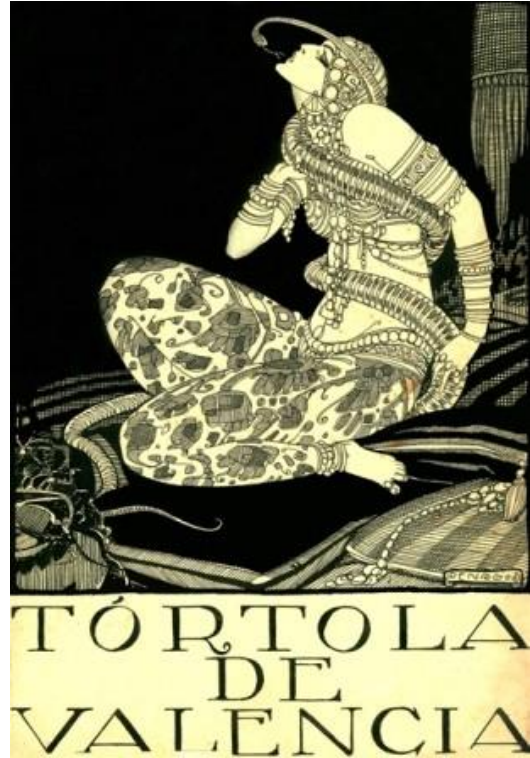
y a intentar sobrevivir por sus propios medios» (Queralt 2005, 24). Como hemos visto, tan sólo dos años más tarde —aferrada al común de la singularidad a la española— logró meterse en el bolsillo al público londinense.

Tras la primera gira europea del musical *Havana*, Tórtola Valencia regresó a Londres; en la ciudad sufrió un pequeño accidente, percance que la desvinculó de los escenarios por un tiempo. Los meses siguientes los dedicó a la lectura; la bailarina se documentó sobre culturas exóticas, una actividad que compaginó con el aprendizaje de dibujo y figurinismo. Tórtola sólo abandonaba bibliotecas y clases para asistir a todos los espectáculos de danza que acudían a la ciudad (cfr. Queralt 2005, 31). Durante este tiempo contempló las formas inspiradas en las figuras danzantes de la Grecia clásica de los bailes de Isadora Duncan y el *ballet* ruso de Anna Pavlova (1881-1931); en los movimientos de Ruth Saint Denis (1879-1968) descubrió el mundo egipcio y la interpretación de la Salomé de Maud Allan (1873-1956) le fascinó. La investigación, el dominio del figurinismo y el estudio minucioso de la técnica de sus contemporáneas, dieron paso a la Tórtola Valencia bailarina y coreógrafa, dispuesta a «dar vida al mundo que desenterraban los arqueólogos» (Pérez Rojas 1990, 88).⁷⁵ Una definición en la que también participó Francisco José de Baviera a decir de María Pilar Queralt; durante el verano de 1910, ambos se retiraron a Lucerna donde la bailarina remató «la coreografía de su danza *Salomé*, que perseguía desde que había asistido en Londres a la representación de la ópera homónima de Richard Strauss» (Queralt 2005, 35). Una *Salomé* que, como la de Maud Allan, seguía las directrices de la creada por Oscar Wilde; más tarde Rafael de Penagos (1889-1954) ilustró la interpretación. Tórtola, vestida con un ligero atuendo inspirado en modelos árabes, aparece sentada en el centro de un escenario repleto de abundantes cojines y abalorios de corte oriental. La bailarina recibe el terrible abrazo de una serpiente, lejos de resistirse la protagonista parece estirar el cuello y cerrar los ojos en acto sumiso para recibir el beso de la víbora.

⁷⁵ Javier Pérez Rojas dedica en el volumen *Art déco en España* (1990) un epígrafe a *Penagos y Tórtola Valencia* que ocupa el intervalo de páginas 86-90, capítulo al que me referiré en varias ocasiones durante este apartado.



Tórtola Valencia, Salomé, s.f.



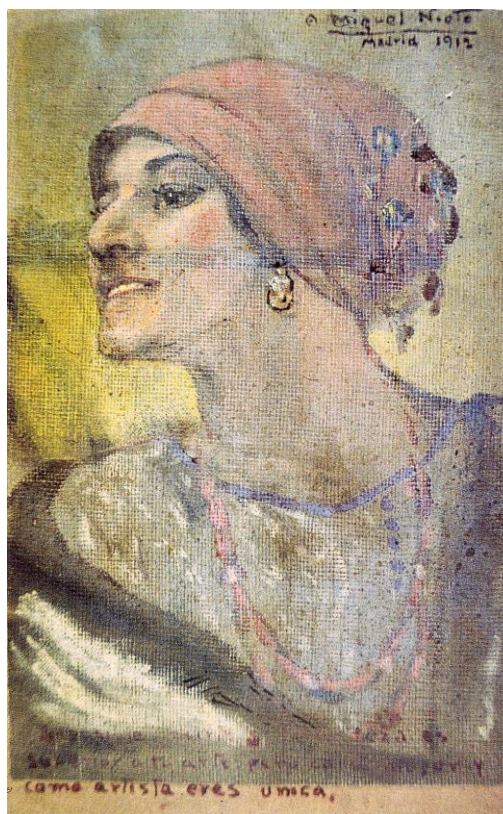
Rafael de Penagos, Tórtola de Valencia, s.f.

El público de París, Roma y Londres pudo contemplar la transformación. Tórtola Valencia apareció renovada en los escenarios; ahora la bailarina de esbelta figura, interpretaba con contoneos sofisticados —repleta de quincallas y gasas— danzas de tipo oriental; coreografías que la alejaban por completo de los principios resueltos con bailes folclóricos, pasos que más tarde calificó despectivamente como «de lentejuela y madroño» (Peypoch 1984, 4).

El éxito en importantes plazas europeas, envalentonó a la bailarina. Tórtola decidió actuar por primera vez en Madrid; el 2 de diciembre de 1911 debutó en el Teatro Romea. Sobre el escenario bailó *La danza del incienso*, con música de Ernest Bucalossi (1832-1918) y la pieza *Romance* de Antón Rubinstein (1829-1894) (cfr. Queralt 2005, 35). Días más tarde el diario *La Mañana* publicó una reseña de Manuel Abril (1884-1943), artículo que lleva por título *Las diosas de la danza. Tórtola Valencia*; un texto encomiástico que elogia la fusión cultural en los bailes de la andaluza (cfr. Garland 1999, s/p):

En caravanas y en alcázares, entre beduinos o emires, en los palacios de la Mesopotamia y de Andalucía, ha cimbreado esta mujer su torso cálido y ha retorcido sus brazos con serpenteos cabalísticos. En Caldea, donde aprendió mágicos signos y conjuros danzó también siguiendo el ritmo de los astros, y Salomón comparó acaso la esbeltez fuerte de sus piernas con los cedros de Líbano y sus pechos con las toronjas.

A pesar de interpretar *La danza del incienso*, su coreografía más popular tiempo después, el público respondió con indiferencia. El éxito se redujo a críticos e intelectuales que vieron en ella una bailarina capaz de engrosar la lista de musas de la intelectualidad y quizá hacer de ella otra maharaní de Kapurthala. En 1905 Anselmo Miguel Nieto retrató a Anita Delgado ejecutando un gracioso paso que pone en movimiento una espectacular falda roja; la jovencísima bailarina nos da la espalda mostrando unas bien torneadas piernas; mientras gira la cabeza y en gesto entre divertido y seductor, mira abiertamente y levanta un sombrerito.⁷⁶



Anselmo Miguel Nieto, *Tórtola Valencia*, 1912, óleo sobre lienzo, colección particular.

⁷⁶ Ricardo Baroja relató el episodio de cómo Anita Delgado, bailarina del madrileño Central Kursaal, enamoró con sus danzas al maharajá de Kapurtala. Aunque la intérprete de seguidillas y cuplés se mostró reacia en un principio, decidió contestar a una de las cartas del príncipe hindú; una misiva que corrigió y mejoró Valle-Inclán, transformando la letra en una lírica aceptación de matrimonio. En 1908 Anita Delgado se convirtió en maharaní de Kapurtala (cfr. Baroja 1952, 127-140). Yo misma utilizo esta historia en el texto *¡Pisa morena! Cuplé, copla y baile en época de Sorolla*, una anécdota que da cuenta de la estrecha unión que en el entresiglos XIX-XX existió entre bailarinas, cantantes, literatos y pintores (cfr. Barrón 2013, 15-54).

En 1912 la modelo fue Tórtola Valencia, el pintor la dibujó de perfil elevando la barbilla; una hermosa mujer plasmada como tal, alejada del mundo del espectáculo. Cuatro años más tarde la revista *Summa* publicó un artículo de Salvador Martínez Cuenca dedicado a Miguel Nieto, texto ilustrado con el lienzo *Tórtola Valencia*. A decir del autor del texto, la obra forma parte de la galería de retratos más bellos del pintor, una composición que resume el «ambiente» en que Anselmo Miguel se sentía más cómodo; el pintor logró condensar en su paleta «todos los placeres y el placer de todas las perversidades» (Martínez Cuenca 1916, 20):

Es el ambiente en que viven las artistas exóticas y las mujeres galantes, ese mundo artificioso de lujo adventicio y pródiga riqueza; ambiente aromado por las flores del mal en el que flota el dolor de todos los placeres y el placer de todas las perversidades.

Estas mujeres bellas que llevan en la complejidad de su espíritu la cruel paradoja del amor que no ama, son los modelos predilectos de nuestro pintor. Su belleza y elegancia hacen bella y elegante la obra pictórica, y su alma, que agita y conmueve todas las pasiones, anima el retrato con intensa vibración.

La bailarina interpreta *La danza del incienso*; Tórtola, vestida a la hindú, alza los brazos y sostiene el pebetero. Detrás de ella camina un leopardo, animal que marca el compás del movimiento pausado e inquietante que ejecuta Tórtola. La cadencia de los pasos y cimbreos de la bailarina fue alabada por Valle-Inclán en 1922, el literato escribió: «tiene al andar la gracia del felino» (cfr. Queralt 2005, 109). Unas formas que también llamaron la atención de Antonio de Hoyos y Vinent; el aristócrata utilizó fragmentos del poema *Divagación* (1894) de Rubén Darío para describir la obra que nos ocupa (Hoyos y



Anselmo Miguel Nieto, *Tórtola Valencia*, 1916, óleo sobre lienzo, Barcelona, MAE.

Vinent 1928, 8):⁷⁷ «Anselmo Miguel Nieto hizo aquel raro retrato del *Incienso*, en que, como en el verso de Rubén Darío, *hay tras ella una fuga de leopardos*».

Anselmo Miguel Nieto no fue el único que reparó en la majestuosa colocación de tronco y brazos de Tórtola durante la puesta en escena; la bailarina se convirtió en musa de ilustradores, hoy menos recordados; sirva de ejemplo el dibujo de Arévalo (s.f.), obra conservada como el óleo anterior, en el *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques* de Barcelona; también Joaquín Torruella en 1917 recogió tres intensos momentos de baile junto al aromatizador.



◀ Arévalo, *La danza del incienso*, s.f., Barcelona, MAE.
▲ Joaquín Torruella, *La danza del incienso*, 1917, colección particular.

Tras el fracaso sobre el escenario madrileño Tórtola bailó dos meses más tarde en el Teatro Real, la bailarina interpretó el primer acto de la versión en castellano de la obra *Mar i Cel* de Àngel Guimerà (1845-1924). Este mismo año, emprendió una nueva gira europea; participó, esta vez contratada por Max Reinhardt (1873-1943), en el

⁷⁷ Quizá el «paso rítmico y felino» más famoso es el descrito por Rubén Darío en su poema *La bailarina de los pies desnudos*, poesía que María Pilar Queralt fecha en 1912 y presume dedicada a Tórtola (cfr. Queralt 2005, 96). Iris Garland explica que el nicaragüense lo escribió en 1907, un año antes del estreno profesional de Tórtola Valencia, por tanto no parece probable que la bailarina inspirara al poeta (Garland 1999, s/p). Concretamente *La bailarina de los pies desnudos* forma parte del poemario *El canto errante* publicado en Madrid por Tipografía de Archivos en 1907.

musical *Sumurum*, obra donde interpretaba a un personaje hindú (cfr. Peypoch 1984, 26, 29). De regreso a España, tras una gira sin repercusión por Sevilla, Zaragoza, Valladolid y Granada, Tórtola debutó en el *Teatre Novetats* de Barcelona con gran éxito de crítica y público; en esta ocasión interpretó a la sacerdotisa de la ópera francesa *Lackmé* de Léo Delibes (1836-1891).

María Pilar Queralt apunta los tres rasgos característicos que poseía el baile de Tórtola Valencia en 1912, claves que pronto la entronizaron en la escena nacional e internacional; este mismo año obtuvo la Cátedra de Coreografía y Estética de la Universidad de Munich, cargo que ocupó hasta 1914 (Queralt 2005, 39-40):

En primer lugar, su carácter de *prima donna* puesto que, a partir de entonces jamás consintió en compartir el escenario con nadie; luego la mezcla de dramatismo, ritmo y mímica que hacía de su danza un espectáculo narrativo y colorista y, por último, los acentos exóticos, bien orientales, bien africanos, que impregnaron con rarísimas excepciones, la mayor parte de sus danzas.

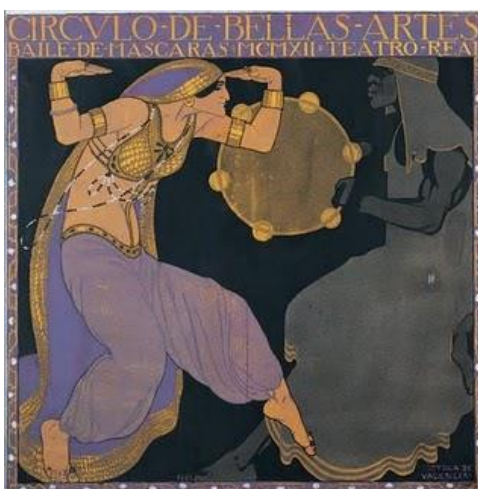
Tórtola Valencia se convirtió en la diosa de la danza que huele a civilización remota; justo en el momento en que Europa, fascinada con «oriente», proyectó sus anhelos en tierra lejana. Tórtola Valencia supo conjugar movimiento sinuoso, aura sensual y misterio de corte dramático, axiomas que la catapultaron al éxito; Valle-Inclán, Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Benavente y Rubén Darío se declararon firmes admiradores de la Valencia y aclamaron en infinidad de textos su maestría sobre el escenario. De la misma forma su belleza fue inmortalizada por Ignacio Zuloaga, Anselmo Miguel Nieto, Hermenegildo Anglada Camarasa y Gustavo de Maeztu (1887-1947), entre otros.

El grupo de escritores y pintores la consagró como primera figura en el panorama artístico de principios del siglo XX; asimismo se encargó del éxito de la bailarina en la capital de España. El 24 enero de 1913 presentó en el Ateneo un programa de cinco piezas: la *Danza de los gnomos*, con música de Alexander Kastalsky (1856-1926), *La muerte del cisne*, de Camille Saint-Saëns (1835-1921), la *Danza de Anitra* y la *Muerte de Aase*, ambas de la suite *Peer Gynt* de Edvard Grieg (1843-1907) y

La tirana, pieza de inspiración goyesca compuesta por Jesús Aroca (1877-1935) (cfr. Queralt 2005, 43). El triunfo de Tórtola Valencia en Madrid fue rotundo.

En 1912 una de estas danzas fue llevada a cartel por Rafael de Penagos; el ilustrador obtuvo el primer premio del Círculo de Bellas Artes con *Tórtola Valencia*, composición destinada a publicitar los bailes de Carnaval de la entidad madrileña. Javier Pérez Rojas describe con acierto la bella interpretación que Penagos realizó del baile de la seductora africana *Anitra* (Pérez Rojas 1990, 87-88):

...representa a la bailarina con ligeros atavíos orientales acompañada de un negro que toca una gran pandereta. Tórtola interpreta una de sus enigmáticas danzas exóticas, su cuerpo, flexible y juncoso, da sensación de gran firmeza a pesar de que está en una postura muy inestable; con el torso flexionado avanza de puntillas con el pie derecho apoyado y la pierna izquierda en el aire, y los brazos en una posición que puede recordar las de las figuras egipcias. La rigidez de los brazos contrasta con el escorzo que describe el resto de su cuerpo y el velo. Los agitados collares indican la rapidez de los movimientos que realiza la bailarina y que el dibujante detiene pero a la vez hay algo de paso acechante, felino, en la manera con que la bailarina adelanta su pierna izquierda, recordando el movimiento de las figuras de Chiparus.



Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia*, 1912, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

También Eduardo Chicharro llevó a lienzo en 1912 uno de los pasos de Tórtola Valencia, movimiento que podemos exponer como el consecutivo; Tórtola ha levantado la pierna izquierda hasta formar un ángulo de 90° con su cadera; ahora la curva que describe su cuerpo es justo es la contraria, si en el cartel de Penagos se inclinaba hacia adelante, en la composición de Chicharro lo hace hacia atrás. Eso sí, la bailarina

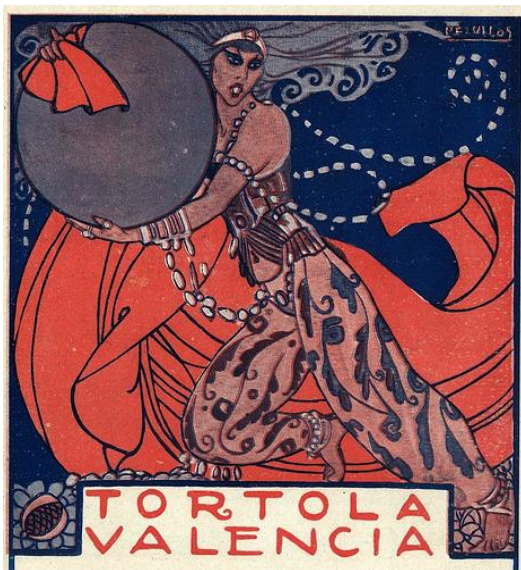
mantiene brazos y manos en la misma estricta postura de tono egipcio. José Ramón Mérida da cuenta de la acogida que en 1914-1915 obtuvo la tela (cfr. Pérez Rojas 2003, 82):

Recientemente ha vuelto Chicharro a cultivar efectos de luz extraños y difíciles y ha buscado sus asuntos en el teatro y sus modelos en bailarinas verdaderas y originales artistas [...] la peregrina figura de Tórtola, que ha dado motivo al artista, no solamente para una figura exótica y arcaica, sino para un estudio de desnudo en contraposición a los vivos colores de telas, joyas y adornos, de tonos enteros y crudos y para una pintura, en suma, del más atrevido modernismo: es este cuadro, por su tema pictórico peligroso, uno de los mayores atrevimientos de Chicharro, que ha triunfado por su talento, donde la mayoría de los pintores hubieran fracasado.



Tórtola Valencia posando para Eduardo Chicharro en el estudio del pintor, 1912.

Penagos recibió un premio con el cartel de Tórtola; Eduardo Chicharro alabanzas, a pesar de lo arriesgado del asunto del lienzo; Tórtola Valencia estaba de moda en 1912. Quizá por eso Penagos ilustró momentos de la danza de *Anitra* al menos en dos ocasiones más. El uno de enero de 1915 la revista *Por esos mundos* publicó una serie de poemas de Luis Fernández Ardavín dedicados a las coreografías de la famosa intérprete; cada una de las siete poesías se ilustró con una composición de Penagos. Los primeros versos titulados *Exaltación* resumen la *Danza de Anitra*; la estampa muestra a la bailarina en plena carrera por el escenario. En esta ocasión Tórtola sujeta «el disco oriental de su pandero» (Fernández Ardavín 1915, 99), mientras inclina el cuerpo y adelanta la pierna derecha; la larga melena extendida, los collares en movimiento y la ondulación de las telas denotan la velocidad del paso de la sevillana y la tendencia *déco* del ilustrador.



Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia. Exaltación*, para *Por esos mundos*, Madrid, 1 de enero de 1915.

Un elegante dibujo sin fechar muestra un ágil salto de la bailarina que sostiene en lo alto de los brazos la enorme pandereta. El trazo delicado de Penagos, muestra la potencia de los brazos de Tórtola, adornados con gruesos brazaletes; la misma fuerza se intuye también en las piernas cubiertas por amplios pantalones bombachos.



▲ Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia*, s.f, Barcelona, MAE.

► Arévalo, *Tórtola Valencia*, cartel, Barcelona, MAE.



Esta danza de la original *Tórtola* tampoco pasó desapercibida para el ilustrador Arévalo; en 1922 dibujó su silueta sobre un fondo inspirado en la estampa japonesa, el paso que ejecuta *Tórtola* recuerda más al charlestón que a un baile egipcio. La cadera y piernas de la bailarina describen una curva imposible, la rodilla izquierda desaparece embebida en la derecha, movimiento que subraya la inestabilidad del cuerpo cimbreado; el único apoyo de la artista son los dedos de su pie derecho. La flexibilidad de la protagonista difiere del tratamiento rígido de las manos —en esta ocasión colocadas hacia afuera— una severa disposición que se repite en el rostro, *Tórtola* eleva su nariz de corte aguileño y el prominente mentón, características físicas que remarcaron caricaturistas como Ele en 1916 y una década más tarde Aguilera; Penagos, en alguna ocasión, no pudo obviar los evidentes rasgos de *Tórtola* y Bagaría realizó, en tono jocosos, un maravilloso y divertido baile de *La serpiente*.



- ▲◀ Penagos, *Tórtola Valencia*, s.f., colección particular.
- ▲▲ Ele, caricatura de Tórtola Valencia para *La Esfera*, nº 113, Madrid, 26 de febrero de 1916.
- ▲▶ Bagaría, Tórtola Valencia, s.f., lápiz sobre cartón, 49 x 31,3 cm. Barcelona, MAE.
- ◀ Aguilera, caricatura de Tórtola Valencia para *Muchas gracias*, nº 116, Madrid, 17 de abril de 1926.

La *Danza de Anitra* fue una de las composiciones de Tórtola que se convirtió en iconografía para importantes pintores y dibujantes de principios del siglo XX, al igual que *La danza de los gnomos* y *La muerte de Aase*, dos de las piezas musicales que escogió para su debut en el Ateneo de Madrid. Ambas fueron alabadas por Fernández Ardavín en la publicación antes reseñada y por tanto, interpretadas por Penagos. «Corre la enana y salta por la cueva» escribe el poeta para la ocasión



Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia. La danza de los gnomos*, para *Por esos mundos*, Madrid, 1 de enero de 1915.

(Fernández Ardavín 1915, 101) y el ilustrador muestra a una Tórtola alucinada, con los ojos abiertos de forma desmesurada, que se arrodilla y agita los brazos.



▲▲ Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia. La muerte de Aase*, para *Por esos mundos*, Madrid, 1 de enero de 1915.

▲ José Zamora, 1913, tinta sobre papel, colección particular

▲► Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia*, s.f., tinta sobre papel, Barcelona, MAE.

Una estampa contraria a la de *La Muerte de Aase*;⁷⁸ aquí Tórtola, vestida con un velo que cubre su frente, recoge la cabeza entre los brazos extendidos hacia delante; así

⁷⁸ Tórtola explicó a Carmen de Burgos como elaboró esta coreografía: «Yo veo los museos y estudio mucho, todos los años, en Londres voy a estudiar a la Biblioteca del Museo Británico. Estudio los cuadros, los vasos griegos, porque hago también replicas de danzas griegas y orientales. La Muerte de Asa me la inspiró un bajorrelieve de Cánova; ante sus figuras tan alargadas, tan tristes, tan solemnes, envueltas en sus túnicas, con sus colas tan largas...» (Burgos 1917, 189).

la bailarina enfrenta su mirada con los huecos inertes de una calavera. La misma pose, aunque de cuerpo entero, fue captada también en otro dibujo; en esta ocasión, la túnica en la que se envuelve la bailarina se abre a mitad de pierna y muestra la difícil postura; Tórtola con las rodillas semiflexionadas, arquea el cuerpo y alarga los brazos. La coreografía basada en muerte de la madre de Peer Gynt fue también llevada a papel por otro de sus incondicionales dibujantes en 1913; José Zamora mostró a Tórtola deslizándose sobre el escenario de puntillas, con la cabeza inclinada cubierta por la larga tela negra que aleja de su cuerpo con los brazos.

De las danzas mostradas en este primer arranque exitoso de Tórtola en Madrid, la pieza que contribuyó a popularizar su imagen fue *La tirana*, después conocida como *La maja* (cfr. Garland 1999, s/p). Por entonces la bailarina ya conocía a Ignacio Zuloaga;⁷⁹ meses antes de la aparición de Tórtola en las tablas del Ateneo, recorrió Castilla y Andalucía junto al pintor vasco, los dibujantes Rafael de Penagos y José Zamora y los escritores Antonio de Hoyos y Vinent y Federico García Sanchiz, estudiando nuevos movimientos y evocaciones que incorporar a sus bailes.



Ignacio Zuloaga, *Tórtola Valencia*, 1912 o 1916, óleo sobre lienzo, colección particular.

⁷⁹ María Pilar Queralt afirma que se encontraron en 1911 con motivo de la presentación de Tórtola en Madrid, pero insinúa que pudieron haberse conocido en Londres, en 1908 (cfr. Queralt 2005, 55). Recordemos que 1908 es el año del debut profesional de Tórtola Valencia, pero Mariano Gómez de Caso, continuador de la obra de Lafuente, sitúa una exposición de Zuloaga en la capital británica un año antes (cfr. Gómez de Caso 1990, 139).

El pintor la retrató en 1912 o 1916,⁸⁰ en una composición cercana a un esbozo, con pose sencilla y franca mirada. La bailarina luce uno de sus mágicos sombreros; la nariz descarada y la barbilla pronunciada no restan belleza a la fisonomía de una mujer segura de sí misma.

El atuendo que diseñó Zuloaga⁸¹ para *La Tirana* terminó convirtiéndose en un sello de identidad: falda roja con encaje negro, mantilla española azabache, colocada sobre la frente y sostenida con teja y amplio abanico. Al pintor no debió costarle idear el vestuario, una estela de damas goyescas había acaparado su producción desde 1898, año en que realizó *La víspera de la corrida* y *Mi tío y mis primas*. La mujer en los lienzos del de Eibar, siempre bella y desafiante, adopta gesto y postura retadora, iconografía heredera de Francisco de Goya; un ejemplo de esto es *Mujer con mantilla, flores y abanico* (ha. 1902-1904 o 1908). Una vez definido el corte del vestido y los complementos resta el color: rojo y negro, los tonos del atuendo de la romántica y brutal *Carmen*, una de sus mujeres veneradas. Zuloaga pintó por primera vez a Carmen en 1902; la protagonista del lienzo interpreta un baile sobre el escenario. La luz de candilejas vela el rostro, la fisonomía de la retratada permanece en semipenumbra; el efecto lumínico potencia la mirada maliciosa de la modelo, potente gesto facial que culmina en sonrisa de soslayo. Al provocador ademán facial se une la postura, la joven posa con los brazos en jarras, manos sobre la cadera, ladeando la cintura; el movimiento mueve su larga falda roja de volantes, atuendo que complementa un mantón negro y concluye un cordobés ladeado. La gama cromática del traje que luce la Carmen de

⁸⁰ Lafuente Ferrari data este lienzo en 1916, lo califica de estudio y sitúa la ejecución en París (Lafuente 1950, 512). La obra se ha acabado fechando, con mayor asiduidad, en 1912, posiblemente se da por válido el año anotado por Tórtola en la reproducción que manejamos. Por la correspondencia que mantuvo Zuloaga con su tío Daniel sabemos que Tórtola se encontraba junto al pintor en París en junio de 1912 (cfr. Gómez de Caso 2002, 348), puede que el maestro lo realizara entonces.

⁸¹ En una entrevista concedida para la publicación *Horas de Madrid* el 28 de febrero de 1915, acusaron a la bailarina de recurrir al tópico español influida por su educación inglesa al aparecer en un baile de máscaras con el traje de *Tirana* o *Maja*, Tórtola contestó: «Mi traje no ha sido copiado de un lienzo de Sargent. Tengo el honor de publicar que colaboramos en el diseño el mismo Ignacio Zuloaga y yo misma. Desde luego nos estaba “mirando” Goya (...)» (Queralt 2005, 54). A lo largo de su carrera también la vistieron Anselmo Miguel Nieto, Anglada Camarasa y José Zamora, entre otros (cfr. Pélaez; Andura 1988, s/p).

Zuloaga coincide con la de la cartomante de Mérimée: rojo y negro —pasión y muerte— se aúnan en la gitana presa de la condición de su raza.⁸²



▲ Francisco de Goya, *La Tirana*, 1799, óleo sobre lienzo, 206 x 130 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

▲ ► Ignacio Zuloaga, *Mujer con mantilla, flores y abanico*, ha. 1902-1904 o 1908, óleo sobre lienzo, 199 x 102, 5 cm. La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes.

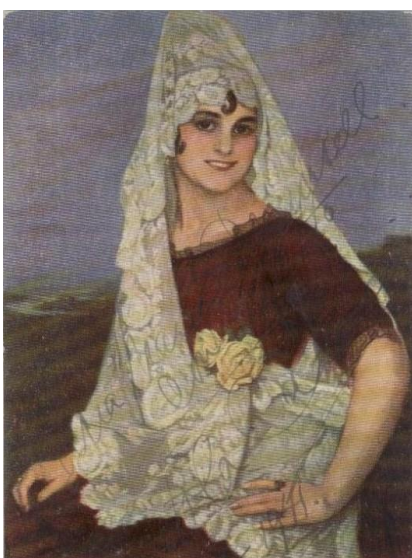
▲ ► ► Ignacio Zuloaga, *Carmen la gitana*, 1902, óleo sobre lienzo, 181 x 101 cm. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

En 1915, tres artistas se hicieron eco de la imagen de Tórtola como *Tirana* o *Maja*. Vicente Borrás Abella (1867-1945) se decidió por una composición clásica; la bailarina, en pie, se recorta contra un fondo de paisaje; Tórtola, luce amplio vestido, alta teja y abanico desplegado. Anselmo Miguel Nieto, proyectó una imagen más dulce; la danzarina posa sentada, con la mano derecha en la cadera, sonriendo abiertamente; a la sensación apacible contribuyen los tonos escogidos, la mantilla blanca y el casto vestido

⁸² La Carmencita de Mérimée (1845) posee ojos, párpados, cejas y pelo negro «con reflejos azulados como ala de cuervo, largo y brillante» (Mérimée 1845, §II). En su primer encuentro con José viste atuendo rojo y negro: «Llevaba una falda roja muy corta que dejaba ver unas medias de seda blanca con más de un agujero, y bonitos zapatos de tafilete rojo, anudados con cintas de color de fuego. Apartaba la mantilla para descubrir los hombros y un gran ramo de casia que sobresalía de la camisa. Tenía también una flor de casia en la comisura de la boca y avanzaba balanceándose sobre las caderas como una potranca de la remonta de Córdoba. Una mujer con ese traje en mi país [Navarra] habría hecho persignarse a la gente. En Sevilla, todos echaban algún piropo atrevido a su figura; respondía a cada uno mirando dulcemente con el rabllo del ojo, con el puño en la cadera, descarada como una auténtica gitana que era» (*op. cit.*, §III). «Diablo» es el adjetivo y cualidad con que ella misma se define y también como la denomina el soldado convertido en bandolero en repetidas ocasiones: «Encontraste al diablo, sí, al diablo» (*ibídem.*).

granate, atuendo de corte casi campestre. A pesar de constituir una de las estampas más amables de la amplísima colección que protagoniza la bailarina, forma parte también, del grupo seleccionado por Salvador Martínez Cuenca, al que me he referido ya a propósito de la obra del incensario (p. 414) (Martínez Cuenca 1916, 20-21):

Anselmo [Miguel] Nieto siente la atracción misteriosa del arcano femenino. Sus pinceles dibujan sobre el lienzo las perfectas líneas de un rostro de mujer y saben buscar en los colores de su paleta los matices rosados de la carne perfumada, la albura de los dientes y el reflejo de los cabellos. Su espíritu enamorado sabe iluminar los ojos de la modelo con una mirada de amor y encender sus labios con una sonrisa pecadora.



▲ ◀ Vicente Borrás Abella, *La Tirana*, 1915, óleo sobre lienzo, Barcelona, MAE.

◀ Anselmo Miguel Nieto, *Tórtola Valencia con mantilla*, 1915, óleo sobre lienzo, 89 x 70 cm. Colección particular.

▲ Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia*, 1915, gouache sobre cartón, 43 x 27 cm. Barcelona, MAE.

Es Penagos, sin embargo, quien consiguió dotar su retrato de «atracción misteriosa»; Tórtola Valencia luce arrebatadora en su papel de española. El dibujante liberó a la retratada de encajes para lucir una gran peineta y claveles en el pelo. La bailarina abre con su mano derecha un gran abanico decorado con formas geométricas de gusto *déco*, al igual que los círculos concéntricos que decoran el vestido carmesí y los flecos rizados que rematan la falda. Los finos zapatos de tacón se ciñen a la pierna con cintas, aquí no lo hacen *con cintas de color de fuego* como en la obra de Mérimée, el cromatismo elegido es el negro, color complementario en el vestuario de *Carmen*. Si la mirada de Tórtola en el retrato de Miguel Nieto es franca y clara, los ojos en la de Penagos están ensombrecidos, próximos a la descripción de Miquel dels Sants Olivier, *ojos negros, en las cuencas negras y hondas, mirada de relámpago*, ya citada al comienzo del capítulo en relación a *La maja maldita* de Beltrán Masses. La oscuridad de los ojos se combina a la perfección con el lunar que luce cerca de la comisura del labio, el calificado por Federico García Sanchiz de *diabólico* (p. 407).

Antonio Juez (1893-1963) la presentó de nuevo como maja en 1916, el gouache muestra a la bailarina en pleno arrebató artístico; así la describe Vicente Méndez Hernán, autor que dedicó un largo párrafo a la obra del extremeño (Méndez Hernán 2004, 889):

En la obra el pintor saca el máximo partido al traje de maja —cuajado de motivos decorativos para los que se inspiró en los que hizo el dibujante Aubrey Beardsley— al mostrarnos el preciso instante en el que Tórtola Valencia llega al éxtasis y frenesí de un movimiento circular, gozoso y lujurioso, cuyos efectos amplían los volantes arremolinados de la falda y las torsiones del cuerpo de la propia danzarina, que parecen describir el recorrido de una auténtica línea serpentina. La imagen [...] resalta por la calidad del dibujo y el contraste que producen las vivas tonalidades —perladas y opalinas gracias al empleo del gouache— del indumento con respecto al fondo neutro elegido [...] Antonio Juez nos la describe como una mujer fatal, acentuando su mirada enigmática con el brillo, casi mineral, de sus pupilas, y las delgadas y perfiladas cejas que impondrá en los años 20, por influencia de Poiret, el conocido diseñador Erté; rasgos de belleza a los que se unen sus labios, perfectamente perfilados con intenso carmín, y los caracolillos que enmarcan el rostro y acentúan los rasgos *déco* de la imagen en su conjunto.

Una bella estampa artificiosa e imposible; el pronunciado escorzo del cuerpo de la bailarina hacia la derecha y la difícil colocación de brazos hace que sostenga el abanico como si de un trofeo se tratara, postura que además realza los bien dibujados pechos de Tórtola.



Antonio Juez, *La maja de oro*, 1916, gouache sobre papel, 40 x 40 cm. Badajoz, Museo Provincial de Bellas Artes.

La colaboración con Ignacio Zuloaga se repitió en 1915; *La gitana* de Enrique Granados (1867-1916) fue llevada a escena por Tórtola Valencia con escenografía del pintor vasco.⁸³ La bailarina actuó en traje tradicional cubierto por mantón de Manila;

⁸³ Tórtola Valencia contó en la entrevista con Carmen de Burgos como entre Zuloaga y ella habían ideado esta coreografía: «La vez que más me he complacido en bailar y lo he hecho con más entusiasmo, fue cuando bailé con una gitana en Segovia, en San Juan de los Caballeros. El gran pintor Zuloaga tocaba la guitarra. Fue mi primer estudio de la danza gitana (...) Esta danza es creación de Zuloaga y mía; él mismo me dibujó el traje. Es un profundo estudio de la tragedia que se encierra en el alma gitana; yo recorrí las montañas y los pueblos de la sierra para compenetrarme con ella» (Burgos 1917, 187-188). Este encuentro flamenco tuvo lugar en 1912, Gómez de Caso aporta la transcripción de un periódico no identificado que dice: «En Segovia, año 1912, Ignacio Zuloaga, el maestro, toca la vihuela y Tórtola Valencia, la insigne artista de la danza, inicia unos compases de su arte espléndido. Una gitana auténtica contempla la escena españolísima» (cfr. Gómez de Caso 2002, 348). La amistad entre Tórtola y Zuloaga parece que derivó en algo más; la bailarina explicó sin reparos su predilección por el pintor en la

aunque libre de mantilla, Tórtola lució peineta; de esta forma recogió su melena en moño, peinado que aguantó con pasadores. No sólo la imagen, también la ejecución de uno de los pasos —precisamente el elegido para inmortalizar a Tórtola como *Gitana de Granados* en postal—, recuerdan el atuendo lucido por Lucienne Bréval (1869-1935) en el lienzo que pintó Zuloaga en 1908; en aquel momento la soprano interpretaba *Carmen*. El lienzo fue aplaudido por Lafuente Ferrari, el historiador vio en la tela un paso adelante en la producción del vasco (Lafuente 1950, 100-101):

... la gran cantante suiza, graciosamente inclinada para recitar su aria [...] queda hispanizada por el amplio mantón de Manila cubierto de figuras chinescas. Por la escena en penumbra se desliza la felina e insinuante figura con los ojos puestos en el espectador, pronta a comentar su recital. Las luces artificiales del teatro hieren su rostro y lo modelan con reflejos extraños; la mirada brilla llena de burlona sonrisa, que va bien al papel de la actriz [...] al fondo, el telón liso, como plano de último término [...] Muchas cosas de la pintura española de su tiempo quedaban superadas en este lienzo, que reunía composición moderna, ciencia de las luces, modelado pleno y un colorido muy personal.

entrevista que concedió a Javier Bueno para *Por esos mundos* en 1912, cuando el periodista interpela por su pintor favorito, ella responde: «Zuloaga»; tras la tajante afirmación añade: «También me gusta mucho Anselmo Miguel Nieto. Si no me pidiese mucho le compraría mi retrato» (Bueno 1912, 605). Mucho más explícita fue en Santiago de Chile en julio de 1930 para la publicación *Los Tiempos*, aquí habló abiertamente de la pasión que sintió por el vasco: «El día más desventurado de mi vida fue cuando rompí con Ignacio Zuloaga, el pintor más grande de España. Desde ese día quedó en mi espíritu la huella profunda y dolorosa de una pasión que obsesionó mis sentidos. Ahora ya no quiero encontrar la felicidad porque parece que es el preludio de una gran tragedia» (cfr. Queralt 2005, 56-57). Dos años más tarde al hilo de una conversación con Carlos Fortuny para la revista *Estampa* se reproduce una página de las memorias, nunca editadas de Tórtola; la bailarina se muestra desdeñosa con el pintor: «La pena era para mí, que él no amaba o entendía la música, puesto que era casi toda mi vida. Yo adoraba la música, las bellas artes todas, la poesía de la Vida, para vivirla yo. ¡Si el gran pintor tan sólo me hubiera asemejado en esto!... El amaba la música del organillo; su ópera, era el “canto-jondo”; sus juegos de ejercicio, ¡eran de tentar novillos y toros! ¡Ay! Si nuestro espíritu, fuera como nuestra carne tan prontamente saciada. ¡Pero el espíritu y la mentalidad jamás pueden ser saciados! He aquí el motivo del declive de nuestro amor. Indiscutiblemente él era un gran profesional; puede decirse que había alcanzado ser el primero de su profesión, ... pero era tan sólo un hombre, ... un gran pintor. ¡Mi ilusión, mi deseo, me habían engañado! Donde esperé encontrar un espíritu elevado, ¡sólo encontré la envoltura de un hombre! ¡Poca cosa!» (cfr. Fortuny 1932, s/p). Ignacio Zuloaga, casado con Valentine Dethomas desde 1899, nunca hizo declaraciones públicas al respecto. El interés por Tórtola queda manifiesto en la misivas enviadas a su tío Daniel; por ejemplo en 1912 anunció al ceramista que Tórtola estaba junto a él en París (véase nota 76); un año más tarde informa a Daniel Zuloaga de que la bailarina se encuentra en Niza y a finales de este mismo año le cuenta a su tío que Tórtola quiere obtener un libro que acaban de publicar en el que se habla de ella (cfr. Gómez de Caso 2002, 348, 362, 378). La amistad entre el pintor y la danzarina se prolongó hasta el final de la vida de este, Tórtola recibió una afectuosa carta de Zuloaga fechada el 27 de octubre de 1945 en la que animaba a profundizar en el arte pictórico y le daba consejos (cfr. Queralt 2005, 85); el vasco falleció cuatro días más tarde.

Lucienne Bréval en palabras de Lafuente Ferrari se «inclina graciosa» con su atuendo español; la espectacular entrada en escena la ejecuta deslizándose «felina e insinuante»; una postura análoga a la que adquiriría Tórtola Valencia sobre el escenario al interpretar *La gitana*. El historiador hizo hincapié en el juego de luces, el haz lumínico que incide sobre el rostro de *Carmen* moldeándolo de forma extraña. En el caso de la bailarina la proximidad a la imagen de *femme fatale* no reside en el artificio teatral; Tórtola luce la mirada ennegrecida, los caracolillos que enmarcan el rostro y los labios carmín, estética de indudable filiación *déco*.

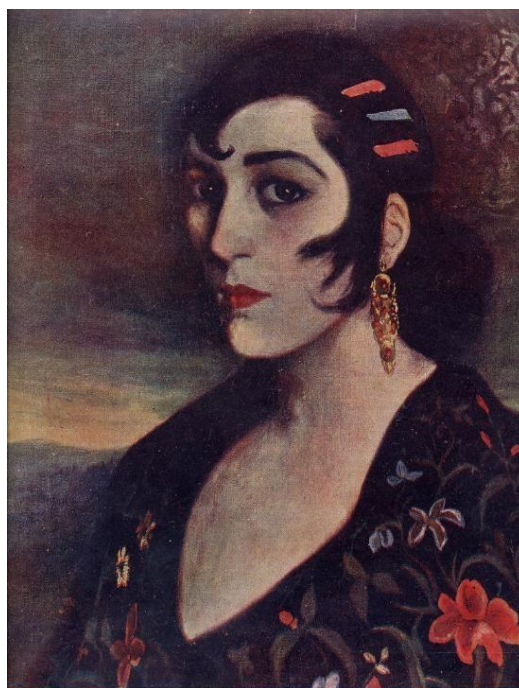
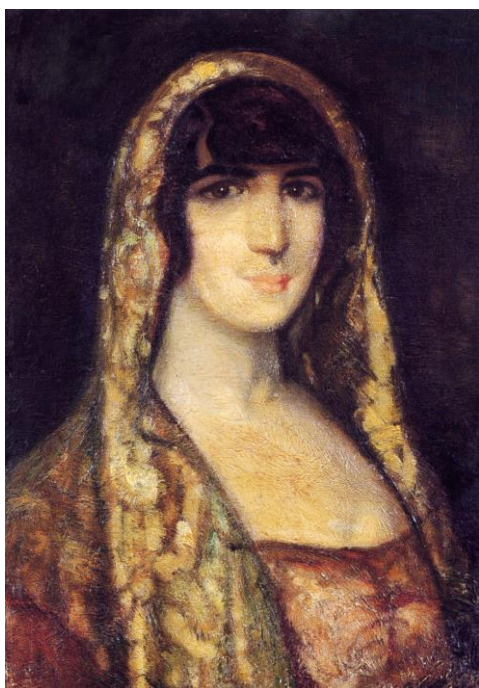


▲ Tórtola Valencia como *La gitana* de Granados.

▲► Ignacio Zuloaga, *Lucienne Breval en Carmen*, 1908, óleo sobre lienzo, Nueva York, The Hispanic Society of America.

Valentín de Zubiaurre (1879-1963) la pintó en 1915 de gitana en un lienzo de severo y pardo cromatismo. La bailarina, con la cabeza ladeada mirando al espectador, adopta gesto serio, un ademán que confiere a la figura aura de «manola trágica» (Aña Canalias 1915, s/p). El acento cromático recae en el rojo, tonalidad que destaca entre negros, grises, marrones y azules oscuros; el potente color queda reservado a las flores del mantón, los labios y las horquillas que sujetan el pelo. El lienzo ilustra un artículo de Carlos Fortuny para *Muchas Gracias*, el pie de imagen reza: «Un retrato de Tórtola Valencia “muy de españolada”, pintado sin duda “para la exportación” por Valentín de Zubiaurre» (Fortuny 1930, 5).

Sobre esta fecha también la retrató Gustavo de Maeztu; la imagen hace alarde del gusto del pintor por el volumen colosal en las figuras. Una Tórtola de complejión fuerte y pechos redondos, mira de forma directa al espectador esbozando una tímida sonrisa; la brillante mantilla dorada contrasta con el fondo oscuro y enmarca un cuello ancho y largo, constante en los tipos elaborados por Maeztu que convierte la imagen pictórica en una efigie de aire escultórico y *déco*.



▲ Gustavo de Maeztu, *Carmen Tórtola Valencia*, ha. 1914, óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm. Álava, Museo de Bellas Artes.

▲► Valentín de Zubiaurre, *Tórtola Valencia*, 1915, óleo sobre lienzo, 60 x 49,5 cm. Barcelona, MAE.

Sin duda 1915 fue un año importante en la carrera de Tórtola Valencia, al éxito de *La gitana*, se suma la publicación de *La zarpa de la esfinge*, una novela corta de su gran amigo Hoyos y Vinent.⁸⁴ El relato, dedicado «A la gloria de Tórtola Valencia: oro,

⁸⁴ No era la primera vez que Tórtola se convertía en personaje literario, Ramón Pérez de Ayala en 1912 recreó a Tórtola Valencia en Verónica, la bailarina de *Troteras y danzaderas* según identificación de José García Mercadal (cfr. Amorós 1973, 18). En la segunda parte de la novela Alberto Díaz de Guzmán, a la sazón trasunto del propio Pérez de Ayala, toma papel y lápiz dispuesto a dibujar, Verónica acompaña los trazos del escritor con movimientos de danza: «y así, junto a la bailarina egipcia, de un hieratismo sacerdotal, obediente al imperio de la línea recta, ondulaba la bayadera indostánica, esclava de una elipse voluptuosa e invisible, como los astros» (Pérez de Ayala 1912, 166). Federico García Sanchiz escribió en 1915 *El secreto de Tórtola Valencia*, relato ilustrado por José Zamora (cfr. Garland 1999, s/p). En 1916

incienso y mirra», fue publicado en *Los Contemporáneos*, la ilustración quedó a cargo de José Zamora y Rafael de Penagos. A lo largo de las páginas se reproducen también dos retratos de Anselmo Miguel Nieto, incluidos en el presente estudio.

Para cuando apareció el volumen, Tórtola y el marqués —que en 1927 confirmaron su enlace—⁸⁵ se habían convertido en compañeros inseparables y solían salir a quemar la noche madrileña (Queralt 2005, 58):

...en unión del aristócrata, conoció el mundo intelectual y social madrileño, pero también los bajos fondos y el descenso al infierno de la morfina y la noche canalla de Madrid.

La bailarina y el escritor fueron camaradas nocturnos hasta cerca de la década de los 30; a menudo frecuentaban «los más refinados salones de Sevilla, Montevideo o París —donde viajaron en 1928— como la vida crápula de los ambientes más abyectos de Madrid» (*op. cit.*, 69). Luis Antonio de Villena atribuye a la pareja el éxito de conformar «la imagen más plástica de nuestro decadentismo» (Villena 2010, 11) y une otro personaje a las excursiones noctámbulas, Pepito Zamora.

La predilección de Tórtola por la morfina, adicción a la que estuvo unida hasta el final de sus días (cfr. Villena 2006, s/p), quizá contribuyó a potenciar la extravagancia del personaje; en 1915 Tórtola se paseó por Sevilla envuelta en una

Pedro Ferrer Gibert redactó diez cuentos breves reunidos en el volumen *Flirt*, dedicado a Tórtola Valencia, quien de su propia mano ilustró la cubierta.

⁸⁵ La boda fue anulada un año después, los motivos son obvios, el marqués era homosexual y Tórtola estaba acompañada entonces por Ángeles Magret, de quien hablaremos más adelante. Parece que está cerrado el círculo de los tres amores masculinos reales de Tórtola: Ignacio Zuloaga, Antonio de Hoyos y el archiduque Francisco José de Baviera. No son muchos, como bien apunta Antonio de Hoyos en su novela: «vivía rodeada de pseudogenios que, alucinados por el arte, vivían lejos de las impurezas de la carne en una perpetua maceración espiritual, y para quienes ella encarnaba *el símbolo*» (Hoyos y Vinent 1915b, I parte, §I). De amantes imaginarios fue más servida; en sus entrevistas aportaba aventuras pasionales inverosímiles como las que relata María Pilar Queralt: «poseía un collar hecho con las vértebras de un príncipe hindú que había languidecido de amor por ella, o aseguraba que un aristócrata ruso había matado en duelo a su hermano, con el que rivalizaba con su amor. Es más justificaba la estética pretendidamente andina de una de sus danzas con el argumento de ser el homenaje a un cacique indígena que se había lanzado a las entrañas de un volcán desesperado porque ella le había negado sus favores» (Queralt 2005, 54).

túnica oriental, fumando con larga boquilla, con un loro sobre el hombro y precedida de un sirviente hindú (cfr. Queralt 2005, 52).⁸⁶

Una Tórtola refinada, cosmopolita, con una dosis de rareza y dos de morfina inspiró al marqués su novelita. La bailarina trágica protagonista, Judith Israel, se enamora de Cipriano, *el Cautivo*, un torero de tres al cuarto; el espada siente un miedo paralizante ante las bestias, sólo es capaz de concluir la faena si ella lo mira. Judith Israel, que «tenía el impudor magnífico de las cortesanas antiguas, el desdén altivo de las criaturas lejanas», se ha visto como un trasunto de la sevillana. De entre los muchos paralelismos que podemos establecer entre los párrafos descriptivos del aristócrata y el arte de Tórtola Valencia, me detendré en la que María Pilar Queralt asocia con la danza *La Bayadera* (Hoyos y Vinent 1915b, I parte, §IV):

El telón se alzó lentamente, mientras las luces de la sala se apagaban. Una claridad roja, tan intensa que casi hacía daño —claridad de sol agonizante— fulminó el escenario y apareció el desierto a los ojos del público. La llanura amarilla, inacabable, se perdía en lontananza bajo un cielo implacablemente azul. Ni una planta, ni una flor, ni un ser humano. En primer término, sobre un plinto de tosca piedra, tendida boca abajo, erguido el busto y la cabeza echada hacia atrás, inmóvil, inquietante, interrogadora, dormía Judith Israel. Sobre sus brazos cruzados descansaban sus senos breves, andróginos, bajo los fulgores de sus raros collares de amarillos crisopacios. El rostro blanco, encuadrado en las líneas perfectas de su cabellera espesa, y negrísima, tenía una serena calma de eternidad. Sobre el largo friso ondulaba su cuerpo de una rara perfección.

La orquesta apoyábase en dos únicas notas de los violines que subrayaban el tambor dando una sensación de monotonía abrumadora. Lentamente, como en un amanecer de esmeralda, Judith abrió los ojos. Después, muy despacio, sin romper la armonía, levántose y comenzó los quiméricos pasos de «La Danza de la Esfinge». Estaba toda desnuda bajo el iris de las piedras preciosas que pendían en finas cadenas desde el cinturón de oro que ceñía sus caderas. Áureas ajorcas incrustadas también de pedrerías aprisionaban sus puños y tobillos, y raras sortijas lucían en los dedos de sus pies. Parecía más delgada, más fina, casi irreal, así.

Danzaba lentamente; cada gesto era definitivo, subrayado, seguido de una pausa, como si fuese el último. En sus menores movimientos había la gracia plástica y animada a la vez, de las Tanagras. Ni un ademán más violento, ni un giro que rompiese la elegancia exquisita de su plasticidad [...]

Un soplo perverso había animado a la Esfinge. En la desolación infinita del desierto, una desolación de cataclismo geológico, era el monstruo

⁸⁶ Reitero esta cita que he utilizado ya en la introducción a este capítulo; no quiero dejar de apuntar aquí la similitud que adquiere el personaje público de Tórtola con el de la marquesa Casati.

quimérico, el Misterio, el Remoto, hecho pecado, pero no un pecado vulgar, sino eso, el pecado que vive en el fondo oscuro del Misterio y del Remoto, el pecado monstruoso y horrendo de leyenda, el pecado tremendo y alucinante, el pecado de la Biblia y de la antigüedad, el que hizo rameras de las Emperatrices, y convirtió en bestias a los Sátrapas, el pecado infame y terrible que vive en el fondo de nuestras vidas como el Dragón en el fondo de los círculos infernales. El vendaval de Lujuria que, como un ardiente soplo del arrenal, había hecho temblar la estatua, se alejaba. Los gestos de la danzarina se hacían más lentos, más cansados, se iban extinguiendo, y, al fin, Judith Israel cayó sobre su pedestal para tornar a su inmutable serenidad.

La cortina descendió entre una salva de aplausos que, redoblando, hicieronla alzarse otra vez. Entonces, en plena luz, apareció la artista envuelta en amplio albornoz de seda negra, y saludó. El público, preso de loco entusiasmo, no se cansaba de aplaudir. Judith, rígida, doblada en una zalema de rendimiento casi oriental, permanecía quieta.



Hermenegildo Anglada Camarasa, *Tórtola Valencia*, ha. 1912, lápiz plomo y acuarelas sobre papeles recortados y encolados, 42,8 x 39,8 cm. Colección particular.

En furioso paso de *Bayadera*, danza de origen hindú, la retrató Hermenegildo Anglada Camarasa hacia 1912,⁸⁷ confundida en mitad de un paisaje selvático repleto de

⁸⁷ Manuel García Guatas identificó al menos dos apuntes tomados a la bailarina por Anglada Camarasa actuando «en uno de dos tercios y en el otro en un paso de danza, sentada» (García Guatas 2002, 38).

color, apenas se distingue la figura de la bailarina delimitada en lápiz. Semidesnuda, danza casi en trance, con la cabeza totalmente inclinada hacia atrás e introducida entre los hombros; los brazos adquieren una extraña torsión que compensa el movimiento de las ristras de abalorios que penden de las cazuelas con las que cubre su pecho y las que cuelgan del cuello. La fuerte masa corpórea se sostiene en la punta de su pie izquierdo, mientras la pierna derecha se mantiene flexionada, paso perceptible debajo del velo que el artista catalán sólo insinuó con un fino trazo.

Con atuendo similar esculpió su figura Josep Viladomat (1899-1989) en 1919; el de Manlleu escogió el mismo movimiento de piernas y pies, pero aquí Tórtola mira abajo, inclina la cabeza hacia delante y estira los brazos colocando las muñecas juntas y la palma de las manos hacia arriba.⁸⁸

Bella en plena danza, falda al vuelo dibujando el final de un giro la retrató Anselmo Miguel Nieto en 1914, reproducción recogida por Carlos Reyero en su artículo *La mujer «divino artificio»* (Reyero 1998, 13-14):



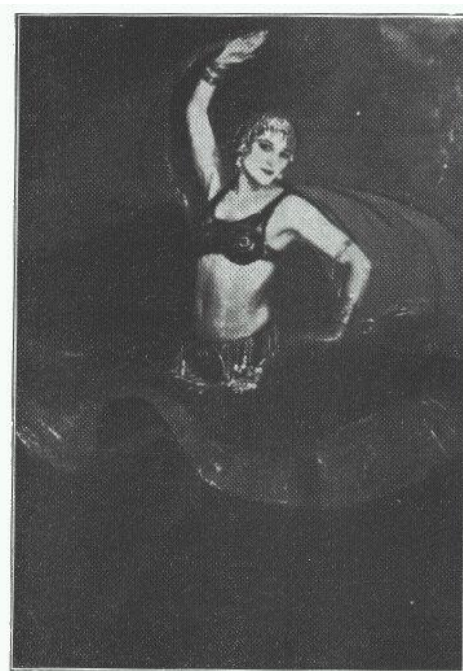
Josep Viladomat, *Tórtola Valencia (danza oriental)*, ha. 1919, bronce, Barcelona, MAE.

⁸⁸ También Mateo Inurria (1867-1924) llevó a cabo un escultura de la bailarina, pieza que se conserva en la colección de Eleuterio Laguna. Tórtola alejada del mundo del escenario, se presenta como una mujer sólida y relajada que ladea la cabeza para mirar al animalito que sostiene en su brazo derecho. La artista acudió al menos en una ocasión al taller del escultor, noticia que recoge en su entrevista Carmen de Burgos. La artista valora como esculpe el «alma gitana» (Burgos 1917, 188). En los jardines del hoy llamado *Malecón 2000* de la ciudad de Guayaquil se encuentra el conjunto escultórico *El fauno y la bacante*, realizado por el quiteño Luis F. Veloz (1884-1959); el monumento, impregnado de sexualidad, revolucionó al sector más conservador ecuatoriano en la década de los 20. La bacante no es otra que Tórtola Valencia, quien visitó los escenarios de la ciudad en 1922 y 1930 (cfr. Palacios 2010, s/p).

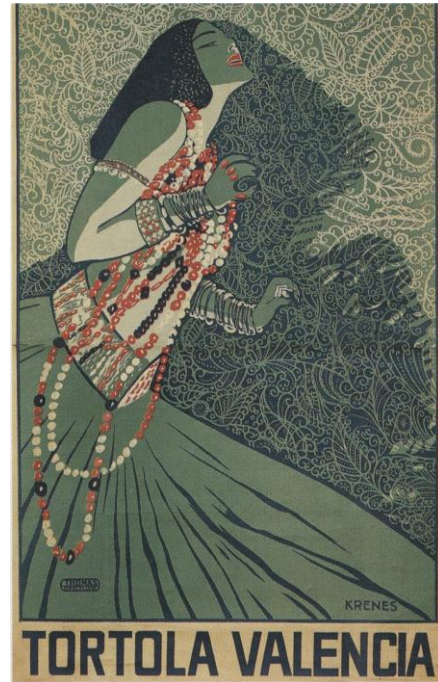
Anselmo Miguel Nieto nos ha dejado una imagen de Tórtola Valencia, auténtica musa de toda la época, vestida con atuendo morisco, en el momento de ejecutar uno de sus exóticos y arcaizantes bailes orientales, llena de sofisticada afectación.

Con atavío oriental la representó Penagos, una Sulamita que curva las manos sosteniendo «culebras misteriosas y ondulosas» al interpretar el *Cantar de los cantares*, el ilustrador siguió el texto de Fernández Ardavín (Fernández Ardavín 1915, 103). El alemán Heinrich Krenes lo hizo en tono modernista y *déco* en paso rápido y gesto conmocionado. Arévalo, la plasmó seductora, con mirada ardiente y medio

rostro cubierto; también Bolaños reparó en la sensualidad de los ojos de *La reina de la danza*. Para Eliseo Trenc el famoso cartel llevado a cabo por Penagos en 1915 queda próximo al de Bolaños; el cartelista madrileño estaba entonces «influenciado al principio por el orientalismo de Bakst», una estética que acabó derivando en un «estilo más elegante, más sintético, más geométrico [...] que se impone en toda España» (Trenc 2006, 166).



Anselmo Miguel Nieto, *Tórtola Valencia*, 1914, óleo sobre lienzo, Madrid, colección particular.



▲◀ Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia. Cantar de los cantares*, para *Por esos mundos*, Madrid, 1 de enero de 1915.

▲ Heinrich Krenes, *Tórtola Valencia*, s.f.

◀ Arévalo, *Tórtola Valencia*, s.f.



◀◀ Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia*, 1915, gouache sobre cartón, 43 x 27 cm. Barcelona, MAE.

◀ Bolaños, *Tórtola Valencia. Reina de la danza*, s.f.

En 1916 Tórtola Valencia era ya tan popular en España que las torsiones efectuadas por los porteros de fútbol se comparaban con las de la artista sobre las tablas (cfr. Mateos 1916, 7).⁸⁹ Así que este mismo año, tras rodar los melodramas románticos *Pasionaria* y *Pacto de Lágrimas* —dirigidos por el realizador catalán José María Cortina para Condal Films— emprendió su primera gira hispanoamericana; la *tournée* comenzó en Argentina, con parada en Buenos Aires y Santa Fe, de ahí pasó al país vecino, Uruguay; desde Montevideo saltó a Santiago de Chile, para acabar visitando Lima, La Habana y Santiago de Cuba. Un año más tarde conquistó Norteamérica, Tórtola actuó en el *Century Theatre* de Nueva York. La bailarina nunca dejó de viajar al continente americano, hasta 1930; el año en que abandonó los escenarios en Guayaquil (cfr. Queralt 2005, 64-65).

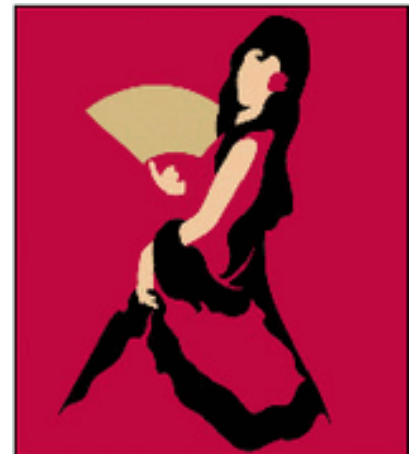
Mientras, en España Tórtola llegaba a los hogares de la mano del escultor metido a fabricante de perfumes Esteve Monegal (1888-1970), dueño de la empresa Myrurgia. Los inicios de Monegal como artista fueron decisivos para que la marca adquiriera un nivel estético superior al gusto habitual que cubre las necesidades de mercado. El catalán, que llegó a intervenir decisivamente en la creación de la nueva Escola Superior dels Bells Oficis en Barcelona (cfr. Fontbona 2011, 15), supo rodearse de publicitarios que evocaban ensueños orientales con nombres como *Polvos morisca*, *Maderas de Oriente* o *Suspiros de Granada* e incluso aromatizaban el placer sexual con la gama de productos *Orgía*. En 1918 el perfume a lanzar fue *Maja*, una fragancia floral que aunaba rosa, clavel, jazmín y geranio; una esencia castiza que Monegal vinculó a Tórtola Valencia. Los hermanos Porta dibujaron a la bailarina ataviada de *Tirana* partiendo de sendas fotografías de estudio; el resultado: una estampa a medio camino entre la integridad de lo racial y la seducción de lo frívolo, con traje de faralaes, abanico, rojo y negro, mantilla y lunar.

⁸⁹ Mateos comenta la parada del arquero Somoza: «estilo Tórtola Valencia, o sea elevando el pie a los tres metros de altura que venía el balón» (Mateos 1916, 7).



Tórtola Valencia vestida para *La Tirana*, fotografías. Eduard Jener, *Comprimidos de sales para baño. Maja. Myrurgia*, ha. 1920.

El más internacional y prestigioso
de los altos jabones de Europa



- ◀ Publicidad Jabón *Maja* a partir de la obra de Julio Moisés, años 60.
- ▲ Logotipo actual de la marca Myrurgia para la línea *Maja*.

En los años 20, el ilustrador valenciano establecido en Barcelona Eduard Jener (1882-1967) retocó el original (cfr. Queralt 2005, 48), para entonces la imagen Tórtola Valencia identificaba el jabón, los polvos de talco perfumados y las sales de baño de la línea *Maja*. El tarraconense Julio Moisés (1888-1968) adecuó la obra de Jener al gusto

de 1951, convirtiendo la plancha en empaste de óleo, hoy la pintura de Moisés se ha reducido al trazo.



Invitación a la muestra *Auto-Impresiones* que tuvo lugar en las Galerías Laietanas el 1 de mayo de 1920.



Rafael de Penagos, *La serpiente*, s.f., tinta sobre papel, Barcelona, MAE.

La casa Myrurgia multiplicaba la imagen de Tórtola durante la segunda década del XX, momento en que la diva decidió crear obras únicas. En 1920 hizo la primera incursión en el mundo del arte pictórico; las Galerías Laietanas de Barcelona acogieron 45 dibujos y acuarelas con un único eje discursivo, Tórtola Valencia y sus coreografías (cfr. Queralt 2005, 65). La bailarina-maja ocupaba los espacios publicitarios de la prensa, las reseñas de cultura informaban de su nuevo interés y los ecos de sociedad rellenaban columnas con cualquier noticia en torno a la artista por pintoresca que fuera; en 1925 ABC recogió un titular que anunciaba «Tórtola y su muela del juicio» (Zárraga 1925, 107).

Al otro lado del Atlántico los escenarios latinoamericanos retumbaban al ritmo de sus danzas. Ramón Illán Bacca resalta el paso de la estrella por la ciudad colombiana de Ciénaga en 1924, localidad que aplaudió sobre todo «el ritmo ondulante» de *La serpiente* (Illán Bacca 2008, 92), baile acompañado con música de Léo Delibes del que dejó testimonio gráfico Penagos. El ilustrador también dejó testimonio de su *Serenata a Pierrot*, pieza de Enrico Toselli (1883-1926), que seguro fascinó al público hispanoamericano. Tórtola,

con faz enharinada y ojeras bailaba con la luna llevando «rayos de luz sobre sí misma» (Fernández Ardavín 1915, 100).



- ▲ Rafael de Penagos, *Serenata a Pierrot*, 1912, tinta sobre papel, Barcelona, MAE.
- ▲► Rafael de Penagos, *Tórtola Valencia. Serenata a Pierrot*, para *Por esos mundos*, Madrid, 1 de enero de 1915.

Pero el cuerpo de Tórtola ya no era el mismo; en 1922 Ramón Vinyes (1882-1952) escribió una desencantada nota para la revista *Caminos*, publicación editada en Colombia (cfr. Illán Bacca 2008, 92):

Fue serpiente. Fue nube. Dijo viejos ritos con el ritmo de su cuerpo. Ya no es serpiente, ya no es nube... Tórtola Valencia perdió la pureza de su lujuria.

Lo cierto es que la estética del movimiento curvilíneo, el fulgor del tejido barroco repleto de brillo y oropel, ese que daba vida al misterio oriental de raíz modernista comenzaba a apagarse (Queralt 2005, 70-71):

La década 1920-1930 trajo nuevas formas y nuevos modos sociales y estéticos. La eclosión del *art déco*, la irrupción del cine sonoro, la aparición de nuevas bailarinas que, como Josephine Baker, llenaban los escenarios de

aires exóticos pero muy diferentes [...] Los nuevos tiempos [...] anunciaban una nueva mujer que se incorporaba al mundo laboral con el pelo *à la garçon*, falda corta y, puntualmente, pantalones. Una feminidad desenvuelta, franca y autosuficiente, al estilo de Coco Chanel, que solo coincidía con ella en su constante demanda de libertad. Era evidente, además, que aun conservando su legendaria belleza, ahora Tórtola debía competir abiertamente con mujeres, si no tan hermosas si más jóvenes y fragantes. Para ser la número uno debía, pues reinventar nuevas formas y estilos. Pero los años pasaban factura y comenzaba a sentirse demasiado cansada para hacerlo.

Tórtola bailó sobre un escenario por última vez en 1930, se despidió del público en la ciudad ecuatoriana de Guayaquil. María Pilar Queralt no sólo atribuye el adiós definitivo al cambio de compás que preconizaba la nueva década, para la autora la presencia de Ángeles Magret-Vilá, a quien conoció en 1928 en Montevideo, la impulsó a retirarse; la joven se convirtió de inmediato en su inseparable compañera de viaje y en 1942 en su hija legal. Ambas se instalaron en Barcelona, ciudad en la que falleció la bailarina en 1955.



Bosch, *Tórtola Valencia*, para *La Esfera*, nº 863, Madrid, 19 de julio de 1930.

La Esfera anunció la retirada de Tórtola; en el número 863 fechado el 19 de julio de 1930, el ilustrador Bosch le dedicó una página; el castellonense la recordó en uno de sus pasionales bailes; se trata de «un dibujo caricaturesco de la bailarina interpretando con desenfado una danza española y con esta leyenda al pie de la reproducción: “Tórtola Valencia: tú eres la cadencia —de una vieja raza— que el ritmo perdió...”» (cfr. Pérez Rojas 1990, 90).

Tórtola Valencia no dejó indiferente a nadie, para unos fue una bailarina con «una intuición plástica prodigiosa» (Gener 1912, 527) para otros su arte era «borroso, hinchado, oscuro, complicado», creaciones de una diva «vulgar, inconsciente y

mercantilizada» (Urbina 1919, 363-364). Mientras los críticos se debatían, ella concedió entrevistas en las que se declaraba budista (cfr. Bueno 1912, 596; cfr. Queralt 2005, 17) y enemiga del corsé, prenda que calificó como «cárcel de los encantos femeninos» (cfr. Queralt 2005, 52). Siempre acompañada por renombrados personajes masculinos, desde 1928 convivió con la mujer que en 1942 adoptó como hija, Ángeles Magret-Vilá. Tórtola encandiló a gran parte de los literatos y artistas más importantes del entresiglo XIX-XX español e hispanoamericano y sedujo a toda la población que la reconocía como la musa de Myrurgia. La adicción de la bayadera a la morfina ha sido señalada por sus biógrafos, pero recreada con pelos y señales por literatos muy posteriores; en 1994, Luis Antonio de Villena la hizo partícipe de las andanzas de Max Moliner en un delicioso relato donde los personajes de ficción se intercalan con nombres ineludibles del Madrid de los años 20. Dos años más tarde, se convirtió en uno de los personajes de *Las máscaras del héroe*, un retrato sórdido de la bohemia madrileña escrito por Juan Manuel de Prada.⁹⁰

⁹⁰ Los textos se tratan de forma más amplia en el subcapítulo que concluye esta parte de la tesis.

3.3. Teresa Wilms Montt (1893-1921).

La Niña Chole [...] era una belleza [...] exótica con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso. [...] La Niña Chole estaba maldita...

Valle-Inclán. *Sonata de estío*. 1903.

Teresa Wilms Montt, poeta y narradora chilena, nació en Viña del Mar en el seno de una acaudalada familia; los Wilms, emigrantes procedentes de Alemania, poseían el poder económico, la familia Montt la posición socio-política. Era la segunda de seis hermanas; las jóvenes eran conocidas en la localidad con el sobrenombre de *ondinas del Rhin*, apodo que ponía de manifiesto su espectacular belleza. La escritora narró pormenores de su niñez en el cuento *A la vera del rasero*, relato que junto a otros siete conforman *Cuentos para los hombres que son todavía niños*, volumen publicado en 1919 por la imprenta bonaerense Otero&Co. Teresa de la Cruz —pseudónimo con que firma el compendio— describió la educación propia de la clase acomodada chilena de finales del siglo XIX y principios del XX; las hijas de Federico Guillermo Wilms y Brieba y Luz Victoria Montt y Montt, recibían lecciones de música, idiomas y modales, aleccionadas por «rígidas institutrices» (Wilms 1919, *A la vera del brasero*):

...seis criaturas de salón, correctas y puntillosas, familiarizadas con la historia griega y romana, conocedoras de cuatro idiomas...

Líneas más adelante se presenta como «la más soñadora y fantástica» de las hermanas, la que hacía reír a las demás con salidas de tono románticas; los comentarios

le costaron «el apodo de “loca”» (*ibídem.*), bautismo que le concedieron sus hermanas. Durante su infancia y adolescencia la futura escritora estaba rodeada de «suntuosidad, distinción, comodidades y belleza» (González-Vergara 1993, 64).⁹¹

La «loca» de las Wilms-Montt fue retratada en 1908 por Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960); el pintor se trasladó este mismo año a Chile para impartir dibujo natural, colorido y composición en la Escuela de Bellas Artes de Santiago. El ferrolano llegó avalado por los méritos obtenidos en España; en 1899 consiguió la plaza de pensionado de pintura en la Academia Española de Bellas Artes en Roma; cinco años más tarde logró medalla de segunda clase en la Exposición Nacional con el lienzo *Orfeo atacado por las bacantes* (1904); en el certamen de 1906 fue condecorado con primera medalla por *Los abuelos*. Por la obra *El rapto de Europa* (1907) recibió medalla de primera clase en la Exposición Internacional de Barcelona. La primera etapa de Sotomayor en Chile finalizó en 1910, fecha en que regresó a España. Un año más tarde el gobierno chileno le propuso la dirección de la Escuela de Bellas Artes, cargo que desempeñó hasta 1915.⁹² Sotomayor llevó a cabo el retrato de Teresa Wilms nada más llegar a Chile para ocupar el puesto de profesor. La protagonista de 15 años de edad está sentada sobre un pretil, cubierta por un vestido de tela ligera, casi transparente, cortado estilo imperio con amplio fruncido y mangas afaroladas. El atuendo acentúa la figura delgada de la joven que posa con la cabeza ligeramente baja y ladeada, mirando al espectador. Como fondo el gallego eligió un cuidado jardín algo salvaje, mientras de forma próxima podemos distinguir setos cuidados de boj y arbustos; cierra el conjunto un grupo de árboles de mayor tamaño, espesura que se presta menos al artificio. La luz penetra en el lienzo desde la izquierda, claridad que incide en la espalda de la retratada e ilumina las ramas cercanas a ella, potenciando los verdes amarillentos del follaje; este recurso provoca que el cuerpo de la muchacha se dibuje a través de la tela del vestido. Sotomayor logró crear un bello marco lumínico que intensifica la presencia de la

⁹¹ Los datos biográficos de este capítulo están extraídos del trabajo de Ruth González-Vergara (1993), principal investigadora de la figura de Teresa Wilms Montt.

⁹² Fernando Álvarez de Sotomayor desarrolló y reorientó el plan de estudios existente, logrando que la plástica chilena enraizara con la tradición artística española; los discípulos del pintor gallego conforman la denominada «Generación del centenario», «Generación de pintores de 1913» o «Generación de Sotomayor» el primer «grupo unido y coherente» que surge en la pintura de Chile; los alumnos del artista ferrolano indagaron «en los caracteres y en la identidad de las clases populares y de los personajes autóctonos, que constituyen sus principales fuentes temáticas. De sus maestro toman la valoración del oficio, la estructuración fuerte, la gama cromática y la afición al retrato y a la figura humana, principalmente en ámbitos populares» (Zambrano 1990, 212, 214).

modelo. Resulta extraño que el pintor no tratara de subrayar los «ojos de turquesa» (Wilms 1919, *A la vera del brasero*) de la futura escritora, mirada que sí acentuaron retratistas posteriores.



Fernando Álvarez de Sotomayor,
Retrato de Teresa Wilms Montt,
1908, óleo sobre lienzo, 119,4 x
109,2 cm. Última ubicación subasta
Christie's, 27 de enero 2010.

Teresa Wilms contrajo matrimonio en 1910 cuando contaba con 17 años; el novio, a pesar de descender de presidentes chilenos, no era más que empleado del servicio de impuestos del estado; Gustavo Balmaceda Valdés (1883-1924) nunca obtuvo el beneplácito de los Wilms. Tampoco los Balmaceda apoyaron el enlace de su hijo con una descendiente de emigrantes sin linaje alguno. Convirtiéndose en la esposa de Balmaceda se ganó no sólo el vilipendio familiar, también le acompañó el desprecio de la alta sociedad viñamarina. Tras la boda se instalaron en Santiago, allí contactó y formó parte de la activa intelectualidad chilena de la época; la niña excéntrica se convirtió en el foco de atención de las tertulias literarias a las que acudía y causaba sensación en el prestigioso Club de la Unión (cfr. González-Vergara 1993, 80).

En este momento el pintor Aristodemo Lattanzi Borghini (1884-1964) llevó a cabo un retrato de Teresa Wilms, cuadro encargado por Gustavo Balmaceda. Lattanzi realizó dos lienzos, quedándose uno. La bella joven aparece con la mirada baja,

ensimismada, rodeada de cipreses. Baccio Salvo señala la «tristeza y melancolía» que transmiten sus ojos (*op. cit.*, 126).



Aristodemo Lattanzi, *Retrato de Teresa Wilms*, 1912, detalle, paradero desconocido.

En 1911, nació la primera hija del matrimonio, Elisa. El retrato que llevó a cabo el pintor hispano-francés Antonio de la Gándara (1861-1917) en torno a esta fecha — según apunte de Ortega Parada (2009)— presenta una imagen de mujer muy distinta. Es un óleo de pequeño tamaño, encontrado en 2009 en el Museo Histórico de Palmira Romano en Limache. Se trata de un retrato de busto; la modelo posa con la cabeza ladeada y con la barbilla ligeramente levantada, lo que le obliga a bajar la mirada; la disposición de los ojos acentúa los párpados descendentes. Teresa posó con sombrero de piel marrón adornado con una borla de pelo en color blanco y chaqueta de las mismas características, al gusto de la burguesía acomodada. La escritora chilena adoptó el gesto de la élite parisién, la preferida por el pintor. Hernán Ortega Parada, «descubridor» del retrato, aporta en el texto la ficha técnica del óleo y ante posibles dudas de identificación señala: «una pequeña placa de bronce dice *Teresa Wilms Montt*». El aspecto de la chilena es sorprendente (Ortega Parada 2009, s/p):

Lo demás es admirar sus ojos «glaucos» (como decían los modernistas) y encontrar su alma, esta vez tranquila, apacible. Está un poco gordita y su boca es «carnosa y breve».⁹³



Antonio de la Gándara, *Teresa Wilms Montt*,
ha. 1911, óleo sobre lienzo, 35 x 50 cm.
Limache, Museo Histórico de Palmira
Romano.

El éxito en las lecturas literarias continuó en Valdivia, segundo destino del matrimonio y lugar donde la escritora afrancesó su nombre, en muchas ocasiones firmó como Thérèse Wilms. Pero es en Iquique, localidad a la que llegaron en 1912, donde la incipiente escritora tomó fuerza. En esta última ciudad Teresa Wilms descubrió el pensamiento masón y las ideas anarco-sindicalistas, tendencias que recogió en amargas crónicas periodísticas que escribió para la prensa local bajo el pseudónimo *Tebal*. Allí conoció, admiró y compadrecó con el poeta Víctor Domingo Silva (1882-1960); también tuvo la oportunidad de escuchar a Belén de Sárraga (1874-1951),⁹⁴ luchadora tenaz,

⁹³ También a Sara Hübner le asombró, en los mismos términos, el aspecto de la chilena en la entrevista que le concedió en París (1920): «ha engruesado mucho, pero la gordura no la perjudica, ¡al contrario! [...] su figura resulta prodigiosamente bella [...] es una estatua griega» (cfr. González Vergara 1993, 280).

⁹⁴ Rafael Gumucio describió la primera visita de Belén de Sárraga a la capital chilena e hizo hincapié en cómo su fogosa retórica impactó en los seguidores y retractores de la catalana: «En 1913 Belén de Sárraga llega a Chile, invitada por el diario radical *La Razón*, publicación dirigida por librepensadores, encabezados por los radicales. En Santiago dictó una serie de conferencias que crearon gran escándalo en los sectores, incluso los fanáticos llegaron a golpear a los seguidores de la oradora. La *Revista Católica*

militante del Partido Republicano Federal, feminista, anarquista, librepensadora y anticlerical; la vallisoletana estimuló con su oratoria a la escritora.⁹⁵ Además, Teresa Wilms se introdujo de lleno en la vida bohemia de Iquique; en 1915 rememoró en su *Diario* la «libertad» que poseía en la región del norte (Wilms 1915, 57):

Podré decir que ha sido el tiempo en que he gozado de mayor libertad. [...] Una *vie de boheme*, más o menos.

La noche era para charlar, el día para dormir, la tarde para escribir. Yo era la única del sexo femenino en aquellas reuniones y así era demasiado consentida, pues todo me lo celebraban. Yo abusaba del licor, de los cigarrillos, del éter, etc, etc. También me gustaba ideas anarquistas y hablaba con el mayor desparpajo de la religión (en contra), y participaba de las ideas de la masonería. Escribía para los diarios, daba conciertos.

El «etc. etc.» que sigue a la nómina tóxica conformada por alcohol, tabaco y éter, quizá incluya láudano, tintura alcohólica de opio que consumía desde la llegada de su primogénita, en 1911; acontecimiento que no mejoró las profundas desavenencias entre los cónyuges (González-Vergara 1993, 83):⁹⁶

difamó a Belén acusándola de divorciada, de ser una mujer sin hijos, de recorrer el mundo falseando la historia. [...] Según González Vera, fue tal el amor y el entusiasmo que despertó Belén que los hombres desataron los caballos y arrastraron, a viva fuerza, su carruaje hasta el hotel Oddó. Sólo había ocurrido algo parecido con Sarah Bernhardt, que visitó Chile durante el periodo de Balmaceda» (Gumucio 2004, s/p).

⁹⁵ Años más tarde, durante su estancia en Madrid escribió en su diario: «¡Oh sangre mía que fuiste azul y hoy roja luces! Roja de infierno, de pecado, de revolución» (Wilms s.f., 9).

⁹⁶ Gustavo Balmaceda escribió en 1917 *Desde lo alto*, narración donde puso de manifiesto los desencuentros con su esposa, el burócrata no soportaba la actitud que Teresa Wilms mostraba en público: «no basta en el mundo ser buena, sino que hay también que parecerlo... y que es peligroso aparecer en sociedad con las maneras desenvueltas de una *demimondaine*» (cfr. González-Vergara 1993, 80). Tampoco aguantaba ciertas costumbres de su mujer como la de leer y menos aún la de escribir: «poco a poco iba abandonando su actitud pasiva para volver a las volubilidades imperiosas que eran el fondo de su naturaleza femenina, había vuelto también a sus devaneos literarios. Tornaba a devorarse sin selección alguna, cuanto volumen pillaba a mano. Pero no se contentaba con leer, sino que escribía» (*op. cit.*, 84). Balmaceda censuraba también el intelecto de la escritora y los axiomas que regían su pensamiento: «su inmensa superioridad intelectual, con respecto a cuantos la rodeaban... Ni la sociedad ni la ley, ni la religión, ni nada, le parecía a ella digno de consideración o de respeto. Se reía de todo; ella se sentía por encima de todo. La sociedad era la burguesía, el vulgo, un hato de imbéciles: la ley, un convencionalismo; la religión, aun en su más alto y absoluto sentido moral, un prejuicio ridículo, una mezcla de mentira y de absurdo» (*ibidem.*). El descontento marido también citó el uso de estupefacientes: «Esa irresistible atracción que ejercían en su mujer ciertas drogas delicadas. Su familiaridad con el éter y con el láudano era algo muy sugestivo» (*op. cit.*, 83). Wilms muy pocas veces mencionó a Balmaceda en sus escritos, un ejemplo aparece en *Del diario de Sylvia. Apuntes para una novela*, relato en que narró los episodios más relevantes de su existencia. Sylvia trasunto de Teresa espera a su marido: «no llegaría hasta las diez de la mañana, junto con los vendedores ambulantes, escandalizando al barrio con sus gritos de beodo y sus atropellos brutales [...] Sylvia estaba abandonada» (Wilms s.f., 26).

Las relaciones no iban bien [...] Los celos empezaron a aparecer y las reyertas prosiguieron. A Teresa no le quedaba más refugio que sus lecturas, el piano y la meditación. Apenas una que otra tertulia. Sus obligaciones de madre no le dejaban tiempo. Su paciencia y estómago empezaban a resentirse [...] mandaba a la farmacia a comprar láudano. Con algo tenía que calmar sus nervios.

Los tres años de estancia en la ciudad del norte de Chile supusieron el comienzo de la vida de escritora de Teresa Wilms; por otro lado, su relación marital se deshizo, Balmaceda precipitó el final acusándola de adulterio. De regreso a Santiago le esperó un tribunal familiar, consejo que dictaminó su enclaustramiento en el convento de la Preciosa Sangre. El 18 de octubre de 1915, la poetisa fue separada definitivamente de sus hijas Elisa y Sylvia, esta última nacida en 1913; la tutela de las niñas fue asumida por los abuelos paternos. En el convento santiagués comenzó a tocar la cítara y practicó piano, también dio comienzo a su *Diario*, páginas que continuó, de forma intermitente, durante toda su vida. En el volumen relató la disciplina cotidiana que acató en el encierro, se planteó el divorcio de Balmaceda, añoró a sus hijas, mostró dolor ante la indiferencia de los Wilms y esperó enamorada reencontrarse con Jean, nombre literario con que bautizó a su amante Vicente Balmaceda Zañartu, apodado *Vicho* (1885-1921), primo hermano de su esposo. La poetisa hizo patente la atracción que sentía hacia la morfina: «la morfina me tienta, mi mano se alarga hasta el frasco con avidez de avaro que va a coger su tesoro, pero un latido del ser racional que ama, me detiene a tiempo» (Wilms 1916, 125). El 29 de marzo de 1916 llevó a cabo su primera tentativa de suicidio: «en mi honda desesperación y desamparo tomé un frasco de morfina pero... Dios no quiere que muera, cuando a pesar de haber agonizado esta noche, estoy viva» (Wilms 1916, 134). El enclaustramiento transformó a Teresa Wilms en una heroína abúlica, en una poetisa melancólica de sensibilidad excesiva, casi dolorosa.

La ocasión de huir se presentó durante el verano de ese mismo año, el escritor Vicente Huidobro (1893-1948) se disponía a viajar a Buenos Aires para pronunciar una conferencia sobre poesía en el Ateneo Hispano. Vestida con ropa de luto, Teresa Wilms consiguió pasar desapercibida a la salida de misa del convento, junto a Huidobro llegó a la cosmopolita capital de Argentina en junio. Pronto logró hacerse un hueco entre la

intelectualidad bonaerense colaborando en la revista *Nosotros*,⁹⁷ también se adscribió durante este periodo a la bohemia nocturna porteña, frecuentó tertulias y ateneos y asistió a conciertos.

En 1917 por primera vez sus escritos se publicaron, *Inquietudes sentimentales* fue impreso por Antonio Mercatali. El volumen contiene cuarenta y nueve poemas donde se entrelazan imágenes surrealistas en clave de humor no exentas de tintes dramáticos, elementos macabros y composiciones sensuales. El personaje Anuarí, pseudónimo lírico de Horacio Ramos Mejía (1895-1917), a quien más tarde dedicará un libro, está presente en ocho composiciones del poemario —XIV, XVIII, XXIII, XXVII, XXX, XXXII, XXXVI y XLIV.

Seis grabados de Gregorio López Naguil (1894-1953) ilustran el tomo; la grafía *déco* ornamenta la portada de la edición que concluye en una imagen: el retrato de una mujer de ojos rasgados, pelo recogido en moño y un lunar cercano a los labios. La mancha queda enmarcada por los dedos índice y corazón de la mano izquierda, extremidad de dedos largos y afilados adornada con anillos. Al lado, una máscara sonriente, comparte con ella lunar y apoya una mano semejante en la cerámica barbilla. Dos caras de la misma persona.



Gregorio López Naguil, portada *Inquietudes sentimentales*, 1917.

⁹⁷ La página web *Cultura Nacional* documenta la aparición de la revista el 1 de agosto de 1907 bajo la dirección del crítico literario y periodista Roberto Giusti y de Alfredo Bianchi, publicista y experto teatral; el contenido abarcaba literatura, arte, filosofía y ciencias sociales. Publicación de corte ideológico socialista, apostaba por la renovación cultural. En las páginas de *Nosotros* escribió Jorge Luis Borges (1899-1986), Alfonsina Storni (1892-1938) y Gabriela Mistral (1889-1957), entre otros. La revista publicó *Páginas de diario* en diciembre de 1921, texto, entonces inédito, de Teresa Wilms. Ruth González-Vergara añade a la nómina nombres españoles, Miguel de Unamuno (1864-1936), Eugenio D'Ors (1882-1954), Azorín (1873-1967) y Valle-Inclán (cfr. González-Vergara 1993, 147).



◀◀Gregorio López Naguil, ilustración poema XI, *Inquietudes sentimentales*, 1917.

◀Gregorio López Naguil, ilustración poema XXVI, *Inquietudes sentimentales*, 1917.

La primera ilustración da pie al poema XI (Wilms 1917):

Extrañas figuras de ojos estirados me tienden una flor de un solo pétalo; esos ojos oblicuos con el cinismo desafiante de las cuentas pintadas, me fascinan arrastrándome al mundo esotérico de las imaginaciones enfermizas [...].

López Naguil construyó una oscura habitación con dos puertas abiertas idénticas, oquedades decoradas en la parte superior con sendos frisos, la luz que penetra por ellas proyecta sombras ajedrezadas. En el extremo inferior izquierdo el retrato de Teresa Wilms muestra unos enormes ojos abatidos, en la mano sostiene una esquemática flor de una sola hoja.

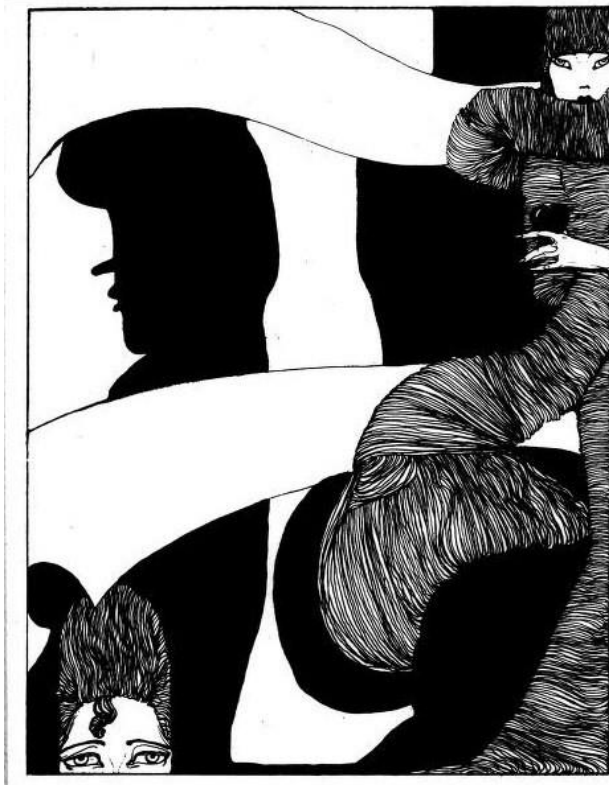
La poesía XXVI está dedicada a uno de los personajes más representativos del fin de siglo europeo, Pierrot; protagonista de la *Commedia dell'Arte* que dota de argumento al lienzo de Gustavo de Maeztu, *Pierrot en la taberna* (1920-1921) (p. 204-205). En la imagen, la figura alargada de Pierrot ocupa la superficie derecha de la composición; los miembros esbeltos del héroe enamorado de la luna se acentúan con el vestuario, traje adornado con una amplia gorguera y unas mangas lineales y anchas. El

gesto torcido del rostro adquiere continuidad en el resto del cuerpo, oscilación provocada por el arqueo de la rodilla izquierda. La silueta zigzagueante de dedos crispados parece a punto de desmoronarse. La misma actitud recogen los tristes versos de la chilena (Wilms 1917):

Por las calles de amanecer va Pierrot enloquecido. [...]
Las mangas fantásticas, que le daban apariencia de tener alas cuando invocaba a la luna, siguen ahora su paso vacilante como dos girones, enredándose en las piedras y espinas del camino.
Pierrot ha perdido su ideal; Pierrot sabe que su amor no está en la luna, y vagabundea, los ojos desolados, reteniendo en su pecho un aullido de dolor [...].

«El hada maléfica» que «danza sobre las ondas» acapara el lateral derecho de la tercera estampa con sus largos cabellos sinuosos; la «bacante loca» (Wilms 1919) sostiene en su mano derecha un corazón. En el resto de la superficie López Naguil alternó el blanco y el negro, colores que forman curvas. De nuevo, situado en el extremo inferior izquierdo, el retrato de Teresa Wilms; en esta ocasión, el pintor segmentó las facciones que ilustran las frases de la composición XI, mostrando de forma exclusiva la mirada de la poetisa.

La siguiente imagen muestra a una mujer que se cubre la cara con la palma de la mano, la escritora mantiene los dedos extendidos de forma que puede mirar hacia un punto que se sitúa fuera de la obra. Un gesto infantil que incide en la atracción por todo aquello que en un principio nos asusta. Todo en la imagen es sofisticado: rostro alargado como los dedos de la mano, cejas finas, labios pintados, el cuello largo adornado con una gargantilla, el brazo cubierto con una camisa de manga ancha que concluye en un plegado floral. La figura construye una marcada diagonal; el pintor llenó el espacio restante con esferas, círculos que presentan una decoración abigarrada donde alternó elementos vegetales con líneas rectas que finalizan en volutas. López Naguil hizo gala del gusto geométrico de la tendencia *déco*.



◀ Gregorio López Naguil,
ilustración poema XLIII,
Inquietudes sentimentales, 1917.
▲ Gregorio López Naguil,
ilustración poema XLIX,
Inquietudes sentimentales, 1917.

Cierra el conjunto de grabados un *ex-libris*; las franjas superior e inferior de la estampa circunscriben la marca de propiedad. La imagen muestra dos mujeres, una de ellas permanece de pie cubierta por una tela que rodea su cuerpo y cae recta en la zona de los brazos; la joven sostiene uno de sus pechos en actitud oferente, mientras dirige la otra mano a los labios, cubriendo parcialmente su boca. La compañera ocupa el primer plano, ataviada con un tejido plegado y extendido, lugar de donde surge el rostro como si se tratara de una flor; también, en esta ocasión, la mujer ruega que guardemos silencio (Wilms 1917, XXII):

Frente a mi puerta pasó una sombra negra con los ojos cerrados y el dedo en los labios.
Desapareció en el recodo del camino.
Cuando retorné a mi alcoba, vi que las perlas de mi collar habían muerto, y que los espejos estaban velados...



Gregorio López Naguil, *ex-libris*, 1917.

El éxito de *Inquietudes sentimentales* propició la inmediata aparición del segundo libro de Teresa Wilms, volumen titulado *Tres Cantos*; en esta ocasión el poemario fue editado por Balder Moen. «Canto», «rezo» y «lloro» son los verbos que conforman las entradas a tres poesías dedicadas a la mañana, el crepúsculo y la noche. Para Gabriela Jerez el conjunto poético (Jerez Garcés 2008, 1):

...puede leerse como una reescritura del género del salmo, ejercicio que se realiza respetando y subvirtiendo el referente modélico de la tradición católica llamado *Liturgia de las horas*; cuya realización estaría motivada por la proximidad del espiritualismo de vanguardia a los discursos religiosos, de los que esta tendencia es profundamente crítica.

La «reescritura de salmos» funcionó perfectamente; pronto los libros se agotaron y las reediciones se sucedieron, el nombre de Teresa Wilms resonaba entre la nómina masculina de escritores argentinos. Ruth González-Vergara no cita con exactitud la fecha en que *La Prensa* publicó un elogioso artículo que recoge la fama incipiente de la chilena: «Los pintores la retratan, las revistas se apoderan de su personalidad» (cfr. González-Vergara 1993, 143). Parece que el articulista no mencionado exageraba, el

único retrato que ha llegado hasta nosotros del primer periodo argentino de Teresa Wilms es el que llevó a cabo Gregorio López Naguil.

Para Vicente Huidobro la escritora viñamarina era la belleza de las siete perfecciones (cfr. *op. cit.*, 293):

Perfecta de cara, perfecta de cuerpo,
perfecta de elegancia, perfecta de
educación, perfecta de inteligencia,
perfecta de fuerza espiritual, perfecta de
gracia.

A veces uno cree encontrar otra mujer
casi tan hermosa como ella, pero resulta
que le falta el alma, el temple de Teresa
[...] Otras pueden tener el alma
magnífica de Teresa, pero les falta su
inteligencia...



Gregorio López Naguil, *Teresa Wilms*,
1917. Paradero desconocido.

Los encantos de la poetisa no pasaban desapercibidos; el grupo de admiradores, hombres embrujados por el aura de Teresa Wilms, era numeroso. Entre ellos se encontraba Horacio Ramos, el ya citado Anuarí; el joven argentino, descendiente de una acaudalada familia porteña, le propuso mantener una relación amorosa convencional, ante la negativa de la escritora —casada y con dos hijas—, el estudiante de derecho extralimitó su sufrimiento y se cortó las venas (cfr. *op. cit.*, 144).

En diciembre de 1917 la escritora decidió emigrar de nuevo, esta vez con destino a Nueva York; Teresa estaba dispuesta a incorporarse a la Cruz Roja internacional en el frente aliado. Embarcó a bordo del *Vestris*, allí le esperaban tres semanas de travesía. La chilena explicó en su diario como combatía el tedio propiciado por el largo viaje. A los narcóticos habituales sumó el alcohol, al que también fue muy aficionada (cfr. *op. cit.* 165-166):

¡Oh whisky, supremo pacificador, en invierno calientas, en verano refrescas
y en toda estación eres un buen tónico para los que padecemos *spleen*.
Después de haberte creado, la Inglaterra puede llamarse inmortal!

Las armas que esgrimió contra la monotonía se perfilan insuficientes, la apatía vital que siempre acompañó a la chilena hace aparición una vez más en el *Vestris*; el último día de 1917 trató de tirarse por la borda, un pasajero puso fin al segundo intento de suicidio de Teresa Wilms.

El 3 de enero de 1918 llegó a Nueva York, la escritora no pudo desembarcar; su fisonomía junto al apellido de origen alemán hizo desconfiar a la autoridad portuaria de su nacionalidad chilena y fue acusada de espionaje. Tras varios días detenida un cablegrama llegado de Buenos Aires confirmó su identidad; tras el episodio, la chilena dio por concluido el proyecto humanitario, su plaza siguiente fue Europa. A principios de febrero se instaló en Madrid.

Teresa Wilms entró de lleno en el ambiente intelectual y bohemio de la España de principios del siglo XX; se incorporó a los círculos de la capital que había «hecho del perder el tiempo una obra de arte» (cfr. Trapiello 2007, 13). En Madrid pronto trabó amistad con Ramón del Valle-Inclán, el literato acostumbraba a referirse a la poetisa como «mi Niña Chole» o «precioso cristal» (cfr. González-Vergara 1993, 196, 244). Teresa pasó a convertirse en la compañera del gallego en su incesante trasiego tertuliano. De la mano de Valle-Inclán conoció a la pléyade de escritores y artistas que buscaban refugio en los cenáculos de los concurridos cafés, los asiduos al *Café del Pombo*, al *Gato Negro* o a *Los Espejos*.⁹⁸ Fue en Madrid donde adoptó su tercer pseudónimo, Teresa de la Cruz —escrito Teresa de la †—, el apodo recordaba su pasado en el convento de la Preciosa Sangre de Santiago de Chile; la escritora ratificó el sobrenombre tras conocer la vida y obra de Teresa de Jesús; la chilena descubrió los

⁹⁸ Valle-Inclán fue uno de los fundadores de los cafés literarios; el grupo noventayochista y modernista fue, según Andrés Trapiello, el que fijó el dicho: «como fuera de casa, en ningún sitio». El autor acotó la presencia de literatos en los cafés; por lo que parece: «Pío Baroja aborrecía el ambiente del café, Azorín ni se asomaba, Unamuno era más de casino que de café, Juan Ramón se hubiera muerto con el humazo. Del 98 fueron hombres de café, propiamente Valle, los Machado y Benavente, o sea, los del teatro» (Trapiello 2007, 13).

pormenores de la mística santa Teresa en Toledo y Ávila, visitas conducidas por Valle-Inclán.

Teresa Wilms no pasó inadvertida en Madrid, sobre ella escribieron varios autores: el guatemalteco afincado en España, Enrique Gómez Carrillo (1873-1968); su compatriota y amigo Joaquín Edwards Bello (1887-1968), Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) y por supuesto, Valle-Inclán, entre otros. Años más tarde, añoró no haberla conocido Juan Ramón Jiménez (1881-1958), el nobel valoró su conocimiento instintivo, «que de cualquier cosa hace lo grande, lo mágico y lo secreto» (cfr. González-Vergara 1993, 17); el poeta fue uno de los pocos que dedicó líneas a valorar su escritura no sólo su belleza.

Gómez Carrillo publicó en *El Liberal* el artículo «Thérèse de la Cruz» el 18 de mayo de 1918; este mismo texto sirvió de prólogo al primer libro de la chilena publicado en España, *En la quietud del mármol*, un poemario editado por Casa Blanco (Gómez Carrillo 1918, *Thérèse de la ƒ*):

Los que la ven pasar, esbelta y rítmica, con sus “pelos” cortados y su bastoncillo insolente se preguntan si es una bailarina de los bailes rusos, o una parisiense fantástica, o una norteamericana tan millonaria que hasta para sus ojos ha comprado las dos esmeraldas más grandes y más puras que haya en el mundo. [...]

Esta mujer que lleva a costas toda la maldición de su belleza no es sino una escritora, una gran escritora que si fuese hombre y tuviese barbas formaría parte de todas las Academias y llevaría todas las condecoraciones.

Sólo que, ¡ay!, es una mujer y es lo más bonito de las mujeres. ¿Quién no ha estado enamorado de ella?... ¿Quién no ha sentido ante su boca de lobo adolescente la terrible emoción del infinito?... ¿Quién no ha ofrecido su alma entera en cambio de una sonrisa?... [...]

Porque esta niña genial y loca, que atraviesa la existencia regando las perlas claras de su sonrisa, es una pobre atormentada que padece más por alguien que no existe que los que se mueren por ella. [...].

La «atormentada que padece más por alguien que no existe» dedicó los treinta y tres poemas que conforman el libro a Horacio Ramos, Anuarí. *En la quietud del mármol* es la primera de las dos elegías que Teresa Wilms publicó en Madrid; la segunda,

Anuarí, fue editada por Imprenta y Papelería de M. Martínez de Velasco, en esta ocasión fue Valle-Inclán el autor del prólogo. Los versos que componen los dos tomos están repletos de evocaciones eróticas e imágenes macabras de corte decadentista e incluso romántico (cfr. Schiavo 2002, 252).⁹⁹ En la introducción de *Anuarí*, Valle calificó a la escritora de «frágil y blonda druidesa»; el literato reflexionó sobre ecos del pasado, voces antiguas que entretujan Génesis y Apocalipsis, la obra de Juan Taulero (1300-1361) y la mitología egipcia; el autor dedicó el último párrafo a reflexiones ocultitas y espirituales, temas de interés común para el gallego y la chilena (Valle-Inclán 1918, *prólogo*):

Tiene esta voz una gracia alejandrina, en ella se juntan como en el antro de un viejo alquimista, los verdes venenos de sierpes y plantas, las piedras cristalinas donde están grabados los signos salomónicos, y las esferas de bronce que marcan el camino de los astros paralelo al camino de las vidas. Maravillosa voz alejandrina que renueva el temblor de las visiones apocalípticas, y la mística calentura del fakir que deslía su conciencia en el Gran Todo.

Valle-Inclán y Teresa Wilms compartieron otra devoción, la sensación que proporcionaban «los verdes venenos», tóxicos que para ambos desarrollaban la gnosis y fundían la conciencia con el cosmos, espiritualidad que aproxima la percepción occidental al conocimiento del asceta hindú. De esta comunión surgió *La pipa de kif*, conjunto de poemas que Valle concluyó en 1919; el escritor, a largo de diez y ocho claves líricas, dejó constancia de sus vastos conocimientos sobre el hachís, la marihuana

⁹⁹ Luis Oyarzún dedicó un capítulo a la escritora en «Lo que no se dijo. Teresa Wilms» (1967); el autor resume el *leitmotiv* de los libros que vieron la luz en España: «[...] la muerte del hombre que apasionadamente amaba destruyó para siempre su ingenua alegría. Después no quiso ya sino hablarle a él y en él al amor, al misterio, a la muerte. En nuestra literatura no se ha dado un delirio amoroso más devorador. Sonámbula, gime, se retuerce, grita, se inclina ante la ausencia y le murmura tiernas confidencias, como si él fuera su hijo y estuviera a su lado, dormido; lo siente en su proximidad y en sus noches, desolada, sigue abandonándose a él, a esa sombra que todo lo ocupa, y que aún le ofrece voluptuosos transportes. [...] En su exaltación, alcanza ese límite del erotismo sobrenatural que aparece en la pasión de *Cumbres Borrascosas*» (Oyarzún 1967, 110). Sobre el sentimiento dual amor-dolor en la obra de Teresa Wilms escribió María Luisa Castellanos; una de las pocas crónicas literarias recogidas en publicaciones españolas en vida de la escritora: «Tiene Teresa toda una obra de dolor y de amor en sus libros, y tiene un genio magnífico en aquella cabeza de niña que ostenta unos ojos de tigresa cachorra en los que se ve la imagen de un muerto adorado» (Castellanos 1920, 6).

y otras drogas.¹⁰⁰ En *La tienda del herbolario*, los versos más famosos de entre los que componen el volumen, Valle repite: «¡Verdes venenos! ¡Yerbas letales de Paraísos Artificiales!» (Valle 1919, XVII). Edwards Bello relató en *Crónica* (1924) como Teresa Wilms inspiró¹⁰¹ la primera clave del delirante poemario: el chileno había quedado con la escritora en el *Gato Negro*; en el café la encontró junto al marqués de Bradomín, ambos emborraban hojas de cuaderno; cuando Valle levantó la vista del papel declamó el borrador de los primeros versos (cfr. González-Vergara 1993, 212-214), estrofa que «cabalga en el humo» de su «pipa Puk» (*op. cit.*, I). En la versión definitiva de la composición que encabeza *La pipa de kif*, el escritor citó la cruz en el último verso, quizá en honor a Teresa Wilms (*ibídem.*):

Si tú me abandonas, gracia del hachic,
Me embozo en la capa y apago la luz.
Ya puede tentarme la Reina del Chic:
No dejo la capa y le hago la †.



Teresa Wilms, ha. 1918.

¹⁰⁰ Valle-Inclán consumió marihuana y hachís, sustancias que despertaron su conciencia kármica. El uso que el gallego hizo de las drogas ocupa varios párrafos en el subcapítulo «El texto psicotrópico. Aproximación a la presencia de opio y hachís en la literatura cambiosecular europea» (p. 309-311).

¹⁰¹ La faceta de Teresa Wilms como musa de Valle-Inclán está recogida en dos artículos. Leda Schiavo escribió en 2002 «Valle-Inclán y las mujeres itinerantes» donde la chilena forma parte del grupo de mujeres que inspiraron la escritura del creador del esperpento. «The Last Muse of Marqués de Bradomín?» de Virginia Milner Garlitz (2010) está enteramente dedicado a la relación de Teresa Wilms y Valle-Inclán. Ninguna de las dos autoras ponen en duda el enamoramiento que sintió Valle por Teresa Wilms. Tampoco Ruth González Vergara (1993) descarta que existiera entre ambos una relación más profunda que la aparente paterno-filial.

En el capítulo XXXIII de *Anuarí*, Teresa Wilms hizo referencia a Valle-Inclán en términos similares a los utilizados por el gallego en el prólogo al volumen (Wilms 1918, XXXIII):

Se detuvo en el marco de mi ventana la arcaica figura de funeral sosiego, la sombra del que fue mago fakir antes de Cristo. Me sonrió con la sabiduría del Cosmos hierático y frío.

Pasó. Su luenga barba hacía compás al vuelo de su capa inflada vela al viento negro y cortante que oculta la luz de las estrellas.

Sobre mi mesa se abrieron como brazos en la sombra las páginas de la Lámpara Maravillosa, de D. Ramón María del Valle Inclán.

Rafael Cansinos Assens ofreció un retrato muy distinto de Teresa Wilms. El escritor conoció a la poetisa de la mano de Joaquín Edwards Bello, el chileno los presentó una tarde en el café Colonial. Para el sevillano la escritora recreaba a la perfección la imagen de la sombría, insensible y amenazadora mujer fatal.¹⁰² Durante este encuentro Edwards confesó a Cansinos Assens la preocupación que sentía por su compatriota en quien la ingesta de drogas se hacía cada vez más destructiva (cfr. Hormigón 2006, I, 756-757):

Llega al café Edwards con un grupo de jóvenes americanos, recién venidos de París, y entre ellos una joven muy bella e interesante, de grandes ojos pasionales y tristes y un gesto amargo y desdeñoso en los labios pintados. Viste de negro y sobre el escote luce una crucecita negra que casi se pierde entre los mórbidos pechos.¹⁰³ Se sienta en el diván con aire desesperado,

¹⁰² La imagen de Teresa Wilms como mujer fatal está ampliamente difundida por razones obvias, argumentos que se dejan entrever en este texto. La poetisa anduvo desarraigada, inserta en un mundo entonces sólo destinado a los hombres; además era fumadora empedernida y adicta a sustancias psicotrópicas; siempre que pudo se rodeó de amantes —estos a menudo atribuidos— y no pudo dejar de ser generosa con el placer. También el ensayista Luis Sánchez Latorre (*Filebo*) enmarca a la escritora en el cuadro de mujeres oscuras que poblaron el entresiglos: «Ella es un lamparazo que no logra superar la atmósfera tensional y de crisis pues la sociedad la aplasta. Ella cayó en el drogadismo [*sic*]. Tenía un atractivo por lo francés. Hizo una vida que dejó una estela de rumores y fantasía. Su belleza es de una *femme fatale*. Es émula de Lily Langtry» (cfr. González-Vergara 1993, 272). La misma Teresa se alejó del prototipo de mujer de hogar; en el encuentro con Sara Hübner en 1920 la poetisa afirmó: «Lo que hay es que no tengo espíritu doméstico, que no puedo...» (cfr. *op. cit.*, 278). Si bien distaba de ser una burguesa convencional, es difícil ver en ella a una mujer insensible, oscura y fría.

¹⁰³ Sylvia Balmaceda, hija de Teresa Wilms, aseguró que la cruz negra que su madre lucía en el pecho era la condecoración al mérito otorgada por Alfonso XIII: «La llevaba pendiente en su cuello, armonizando

cruza las piernas y fuma en una boquilla de marfil que maneja como un puntero, en tanto le sirven una copa de coñac. [...] Teresa de la Cruz me tiende su mano bella y enjoyada y con las uñas pintadas de rojo, nerviosa y viril. La joven poetisa parece poseída de una pena y un desencanto universales. Edwards se desvive por halagarla y distraerla. Pero ella acepta sus halagos con gesto de reproche y escepticismo y busca su consuelo en el alcohol. Edwards le ruega: —No bebas más, Teresa, debemos marcharnos. Ella hace un gesto de indiferencia absoluta. [...]

Teresa en tanto habla con los otros jóvenes, y reitera sus copas de coñac. Luego pide pernod... Edwards le ruega: —No bebas más, Teresa, vámonos a casa...—Y en un aparte me dice: —Esta Teresa se está arruinando la salud..., bebe, toma coca, se pincha... ¡Es un dolor!...

—Teresa ¿por qué te matas así?

Teresa lo mira fijamente y le dice: —Demasiado sabes por qué...

Al fin, Edwards y los amigos se la llevan y la autora de *Anuarí* se va, sin que yo pueda recordar de ella ninguna frase interesante, pero dejándome inundado de su perfume capitoso, extraño y maléfico, de flor baudeleriana.

En poco tiempo, la actitud paternalista de Edwards se transformó en huida. En otro encuentro en el café Colonial —en esta ocasión narrado por Cansinos Assens— puso al día al sevillano y a Lasso de la Vega (1890-1959) del irritable estado anímico de la escritora y de su intento de separación. Lasso le aconseja dejar de verla tras calificar a Teresa de «ninfómana insaciable» y «vampiresa». A continuación, Edwards evoca un episodio hartado desagradable que refleja la condición neurótica de la poetisa, para concluir como lo hace en el párrafo anterior Cansinos, considerando a la chilena una «*fleur du mal*» (cfr. *ibídem.*):

Edwards me explica: está pasando una crisis de nervios espantosa... ¿Neurastenia? ¿*Surmenage*?... No sabe..., pero a veces cree que se va a morir..., se ahoga..., tiene que salirse al aire libre... Ayer dejé a la manicura sin que terminase de hacerme las manos... Y luego, este Madrid, tan áspero y bronco... [...]

Lasso de la Vega le da la razón. Pero añade: —Tú exageras algo..., es que estás hiperestésico..., te falta *sofrosine*. Es el resultado de tu vida de París, de la *faire la bombe*... Debes moderarte, Edwards... Sobre todo, dejar a Teresa, que es una ninfómana insaciable..., una vampiresa...

—Es verdad... Pero ¿cómo dejarla? Ella me persigue... Me mudé de pensión, pero ella descubrió mi escondite, fue a buscarme una noche y como no me

con el atuendo que más bien parecía un hábito. Desde entonces, la acompañó en sus desplazamientos hasta su muerte» (cfr. González-Vergara 1993, 237). La propia Ruth González afirma que la presunción no ha sido confirmada por el Palacio de la Zarzuela (cfr. *ibídem.*).

encontrara, dejó en la puerta una cruz roja, trazada con sangre de su menstruación... Es una mujer terrible, una *fleur du mal*...

Parece que Cansinos Assens, Lasso de la Vega y Joaquín Edwards Bello, desconocemos si faltos de medida o hartos de distorsión sensorial, estaban bien dispuestos al cotilleo; a pesar de sus presunciones vanguardistas, la presencia de un elemento al margen de las pautas establecidas del grupo generó desconcierto; la actitud diferente de Teresa Wilms se cuestionó con chismorrería fácil.

La afición de la escritora a las sustancias psicotrópicas tampoco pasó por alto en su país natal. En marzo de este mismo año la *Revista de Artes y Letras* publicada en Santiago de Chile dedicó una reseña al libro de Gustavo Balmaceda Valdés, *Desde lo alto* (1917). M. R. L., como firma el autor, relata los pormenores del enlace Balmaceda-Wilms, las desavenencias matrimoniales y el «abominable delito» de la esposa infiel, mientras hace hincapié en las virtudes del «honrado» Balmaceda, que sólo cometió el delito de contraer matrimonio con (M .R. L. 1918, 208):

...una cabecita loca, de ideas originales, corazón de bohemia que nada ahonda y pasa por la vida como un pajarillo hermoso que en ninguna rama se detiene [...] Ella, intelectual empapada en teorías disolventes, ansiosa de escenario en donde exhibir su innata teatralidad, buscó, curiosa y alocada, sensaciones nuevas en el éter, la morfina y el amor.

Teresa Wilms comenzó a ingerir láudano en Santiago; la escritora señaló el consumo de éter durante las veladas nocturnas en Iquique; en su diario, la chilena, recogió una oda al whisky; compartió afición al hachís y la marihuana con Valle-Inclán y Edwards Bello resaltó la administración constante de cocaína y morfina. A los hábitos destructivos de Teresa Wilms se sumó el puntualizado por Ramón Gómez de la Serna en *La sagrada cripta del Pombo* (1924). El autor de las greguerías narró el paso de Teresa por el café, en el texto rechaza su belleza y el comportamiento ante su físico de los contertulios, además la acusa de huera y vulgar, una mujer incapaz de seguir

conversaciones del «espíritu»; Gómez de la Serna la tilda de traspasada por beber absenta, otro de los alcoholes favoritos de Teresa Wilms (Gómez de la Serna 1924, 572):

Fue una mujer hermosa a la que persiguieron los hombres chocheando visiblemente algunos escritores al perseguirla. Firmaba Teresa de la † para embobamiento de los espectadores.

Estuvo algunas noches en el Pombo, desmelenándose al hablar, sin saber encontrar las palabras del espíritu. —¡Ah, eso no! Patinaba, entonces, y decía cosas vagas y simples como collares búlgaros.

Se tomó un ajeno, creyendo que en nuestra tertulia había alguno de esos «antiguos pernoctianos» que se emocionan ante esa anarquía dolorosa y perjudicial.

Los engañosos de siempre orientaron sus conversaciones hacia ella con una cortesía que en las tertulias del espíritu son vergonzosas, de mal efecto, destemplante.



Julio Romero de Torres, *Teresita de la Cruz*,
Venus Imperiosa o *Más allá del amor*, 1918.
Paradero desconocido.

La admiración que sintió Julio Romero de Torres (1874-1930) por la escritora quizá compensara el desprecio de Gómez de la Serna. El pintor era asiduo a las discusiones de café literario, sobre todo acudió a las tertulias que capitaneó su amigo Valle; en una de aquellas salidas nocturnas Romero descubrió a Teresa Wilms. Sobre la

amistad entre el pintor y la poetisa escribió César González-Ruano, el periodista reitera las apreciaciones sobre el hermoso aspecto y las costumbres extravagantes de la escritora (González-Ruano 1950, 217):

...bellísima y estrafalaria. Paseó por nuestra ciudad sus locuras, su capa inverosímil, la calavera de su primer amante y sus excentricidades de morfinómana.

Julio Romero la retrató en 1918, el cuadro lleva por título *Venus imperiosa, Más allá del pecado* o *Teresita de la Cruz*, hoy en paradero desconocido;¹⁰⁴ la misma suerte ha corrido el boceto que realizó de la obra el pintor.¹⁰⁵ La modelo, sentada y vestida con una capa que deja ver su torso semidesnudo, muestra al espectador una tanagra.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ruth González-Vergara ha recopilado documentación dispar en torno a la obra. Citando a Edwards Bello relata una anécdota que tiene por protagonistas a Julio Romero y a Guillermo Wilms, padre de Teresa; parece que «años más tarde» acudió un caballero de Valparaíso al taller del pintor, cuando este le mostró a la chilena más guapa, el *gentleman* «palideció» (González-Vergara 1993, 220). La investigadora añade de forma vaga que quizá la poetisa nunca fuera retratada por Romero: «se dice que Teresa Wilms no posó para él, en su lugar lo hizo una modelo» (*op. cit.*, 219). También introduce los textos que señalan el posible paradero del cuadro. De nuevo recurre a un texto de Edwards Bello escrito en 1959, el chileno afirmó que el lienzo estaba en Valparaíso e identificó como propietario a Ricardo Beduneau, experto en arte. Otra versión, de la que González-Vergara no incluye fuente, es la adquisición de la tela por Nicolás Ross por cinco mil pesos, el retrato de Teresa Wilms hoy estaría en el Museo Baurriza de Valparaíso. La siguiente pista conduce a la sobrina de la escritora, María Wilson Wilms argumentó que el Romero de Torres pasó a manos de Arturo Cousiño; el amigo y amante adinerado de Teresa Wilms lo entregó a Francisco Montt Pinto, que debía facilitárselo a Sylvia Balmaceda Wilms, la hija de Teresa debió recibir la obra en 1935. Hoy la segunda hija de poetisa no posee el cuadro. Por último reproduce un folio que encontró «en los archivos de referencias críticas de la Biblioteca Nacional» (*op. cit.*, 221); la cuartilla anónima, fechada el 30 de octubre de 1969, indica que Arturo Cousiño costeó el retrato, imagen que pronto pasó a Sylvia Balmaceda, quien en un apuro de dinero lo vendió. De lo que podemos estar seguros es que un lienzo titulado *Teresa de la Cruz* aparece citado en el catálogo que redactó Ramón del Valle-Inclán con motivo de la exposición del pintor cordobés celebrada en septiembre de 1922 en el Salón Witcomb de Buenos Aires; el impreso contiene un listado con el título de los 26 lienzos que albergaba la muestra (cfr. Santos Zas 1998, 405, 407, 439). Isabel García indica que quizá el destino de la obra fuera una colección privada bonaerense: «La muestra fue un éxito comercial incuestionable, ya que vendió todos los cuadros excepto dos: *La muerte de Santa Inés* y *Contrariedad*. Algunos de estos fueron adquiridos por el Museo Nacional de Bellas Artes —*Musidora*, *Rivalidad* y *La esclava*— y otros, junto a los numerosos encargos que tuvo durante su estancia, permanecieron en colecciones privadas del país» (García García 2003, 405).

¹⁰⁵ En el artículo «Los retratos perdidos» publicado en el diario *La Estrella* de Valparaíso se cita el apunte: «perteneció al viñamarino Alfredo Montt, quien lo obsequió en 1972 al municipio de Valparaíso para incrementar la colección del Museo de Bellas Artes. El alcalde Sergio Vuskovic lo destinó al flamante museo que iniciaba una nueva etapa en el Palacio Baburizza adquirido ese año. Sólo un escaso tiempo alcanzó a exponerse. Después desapareció misteriosamente y no figura en los inventarios más antiguos» (Anónimo 2009, s/p).

¹⁰⁶ Las delicadas estatuillas griegas de terracota policromada deben su nombre al lugar donde fueron descubiertas de forma casual durante el invierno de 1870-1871. Pronto se convirtieron en objetos de culto y deseo entre los coleccionistas burgueses europeos de finales del siglo XIX. También en las novelas decoraban las viviendas de caballeros acomodados y la gran belleza de las figuras de moda se puso en

Teresa Wilms posó seria, mirando al espectador con ojos lacrimógenos. Si bien el retrato forma parte de la escasa relación de mujeres rubias pintadas por Romero, la escritora comparte postura y ademán con multitud de mujeres morenas del artista cordobés. La poetisa sostiene entre sus manos una estatuilla policromada griega, de la misma forma lo hacen las protagonistas de *La niña de la tanagra* (1909) y *La tanagra* (ha. 1921).¹⁰⁷



▲ Julio Romero de Torres, *La niña de la tanagra*, 1909, óleo y temple sobre lienzo, 76 x 107 cm. Colección particular.

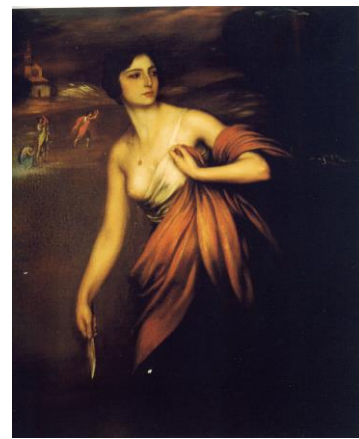
► Julio Romero de Torres, *La tanagra*, ha. 1921, óleo sobre lienzo, 104 x 165 cm. Buenos Aires, Club Español de Buenos Aires.



parangón con la hermosura de las amadas literarias. Dorian Gray, reunido con Lord Henry y Basil, describe a la actriz Sibyl Vane transformada en Rosalinda, heroína de Shakespeare: «Nunca me pareció más exquisita. Tenía toda la delicada gracia de esa figurita de Tanagra que tiene usted en su estudio, Basil» (Wilde 1890, §VI). Antígona, la mujer ateniense amiga de Gómez Carrillo posee «un cuerpo de figulina de Tanagra y un rostro de ideal travesura» así reza en *La Grecia eterna*, relato escrito por el guatemalteco en 1908; las esculturas de barro contienen además «toda la gentileza moderna [...] hasta nuestras modas están allí» (Gómez Carrillo 1908, *La mujer de Atenas*). En otro capítulo titulado «Las damas de Tanagra» explica el lento proceso burocrático que suponía obtener una: «para sacarlas de Grecia fue necesario que el Eforo general de las antigüedades me diera, después de muchas negociaciones, un pasaporte en toda regla» y reitera de nuevo: «En el mismísimo París de nuestros días, estas cinco damitas que me rodean serían, si un soplo divino las convirtiera en mujeres vivas, los más deliciosos modelos de voluptuoso chic» (*op. cit.*, *Las damas de Tanagra*). Manuel Machado (1874-1947) en el poema *Madrid canta* (1915) aguarda impaciente el verano, estación en la que las jóvenes que «trotinean por las aceras», lucen de otra manera. Las muchachas no pueden ser esculturas clásicas, piropo reservado a las damas de mayor *status*, ellas son «tanagras deliciosas / con los pañuelos de crespón» (Machado 1915). Hoyos y Vinent también participó del gusto por citar el reciente descubrimiento artístico; en el relato corto *Madame D'Opporidol*, publicado en el volumen *El pecado y la noche* (1913), compara al «público cosmopolita» que recorre el *hall* del *Carlton Grill* con un: «desfile de Tanagras, de figuras de vaso etrusco y de jeroglífico egipcio, apenas moldeadas por crespones y brocados, sobre los que resbalaban las pieles y las perlas». El marqués hizo referencia de nuevo a las terracotas en *La zarpa de la Esfinge* (1915), novela inspirada en la figura de Carmen Tórtola Valencia, como hemos visto en el capítulo anterior.

¹⁰⁷ Las estatuillas ponen de manifiesto el interés de Romero por el arte griego y romano, atracción que Fuensanta García atribuye al ambiente familiar; Rafael Romero Barros (1832-1895), fue un gran aficionado a la arqueología, admiración derivada de su puesto como conservador-restaurador del entonces Museo Provincial de Córdoba; el padre del pintor compaginó esta tarea con la docencia en la Escuela de Bellas Artes (cfr. García de la Torre 2003, 74).

La modelo de *La niña de la tanagra* (1909) forma parte de la iconografía de «chiquita buena», expresión antitética al término *femme fatale*; *las chiquitas buenas* de Romero son niñas de «extracción popular, expresión bondadosa y aire sumiso» (José Raya 2008-2009, 252), jóvenes con ojos a punto de derramar lágrimas. Niñas de mirada brillante símbolo de amor plácido, alejado de pasiones impetuosas. La feminidad sosegada que José Raya compara con el prototipo presente en la cerámica griega de figuras negras, mujeres tranquilas dedicadas a labores domésticas; de esta forma *La niña de la tanagra* pone de manifiesto el gusto de Romero por el arte clásico.



▲ Julio Romero de Torres, *La chiquita buena*, 1927, óleo sobre lienzo, 44 x 33 cm. Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

▲► Julio Romero de Torres, *Vividoras del amor* (detalle), ha. 1905-1906, óleo sobre lienzo, 129,5 x 182,9 cm. Fondos de arte de Caja de Canarias.

▲►► Julio Romero de Torres, *La chica de la navaja*, s.f., óleo y temple sobre lienzo, 120 x 105 cm. Colección particular.

Sin embargo Teresa Wilms no forma parte de este imaginario de Julio Romero; la mirada trágica de la poetisa enraíza con la mujer de Romero que todos reconocemos, la poderosa bella «de pelo negro [...] que, vestida con mantón y medias de cristal, puede esconder en la liga una navaja o posar con aire melancólico; una fémina cándida o cruel y siempre atractiva que retratada con luz crepuscular se convierte en exponente del drama del cante hondo y de la copla» (Barrón 2013, 25-26). El retrato de la escritora pone en evidencia un tipo de atracción: el encanto del tirante, caído o ausente; un tipo de invitación que permite disfrutar del hombro de la modelo, la espalda y parte de pecho. Carlos Reyero llamó la atención sobre el tirante, elemento que forma parte de los

«recursos seductores que han de desprenderse del cuerpo» (Reyero 1998, 12) junto a la mantilla o el zapato. Por tanto, nos encontramos ante una evidencia de deseo, una puesta en escena de sexualidad y amor arrebatado. El tirante ancho, estrecho o su no presencia aparece en obras muy tempranas de Romero como *Vividoras del amor* (ha. 1905-1906), una táctica que intensificó en lienzos posteriores, ejemplo de esto son *Celos* (1915-1920) y *La chica de la navaja* (s.f.).¹⁰⁸ Teresa Wilms, de la misma forma que la modelo de la tela *Contrariedad* (1919), cabalga entre ambos modelos femeninos, la mirada acuosa y la sugerencia al desvestido; la poetisa forma parte de la galería femenina del Romero más provocador, la imagen de mujer que aúna espiritualidad y carne, pasión e inocencia.¹⁰⁹



▲ Julio Romero de Torres, *Celos*, ha. 1915-1920, óleo y temple sobre lienzo, 96,5 x 96,5 cm. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

▲► Julio Romero de Torres, *Contrariedad*, 1919, óleo y temple sobre lienzo, 65 x 49 cm. Córdoba, Museo Julio Romero de Torres.

¹⁰⁸ La cantidad de mujeres que exhiben un sólo pecho en la obra de Romero es notable, como se puede comprobar consultando el catálogo del trabajo de investigación de Isabel Justo *Sacralización de la imagen de la mujer en la obra de Julio Romero de Torres* (2005). Respecto a la obra *Musidora* (1921) la misma autora anota en su tesis: «Las dos mujeres exhiben únicamente uno de sus pechos; sea o no una referencia a las Amazonas lo cierto es que a menudo Romero de Torres hacía que sus modelos sacasen un brazo por el escote de la camisa interior dejando la mitad del busto al descubierto; la sugerencia del estriptis estaba así garantizada, subiendo un grado el erotismo de sus pinturas» (Justo 2009, 407).

¹⁰⁹ No quiero dejar de anotar aquí la anécdota que cuenta Ruth González Vergara sobre la relación de Romero y Wilms, suceso que viene a reflejar la dualidad en el retrato del andaluz, el atuendo de mujer pasional y la mirada de niña buena. Según la investigadora cuando el pintor y la escritora se sentaban en un café Romero exclamaba: «¡que me traigan un café y a la niña un vaso de leche!» (González Vergara 1993, 219).

En 1920 Guillermo de Torre (1900-1971) dedicó unas líneas al retrato que nos ocupa; se trata de un artículo encomiástico publicado en febrero de 1920 en la revista sevillana *Grecia*. El poeta madrileño describió la belleza de Teresa Wilms y alabó la pintura de Romero; por último, el que fuera cuñado de Jorge Luis Borges, se detiene en la colocación elegante de las manos de Thérèse (Torre 1920, 3):

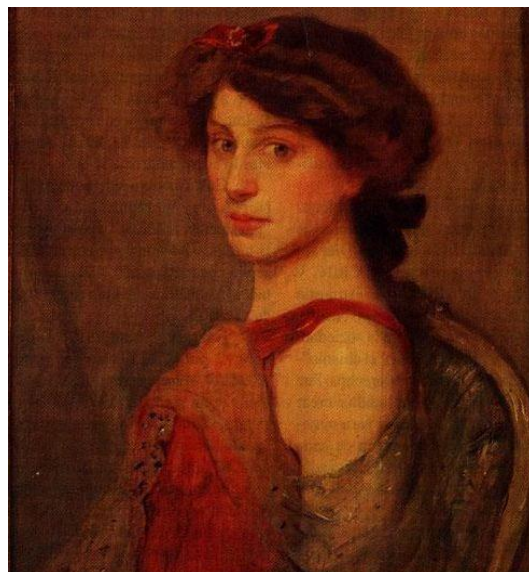
...Y ella con su blonda cabellera de oceánida, sus indígenas pupilas, y su *pose* de fémina desencantada, deambula hoy por nuestras avenidas literarias, es la más bella alegoría de las libélulas nocturnas. Así Julio Romero de Torres, ha sabido encontrar, en el retrato donde acaba de plasmar la belleza astral de Thérèse, el ritmo de su figura, por como las manos, lindamente distendidas, parecen arrancar sinfonías al éter.

La Biblioteca Nacional de Chile conserva la reproducción de un retrato de Teresa Wilms atribuido a Julio Romero de Torres.¹¹⁰ Para el retrato posó una distinguida mujer burguesa sentada en una silla; la bella mujer luce un elegante vestido rojo de tirante alto, tela que combina con un tul transparente en tono grisáceo. El pelo recogido a la altura de la nuca con un gran lazo enmarca el rostro, una fisonomía delicada donde destacan los enormes ojos claros de mirada melancólica. Si realmente se trata de Teresa Wilms y el retrato es de Romero la imagen se coloca en las antípodas de la *Venus Imperiosa*.

También Anselmo Miguel Nieto (1881-1964) llevó a cabo un retrato de Teresa Wilms Montt; Joaquín Edwards Bello sostiene en sus textos que la efigie fue utilizada como portada de «una edición pirata de *La Machona*» (cfr. González-Vergara 1993, 219). Hernán Ortega Parada señaló que la pintura de Miguel Nieto es posterior a la *Teresita de la Cruz* de Julio Romero de Torres (Ortega Parada 2009, s/p), quizá la tela

¹¹⁰ La colección digital de la Biblioteca Nacional de Chile, llamada memoria chilena (www.memoriachilena.cl), registra la reproducción con la signatura MC0011346 y señala el tomo donde se puede localizar la imagen: Vida médica/ órgano oficial del Consejo Regional Santiago- O'Higgins del Colegio Médico de Chile. Santiago: El Consejo 1951 (Santiago: El Imparcial). Vol 43, n° 4, pp. 64-67.

fue elaborada durante la segunda estancia de Teresa Wilms en España. Del lienzo que el pintor vallisoletano dedicó a la poetisa no hay más noticia.¹¹¹



Julio Romero de Torres, *Teresa Wilms Montt*, s.f., óleo sobre lienzo, paradero desconocido.

La escritora no concluyó el año 1918 en Madrid, lo hizo en Buenos Aires; el 24 de febrero de 1919 la editorial bonaerense Otero&Co editó el quinto y último libro publicado en vida de la chilena, *Cuentos para los hombres que son todavía niños* (1919); el conjunto de ocho relatos arranca con la historia de Mahmú, muñeca de la que se sirve la autora para establecer un triste diálogo. El juguete, «caído en manos de una juventud anciana» surge inspirado por humo cannábico (Wilms 1919, *Mahmú*):

Mi muñeca, fea, desgarbada y triste, es una figura soñada bajo de influencia del hachísh.

En junio regresó a Europa, la escritora optó por dar el salto a París desde Londres, pero no logró llegar a la capital francesa; en Boulogne Teresa Wilms fue detenida, en esta ocasión acusada de colaboración con cédulas activistas rusas (cfr. González-Vergara 1993, 260-261). En 1917 la aduana neoyorquina la retuvo por posible

¹¹¹ Existe un retrato de mujer de Anselmo Miguel Nieto titulado *Teresita* que hoy conserva el Museo de Bellas Artes de Chile. Alfonso Pérez Sánchez fechó el lienzo antes de 1917; en ningún momento mencionó que la modelo pudiera ser Teresa Wilms Montt (cfr. Pérez Sánchez 1999, 110).

espionaje nazi, dos años más tarde las autoridades francesas convirtieron a la escritora en bolchevique. En octubre decidió volver a España; desde Madrid, recorrió Sevilla, Córdoba y Granada, viaje que aprovechó para traducir al francés *Anuarí*. Fue en este momento cuando Guillermo de Torre le dedicó el artículo que he señalado en relación Julio Romero de Torres y el retrato fechado en 1918; recordemos que el texto fue publicado en el número 20 de la revista *Grecia*. «Fémina sugerente: el espíritu sideral de Thérèse Wilms» ha sido calificado por Fernando Iwasaki como «el piropo más extenso, más enrevesado y más estéril de toda la literatura galante» (Iwasaki 2008, 24). Para Guillermo de Torre la poetisa es «la reencarnación de la gentil anticristesa que vio Rubén Darío en *Rachilde*», una heroína que surge del humo de hachís y tiene como bandera la artificiosidad de Oscar Wilde. El madrileño celebra además la avidez sexual que desprenden los poemas de la chilena (Torre 1920, 2-3):

Como una [...] diablesa, adivinada entre las volutas elípticas de un sueño de *haschisch*. [...] Thérèse, en su obsesión orientalista, de fémina que besa calaveras, cree en los apotegmas del “karma”, ama el opio y la morfina y pronuncia invocaciones talmúdicas [...], en su mutabilidad de mujer una y múltiple, extática y tornátil, se adhiere a los adjetivos innúmeros, con una sincera artificiosidad; pues cree con Oscar Wilde, que “el primer deber en la vida es ser tan artificial como sea posible”. Audacia, espiritualidad hiperestésica, *substratum* oriental, ímpetus siderales, se equilibran [...] dentro del alma versátil de Teresa Wilms. [...] Y en su estilo, hay una límpida perspectiva genuinamente femínea y oriundamente sexual...

Y la amante del opio y la morfina se esfumó como «volutas de *haschisch*». Teresa Wilms llegó entrada la primavera a París. José Ramón Balmaceda, se instaló por estas fechas en la capital francesa, destinado como diplomático a Bruselas; al suegro de la escritora le acompañaban sus nietas. La chilena tuvo la posibilidad de reencontrarse con Elisa y Sylvia Balmaceda Wilms. Las visitas comenzaron siendo clandestinas, encuentros propiciados por miembros del servicio de Balmaceda, con el paso de los meses la situación se acabó oficializando; gracias a la intervención de algunas esposas de compañeros del diplomático, Teresa Wilms pudo disfrutar de sus hijas dos veces por semana (cfr. González- Vergara 1993, 277-278).

En la ciudad de la luz trabó amistad con Arthur Rubinstein (1887-1982) y alternó con escritores y artistas plásticos afectos al surrealismo; Teresa Wilms pasó a formar parte del grupo de colegas formado por André Bretón (1896-1966), Paul Éluard (1895-1952), André Gide (1869-1951) y Max Ernst (1891-1976). Con renovada motivación se propuso reeditar *La Guirlande*, una importante revista francesa ilustrada dedicada al arte y la literatura cuya publicación había cesado; la poetisa comenzó a recabar material para la empresa, en la lista de nombres que manejó para el primer incluyó los de Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle-Inclán, Vicente Huidobro y André Bretón, entre otros (cfr. *op. cit.*, 282).¹¹²

A finales de 1921 la estancia de José Ramón Balmaceda en París concluyó, las hijas de Teresa Wilms regresaron a Santiago de Chile; la poetisa volvió a sopesar de nuevo la idea del suicidio. Quizá fue víctima mortal de la soledad o del tedio, sentimientos sobre los que nunca dejó de escribir. Tal vez la condición de «maniaco-depresiva con posibles rasgos psicóticos» descrita por el doctor Andrés Rodríguez-Alarcón (cfr. González Vergara 1993, 308) fue decisiva. El 21 de diciembre de 1921 Teresa Wilms ingirió una gran dosis de Veronal,¹¹³ el primer barbitúrico comercializado.¹¹⁴ La escritora falleció tres días más tarde en el *Hôpital Laënnec*.

¹¹² Ramón Gómez de la Serna habló sobre *La Guirlande* en *La sagrada cripta del Pombo* (1924): «Se llevó en la maleta de la muerte un artículo mío que me había pedido para una gran revista que iba a aparecer en París» (Gómez de la Serna 1924, 572).

¹¹³ Escotado explica la potente toxicidad del *Veronal*: «El más antiguo compuesto con propiedades hipnóticas (barbital) se descubre en 1888, aunque dichas propiedades sólo sean percibidas algo más tarde gracias a las investigaciones de A. von Mering y E. Fischer, tras las cuales se comercializa con el nombre de *Veronal*. Cinco años más tarde, Von Mering fallece por sobredosis de su propio hallazgo; poco después acontece lo mismo con su ayudante Fischer, cuyos últimos meses mostraron que la barbituromanía constituía un cuadro psicosomático tan grave como el alcoholismo en último grado. [...] La intoxicación subaguda [...] produce torpeza, confusión mental, falta de coordinación motriz, disminución de los reflejos, irritabilidad, etc. La intoxicación aguda produce casi infaliblemente la muerte. En 1913 [...] las muertes por sobredosis *accidental* eran mucho más frecuentes que con la morfina, porque la aparición de tolerancia no hace retroceder los límites de las dosis letales, y al ir en aumento las tomas van reduciéndose el margen de seguridad para el usuario. Se observó también entonces que el síndrome abstinencial del barbiturómano era más grave que el inducido por opiáceos [...] suscitando un cuadro de *delirium tremens* con crisis epileptoides cuyo desenlace es un “estado epiléptico” muchas veces mortal, seguido por semanas de delirio. A estos inconvenientes se añadía [...] el muy breve plazo de consumo necesario para contraer hábito [...] pues para que se desencadene un síndrome abstinencial bastan cuatro semanas de usar a diario dosis altas, y seis con dosis medias» (Escotado 1989, 326-327). El barbital fue sustituido en la década de los 60 del siglo XX por otros principios activos como las benzodiazepinas.

¹¹⁴ El éxito del *Veronal* fue rotundo. Sorprende la asiduidad con que Joaquín Sorolla hizo uso del barbitúrico. En octubre de 1917 el pintor se encontraba en Plasencia dispuesto a acometer el decimosegundo de los paneles destinados a la decoración de la *Hispanic Society of America*; el día 24 escribió a Clotilde; el pintor informa a su mujer de un episodio insomne, problema que ha resuelto tomando «un pequeño sello de veronal» (cfr. Lorente; Pons-Sorolla; Moya 2008, 312). Cuatro días más tarde el valenciano acusa recibo de una carta de Joaquín Sorolla García, por lo que parece el segundo hijo del matrimonio Sorolla ponía al corriente a su padre del peligro que entrañaba el hábito al *Veronal*,

Ramón Muñoz Coloma (Muñozcoloma 2005, s/p) establece un acertado correlato entre el suicidio de Teresa Wilms y la novela *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, narración escrita por Camilo José Cela (1916-2002) en 1953. El escritor señala, en clave decimonónica, la distinción que imprime la muerte con *Veronal* (Cela 1953, §36):

Siempre fue de buen tono, hijo mío, quitarse la vida con veronal. Es un suicidio como para gentes que hayan amado mucho, como para gentes a las que nunca haya faltado nada, absolutamente nada.

Las almas van tomando un aire incierto y un color opalino, y los cuerpos languidecen, poco a poco, con una elegante tristeza, con un estudiado y amable abandono.

El veronal, hijo mío, debe tomarse con champán y por la noche, como la resignación.

Las mujeres, después de tomar su veronal, pueden dejarse amar por un amante apasionado y respetuoso, por un amante lento y servicial; es correcto. Lo que ya no es correcto, hijo mío, es escribir cartas de despedida.

La escritora decidió el final de su vida; quizá la «elegante tristeza» que menciona la señora *Caldwell* acompañó en sus últimas horas a Teresa Wilms.

«recibí la de mi Joaquín y no haré abuso del veronal» (cfr. *op. cit.*, 315). Sorolla no abusó del somnífero pero continuó haciendo uso de sus propiedades; el 27 de junio de 1919 envió una carta a Clotilde, esta vez desde Ayamonte; la letra es apresurada, el pintor se ha dormido «como ayer dormí poco, anoche tomé un sello con veronal» (cfr. *op. cit.*, 433).

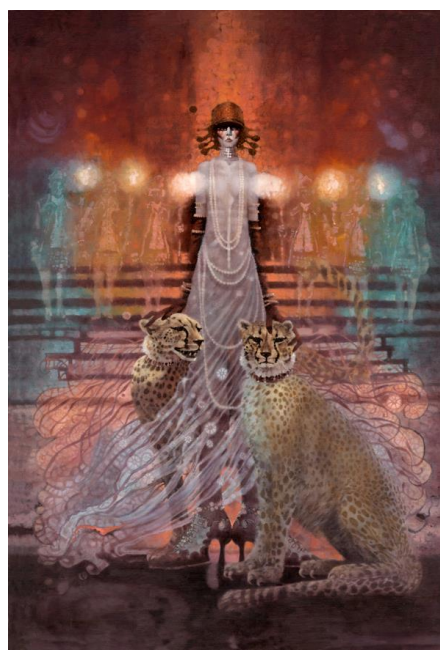
3.4. El refinamiento yonqui a lo largo del siglo XX y principios del XXI.

La marquesa Casati, Teresa Wilms Montt y Carmen Tórtola Valencia adquirieron la categoría de icono a principios del siglo XX, estela que ha continuado hasta hoy. La figura de la marquesa protagoniza obras de artistas actuales; de la misma forma los excesos que conformaron su vida han inspirado personajes literarios, heroínas novelescas que han sido encarnadas en la gran pantalla por deidades del celuloide. En la actualidad aclamados diseñadores elaboran colecciones enteras en torno al singular aspecto de la aristócrata; la música también ha sucumbido a los irresistibles encantos de la dama finisecular, los acentos siniestros de su estrafalario *look* han servido de referencia a nuevos próceres del sonido. La poesía de Teresa Wilms ha sido redescubierta y su vida es hoy guión cinematográfico. Las coreografías de Tórtola Valencia se han reinterpretado a ritmo clásico y flamenco; la sevillana se ha convertido también en personaje secundario en varias novelas. Pintores, escritores, músicos, cineastas, ilustradores, coreógrafos y diseñadores contribuyen a que las divas del entresiglos XIX-XX formen parte de la iconografía de otro cambio de siglo, el del XX al XXI.

Ryersson y Yaccarino completan la web oficial de la marquesa —citada en la página 372— con el enlace Galería Casati (*The Casati Gallery*); la exposición colectiva virtual da a conocer obra fechada entre 2002 y 2007, piezas que poseen como denominador común la recreación del popular personaje.¹¹⁵ De entre los ejemplos aportados destaco la obra de Olga Balabanova, *La marquesa Casati dando un paseo* (*The Marquise Casati Taking a Walk*, 2006), una composición de aire *déco* que recuerda el retrato de Roberto Montenegro (p. 396). La alargada figura de la marquesa ocupa el centro de la superficie; ella, exquisita, viste traje negro, antifaz, un alto

¹¹⁵ Los biógrafos oficiales de la marquesa Casati ilustran la notable presencia de la italiana en la plástica contemporánea con la obra de Olga Balabanova y Ted Coconis; de Paul Crees y Peter Coe han seleccionado una muñeca de cera (2002); también presentan el grabado *Casati en el aire* (*Casati in the air*, 2004) de Joanne Burke; una de las composiciones de los *Retratos de octubre* (*October Effigies*, 2004) de Kerry Kate; de Ricky Modó un foto-collage (2005); de Aldo Rota un lienzo fechado en 2005 y un ensamblaje de Lisa Mei Ling Fong (2007). Ryersson y Yaccarino citan, además, la escultura de Herbert Fritsch de 2005, los diseños de moda de Claudia Scarsella (*Malefic Pierrot*, 2002) y la ropa de Eleonora Riccio.

sombrero, bufanda de encaje y chaqueta de manga abullonada; un estrafalario atuendo rematado con largo collar de perlas. Los dedos crispados de la italiana sostienen las correas de dos galgos, uno negro y otro blanco, compañeros inseparables que adornaban las estancias de la Casati en composiciones de Giovanni Boldini y Kees van Dongen (p. 370-371). Junto a los perros, un mono con chaleco y un enano disfrazado de arlequín. Cierran la composición dos fornidos esbirros negros engalanados con ropas dieciochescas.



▲ Olga Balabanova, *La marquesa Casati dando un paseo*, 2006, tinta sobre papel, 54 x 35,5 cm. Colección de la autora.

▲► Ted Coconis, *La marquesa Luisa Casati*, 2002, óleo sobre lienzo, 111,76 x 76,2 cm. Colección particular.

Ted Coconis, con el lienzo *La marquesa Luisa Casati* (*La Marchesa Luisa Casati*, 2002), insiste en mostrar la extravagancia de la marquesa. La hierática mujer, envuelta en gasas, desciende una amplia escalinata flanqueada por dos leopardos. A su espalda fantasmales secuaces enmascarados portan antorchas.

El portal web *Flickr* recoge en la actualidad la mayoría de propuestas artísticas, obras de autores incipientes y consolidados. La ilustradora londinense Ida Svenungsson colgó en 2009 su visión *naïf* de Luisa Casati; NylonBleu ha convertido una muñeca tipo

Barbie en una sofisticada dama del entresiglos y el estilista-fotógrafo Franco de Simone presenta una Casati algo *kitsch*. El controvertido escultor italiano Paolo Schmidlin, —autor de la polémica réplica neo pop de la reina de Inglaterra (*Miss Kitty*, 2007)— utiliza esta vía para dar a conocer la pieza en bronce titulada *Corè*.



◀◀ Ida
Svenungsson,
*La marquesa
Luisa Casati*,
tinta sobre
papel, 2009.
◀ Franco de
Simone,
Casati,
fotografía,
2009.



▶▶ NylonBleu,
*Mini Aphro como
marquesa Casati*,
2010.
▶ Paolo
Schmidlin, *Corè*,
bronce, 2010.



La aristócrata se transformó en Isabella Inghirami, protagonista de la novela *Force che sì, forse che no* (*Quizás si, quizás no*) de Gabriele d'Annunzio. También el escritor francés Michel Georges-Michel (1883/1886-1985) bebió de la misma fuente que el italiano para perfilar a La Casinelle, personaje de los relatos *Dans la fête à Venise* (1922) y *Nouvelle Riviera* (1924) (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 201).

En 1954, el escritor Maurice Druon escribió *La Volupté d'être* (*El placer de ser*),¹¹⁶ resultado de las entrevistas del escritor con la aristócrata italiana; el escritor conoció a la Casati en plena decadencia, durante su última etapa londinense. En 1962 se estrenó en París *La Contessa*, obra teatral basada en la novela de Druon; en la adaptación, la protagonista fue interpretada por la rumana Elvira Popescu (1894-1993). La historia gira en torno a una aristócrata caduca que permanece desconectada de la realidad; la italiana cuenta con «la facultad de suprimir, como en el sueño, el tiempo y la muerte» (Agustín de Figueroa 1962, 23).

La obra de Maurice Druon fue llevada a la gran pantalla casi 20 años después de la muerte de la marquesa Casati; Vincente Minelli (1903-1986) dirigió *A Matter of Time* en 1976, película que fue estrenada en Italia y España con el título *Nina*, el nombre de la joven encarnada por Liza Minelli. Nina, estrella del cine italiano, recuerda sus duros comienzos profesionales en Roma, ciudad en la que se instala como camarera en el Imperial. En una de las habitaciones del hotel vive la condesa Lucrecia Sanziani — papel interpretado por Ingrid Bergman (1915-1982)— una atractiva y extraña anciana. La dama fantasea recordando noches lujosas en casinos de París y hace partícipe a la camarera de las glamorosas fiestas que convocaba en su palacio de Venecia, mascaradas a las que los invitados llegaban en góndola; Nina se imagina que ella es la anfitriona rodeada de sirvientes y de leopardos. Mientras la condesa rememora vivencias espera a su amante, Gabriele d'Orazio va a encontrarse próximamente con ella. Pero la realidad de aristócrata es muy distinta, su escenario es un destartalado cuarto de señorial hotel venido a menos; en el armario guarda tres vestidos ostentosos aunque ajados; la vemos empeñar la última joya que conserva; el poeta por quien siente adoración murió hace años y sólo posee una maleta con reproducciones de los retratos que un día colgaron de

¹¹⁶ Ryersson y Yaccarino citan el relato de Maurice Druon en la página 176; la pieza teatral *La Contessa* y el filme de Minelli ocupan las páginas 177 y siguientes; los investigadores también hacen referencia al personaje de Flora Goforth (cfr. Ryersson y Yaccarino 1999, 175).

las paredes de su palacio, lienzos en los que Boldini, Zuloaga y Kees Van Dongen pintaron su imagen. Nina y la condesa cuidan la una de la otra, la joven ofrece a la anciana compañía y entusiasmo; la Sanziani enseña a la actriz a explotar las posibilidades de Roma. Finalmente la chica de provincias se convierte en una sofisticada y elegante mujer de mundo, actitud con la que consigue triunfar en las principales salas de cine italianas.



La condesa Sanziani (Ingrid Bergman) y Nina (Liza Minelli). Capturas de *A Matter of Time*, Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1976. Minutos de fotograma de izquierda a derecha: 00:25:48; 00:04:40.

El desequilibrio de Mrs. Flora Goforth tampoco es ajeno al carácter de la marquesa. La estridente señora protagoniza la obra de teatro *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (*El tren de la leche no parará aquí nunca más*, 1963) escrita por Tennessee Williams (1911-1983), obra llevada al cine de la mano Joseph Losey (1909-1984) en 1968; *Boom!*, estrenada como *La mujer maldita* en España, está protagonizada por Elisabeth Taylor (1932-2011) y Richard Burton (1925-1984). La chillona e irritante Goforth pasa su último verano en una isla mediterránea de su propiedad cercana a Capri, acompañada por un enano armado con una jauría de perros que cuida de la casa y su sufrida secretaria, una joven viuda encargada de escribir sus memorias. Las desmesuradas dosis de alcohol las sirve un sirviente negro cubierto con túnica y turbante, que se encarga del cuidado del mono y del pájaro parlanchín. Los días pasan para la *zorra* —primer calificativo que recibe al comienzo del metraje— entre inyecciones y pastillas de codeína procuradas por un médico alcohólico; la única visita que recibe es la de *El hechicero de Capri*, un divertido personaje que aúlla y viaja en

funicular de isla en isla. Hasta allí llega el poeta Christopher Flanders apodado el Ángel de la Muerte. El escritor, por expreso deseo de la anfitriona, se viste de samurái. Junto a él la seductora tirana conseguirá aceptar su final.



Flora Goforth (Elisabeth Taylor) bailando kabuki para *El hechicero de Capri* (Noel Coward). Captura de la película *Boom!*, Joseph Losey, Reino Unido, 1968. Minuto de fotograma: 00:27: 22.

También Graham Greene (1904-1991) revisó a la marquesa para conformar el físico y la personalidad de la tía Augusta, protagonista de la novela *Travels with my Aunt* (*Viajes con mi tía*, 1969). El relato comienza en el entierro de la madre de Henry Pulling, un prejubilado de banca, soltero, que dedica el tiempo a cultivar dalias en su jardín; durante el sepelio Henry se reencuentra con la hermana mayor de su madre. Sorprende la similitud entre la descripción que Graham Greene hace de la tía Augusta y la enumeración de rasgos que Jean Cocteau elaboró en 1947 de la marquesa Casati (p. 374) (Greene 1969, §I):

Había llegado tarde, vestida como se hubiese vestido la difunta reina Mary, que Dios tenga un su gloria, si aún siguiese entre nosotros y se hubiera adaptado un poco a la moda actual. Me sorprendieron su brillante cabellera pelirroja, recogida en un moño monumental y sus dos grandes dientes delanteros, que le daban un aire vital de Neardenthal.

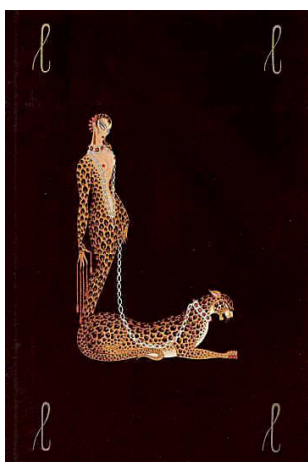
Partiendo de Brighton, Henry inicia una serie de viajes junto a su tía, recorridos que le llevan a conocer medio mundo; en cada traslado descubre un poco más de la rocambolesca y divertida existencia de Augusta. Las aventuras narradas por la anciana están repletas de simpáticos personajes: su pareja, un negro nacido en Sierra Leona que se dedica a traficar con marihuana; Curran, fundador de una iglesia para perros; Hatty, una anciana vidente especializada en posos de té o Jo, un enfermo terminal que viaja dentro de su enorme casa solo por el placer de capturar el tiempo, jornadas más largas y provechosas en los días de traslado. Existencias muy distintas a las del pusilánime oficinista, Henry consigue ir flexibilizando en cada escala su rígido esquema de pensamiento. La novela se convirtió en guión cinematográfico; la película homónima fue dirigida en 1972 por George Cukor (1899-1983). En esta ocasión el *alter ego* de la Casati fue interpretado por Maggie Smith.

Maggie Smith como Augusta, seguida por sus acompañantes. Escenas rodadas en Cabo de Gata. Captura de *Travels with my aunt*, George Cukor, Estados Unidos, 1972. Minuto de fotograma 01:44: 35.



Tampoco fueron impermeables a sus propuestas los diseñadores de moda de principios del siglo XX; la marquesa Casati vistió ropa de Poiret, Erté, Fortuny o Bakst, piezas que a menudo ella combinaba dando pie a nuevas creaciones. La chocante forma de armonizar de la italiana acabó por convertirse en referencia para colecciones posteriores de los modistos; algunas de las ilustraciones de Erté de 1930 retoman representaciones anteriores de la italiana. Si Luisa Casati se adornaba con joyas Lalique, inspiraba a su vez a la firma Cartier (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 122); en 1921 la casa Cartier dio a conocer las filigranas pantera, línea diseñada por Jeanne Toussaint (1887-1978).

En 1960 el diseñador Norman Norell (1900-1972), considerado uno de los padres de la moda de alta costura norteamericana, presentó la *Van Dongen Collection* (cfr. *op. cit.*, 186). El neoyorquino tomó como referencia el lienzo del holandés *El muelle. Venecia (The Quai. Venice, ha. 1921)* para llevar a cabo un desfile de mujeres bellas y andróginas, de ojos maquillados en exceso y posturas afectadas, tal como ilustra el reportaje en la revista *Life*.



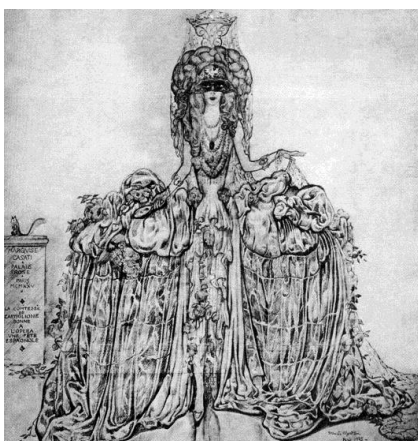
- ▲ Erté, *L*, ha. 1930.
- ▲► Norman Norell, *Colección Van Dongen*, revista *Life*, 1960.
- ▲►► Cartier, *Pantera*, 1921.

El relevo de Norell lo tomó John Galliano para la firma Dior, el gibraltareño abrió la temporada primavera-verano de 1998 con diseños deudores de la elegancia Casati, alta costura que retoma imágenes de Alberto Martini.¹¹⁷ Una década más tarde repitió inspiración; la imagen que publicitó la primera fragancia femenina que lanzó al mercado heredaba la rotundidad de los modelos diseñados para Dior. Galliano transformó a la modelo Guinevere van Seenus en una estrafalaria dama de aspecto gótico, rodeada de máscaras, flores, figuras de porcelana y telas.

¹¹⁷ La siguiente relación de imágenes se incluyen de nuevo aquí para evidenciar la similitud entre imágenes de principios del siglo XX e inicios del XXI: Alberto Martini, *Un lento despertar de las metempsicosis* o *Mariposa nocturna*, 1912; Alberto Martini, *Esbozo de la Casati como condesa de Castiglione*, 1925; Giovanni Boldini, *La marquesa Casati con un galgo*, 1908; Augustus John, *La marquesa Casati*, 1919 y Drian, *Boceto de la Casati como Cagliostro*, 1927.



◀◀ John Galliano para Dior, alta costura, 1998.
 ◀ Alberto Martini, *Un lento despertar de las metempsicosis o Mariposa nocturna*, 1912. Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.



▲◀ Alberto Martini, *Esbozo de la Casati como condesa de Castiglione*, 1925. Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.
 ▲ John Galliano para Dior, alta costura, 1998.
 ◀ Imagen publicitaria del perfume *John Galliano*, 2008.

Yves Saint Laurent de la mano de Tom Ford estrenó en 2004 vestidos primaverales *prêt-à-porter*; el desfile estuvo repleto de pelos rojos, caras blancas e intensas miradas maquilladas en negro (cfr. Ryersson; Yaccarino 1999, 187). También Alexander McQueen decidió inaugurar el otoño-invierno de 2007, moda destinada a 2008, con referencias a la marquesa Casati; la estampa de la modelo ataviada en negro mantiene similitudes con el retrato que Boldini hizo de la italiana en 1908, aunque McQueen apostó por una presencia lúgubre y fantasmal.

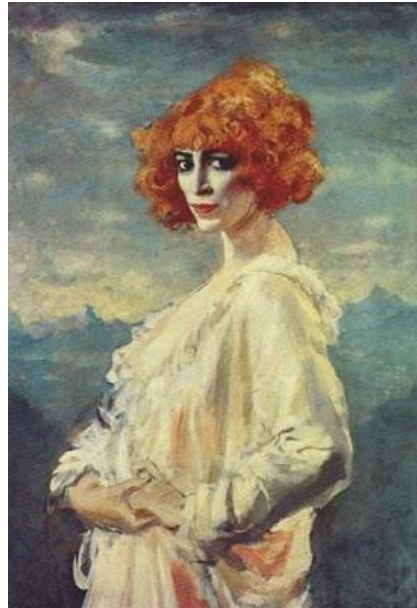


▲ Tom Ford para *Yves Saint Laurent*, primavera /verano, 2004.

▲► Giovanni Boldini, *La marquesa Casati con un galgo*, 1908, óleo sobre lienzo, 253 x 140,4 cm. Colección particular.

▲►► Alexander McQueen, otoño/invierno, 2007.

El *New Yorker Magazine* publicó en 2003 una serie fotográfica del diseñador Karl Lagerfeld en homenaje a la marquesa; el alemán vistió con una larga capa-tela de araña a Carina Roitfeld, la entonces editora de *Vogue* en París. En 2010 Lagerfeld retomó la idea, en esta ocasión recreó a la Casati para Chanel; al igual que McQueen, el fotógrafo desarrolló un vestuario inspirado en la galería de retratos conservados de la aristócrata.



▲ Karl Lagerfeld para *Chanel*, primavera/ verano, 2010.
 ▲► Augustus John, *La marquesa Casati*, 1919, oleo sobre lienzo, 96,5 x 68,6 cm. Toronto, Art Gallery of Ontario.



▲ Carina Roitfeld como Casati. Fotografía Karl Lagerfeld. *The New Yorker Magazine*, 2003.
 ▲► Karl Lagerfeld, *Carina como la moderna Casati*, 2003.
 ▲►► Drian, *Boceto de la Casati como Cagliostro*, 1927, Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.

Las principales revistas de moda han sucumbido al tirón estético de Luisa Casati. La prestigiosa publicación *Harper's Bazaar* destacó en el número de invierno de 2009 a Georgina Chapman; la modelo era en este momento responsable junto a Keren Craig de la marca *Marchesa*, una firma de alta costura femenina constituida en 2004. La diseñadora y actriz posa con una boa constrictor entre plumas de pavo real y pieles de animales. En otra imagen pasea a un leopardo.



▲► Georgina Chapman como la marquesa Casati. *Harper's Bazaar*, 2009.



La andrógina actriz Tilda Swinton encarnó a la marquesa Casati en 2010; las fotografías de Paolo Roversi ocuparon varias páginas de la publicación sueca *Acne Paper*. El responsable de estilismo del artículo, Mathias Karlsson, se decidió por una imagen de la Casati extravagante y oscura. De nuevo el guiño a obras anteriores está presente, Tilda Swinton posee tres pares de ojos en un desenfocado tributo a Man Ray. Más amable es la presentación de Ellen Rocche para la revista italiana *VOi*; la brasileña, cosmopolita y elegante, posa como la Casati para el número de mayo de 2010.



Ellen Rocche como Luisa Casati. Revista *VOi*, mayo, 2010.



Tilda Swinton posando como la marquesa Casati. *Acne Paper*, 2010. Man Ray, *Casati*, 1922.

El retrato de Kees van Dongen de 1914 ilustra el reclamo publicitario «*The Femme Fatale*» de unas trufas de la marca Vosges-Haut Chocolat. Napoleon Perdis lanzó en 2009 una línea de maquillaje llamada *The Divine Marchesa* (*La divina marquesa*), cosméticos de tonalidad oscura presentados como «una nueva colección dramática» (*A dramatic new makeup collection*). La línea de ojos lanzada por Marc Jacobs en 2012 está inspirada en el kohl utilizado por la Casati; así lo planteó la revista *Vogue*, la publicación dedicó un artículo el 14 de febrero de 2012.

Bombones, maquillaje y alcohol. Las marcas de vodka *Absolut* y *Sobranie* organizaron el baile Casati (*Casati's Ball*) en el club Stakan de Moscú el 27 de

noviembre de 2010; la fiesta trataba de reproducir el ambiente de las famosas mascaradas de la aristócrata; los invitados acudieron a la sala vestidos y maquillados rememorando la extraña fisonomía y los increíbles atuendos de la homenajead.



The Marchesa, trufas de Vosges-Haut Chocolat, Chicago.



Napoleón Perdis, maquillaje *The Divine Marchesa*, 2009.



Imagen del artículo de Catherine Piercy para *Vogue*, 12 de febrero de 2012.



▲► *Casati's Ball*, Club Stakan, Moscú, 2010.

El sonido siniestro del siglo XXI también se ha hecho eco del aspecto fatal de la aristócrata, los inquietantes acordes belgas tienen en el grupo *The Marchesa Casati* uno de sus principales exponentes. La gran estrella musical del momento, Lady Gaga, copia ademanes e inspira parte de su vestuario en el que hace un siglo lució la poderosa Casati; la estrecha relación entre la cantante y la aristócrata finisecular ha dado pie a divertidas composiciones que se pueden encontrar en las redes sociales, un ejemplo de esto es el *collage* llevado a cabo por Suat Aras, miembro del grupo de seguidores de la página de *facebook* dedicada a la marquesa; el fotomontaje lleva el título *Lady Gaga como Luisa Casati* (*Lady Gaga as Luisa Casati*, 2011).¹¹⁸

¹¹⁸ También Javier Pérez Rojas ha hecho referencia al vestuario y pose de la archifamosa cantante para concluir el artículo ya citado de Beltrán Massés: «...la extravagancia y fantasía de de sus potentes imágenes femeninas, lo hacen más receptivo en un momento en que seducen las puestas en escena y barroquismo de Madonna y sobre todo Lady Gaga, de las que Beltrán Massés podría haber sido un privilegiado retratista» (Pérez Rojas 2011b, 41).



▲ Casati vestida con el modelo *Reina de la noche* de Bakst, 1922, colección Lady Moorea Black.
▲► Lady Gaga, semana de la moda de Nueva York, 2009.



◀ *Marquesa Casati*, ha. 1920. Ryersson y Yaccarino. The Casati Archives.
▲ Lady Gaga, premios *Brit Awards*, 2010.



Suat Aras, *Lady Gaga como Luisa Casati*, fotomontaje, 2011.

Tórtola Valencia, por su lado, se ha convertido en personaje indispensable en las novelas de escritores que revisan el ambiente intelectual, artístico y nocturno del Madrid finisecular. La bailarina forma parte del elenco protagonista de la novela *Divino*, relato escrito por Luis Antonio de Villena en 1994. Max Moliner, escritor elegante, frívolo y *snob* recorre la capital y los principales destinos de descanso *chic* —Cannes, Mallorca y Tánger— rindiendo culto al dios de la belleza y el goce; en su delirio moderno le acompañan la cupletista Maria Reyna y el figurinista Paquito Cortés. Sobre la historia de Max, quien pronuncia consignas del tipo: «Claro que me gusta el lujo. Yo no soy Pío Baroja» (Villena 1994, 51) y termina abrazando la lucha obrera, planea la biografía de Álvaro de Retana. A su vez Paquito Cortés, figurinista y diseñador que ha estudiado en

París con Poiret, recuerda a Pepito Zamora y la hermética artista de variedades Maria Reyna, Bella Naná en su debut, puede resumir la existencia de muchas cantantes y bailarinas de principios del siglo XX.

Max Moliner consigue elaborarse un aura de fama perversa, así describe Villena su trajín sexual: «amante de mujeres raras, aristócratas ingleses, camareros de la Puerta del Sol y mocitos recompuestos raptados a la benévola mirada de los papás amistosos» (*op. cit.*, 104). Renglón seguido cita el resto de sus pasiones: «amigo del éter y la morfina. Soñador en opio de mitologías sagradas, de esoterismos y cuerpos astrales» (*ibídem.*). Las referencias a sustancias psicoactivas se suceden; por ejemplo Moliner descubre que la semilla de adormidera preparada por la filipina Adelina Matos le calma la angustia (cfr. *op. cit.*, 32).

La noche madrileña se puebla de personajes reales e inventados. Por los bajos fondos pasea Emilio Carrere, el poeta sueña «bajo el chambergo, con un novecientos eterno, de grisetas y cafés con absenta» (*op. cit.*, 101). Junto al conocido escritor caminan nobles refinados y adictos a la cocaína como el marqués de Villalobar, aristócrata que de forma constante se lleva «a la nariz, discretamente, el dosificador de plata, que tenía grabada una corona marquesal» (*op. cit.*, 35), un estimulante obtenido de algún portero de un local muy moderno.¹¹⁹ Villena no se olvida de ninguna clase social, los burgueses biempensantes asisten en Palma a espectáculos lésbicos «borrachos y drogados de éter» (*op. cit.*, 78) y en Tánger, Tatiana Dupin-Solac —amiga de la infancia de Gala Dalí— trafica con estupefacientes (cfr. *op. cit.*, 148).

La «egoísta y cosmopolita» Tórtola Valencia entra en escena bailando la *Danza incaica* en el Ateneo (cfr. *op. cit.*, 72); páginas más tarde Tórtola se cita con Villalobar en el Ritz, la bailarina confiesa al marqués su adicción al opio. Mientras solicita al

¹¹⁹ El autor, a menudo, toma como referencia las memorias de César González Ruano; la similitud de ambos textos es notable en determinados pasajes como el del portero. González Ruano relató en 1950, la apertura de Maxim's «el primer bar americano que tuvo Madrid. La puerta la guardaba un negro gigante vestido con una librea aparatosa y que vendía cocaína en unos frasquitos de cristal marrón que contenían un gramo y era de la casa Merck» (González Ruano 1950, 70-71). Casi medio siglo después Villena narra la inauguración del *Parisiense*, el cabaret más moderno de Madrid, dotado de un bar americano y un salón de juego, «el portero era un negro peruano, muy corpulento, con uniforme rojo de galones dorados, al que todos llamaban Bobby (aunque se llamase Pedro) y al que había que dirigirse si, ya entrada la madrugada, fallaba la provisión de cocaína. Vendía los frasquitos de un gramo de la casa Merck al doble de su precio en farmacia, pero Bobby no pedía receta [...]» (Villena 1994, 30).

aristócrata que vierta en su copa de *champagne* unas gotas de éter, habla de excesos derivados de un sentimiento de «malamor de vida, de infelicidad» (*op. cit.*, 90):

...son estúpidos refiriéndose a los terrores y misterios del opio. No siempre se unen misterio y terror. Y uno fuma para escapar del vacío y del desequilibrio, ¿no es así? Quise hacer un baile sobre el poderoso y sutil opio. El libreto lo iba a escribir para mí Paco Villaespesa. Pero alguien me avisó de que él no conocía las voluptuosidades de esa droga. ¡Yo le dictaré, qué importa! (Villena 1994, 88).

La *danza del opio* con letra de Villaespesa nunca se lleva a cabo; el personaje de Tórtola reaparece ya en 1932. Maria Reyna debuta en Barcelona, extrañada de no ver entre el público a la afamada artista acude a su casa. La bailarina se encuentra en un estado lamentable, sufre síndrome de abstinencia, tras tres días sin inyectarse necesita una dosis de morfina (*op. cit.*, 135, 137):

Dentro del maquillaje negro —quizá excesivo o corrido— los ojos, grandes, estaban vidriosos, surcados de venillas rojas, con un brillo opaco y sórdido... [...] A ratos era amable, grata, cariñosa. En otros momentos parecía una actriz dramática, histérica interpretando sin cesar los mismos papeles.

Maria le hace un préstamo, dinero con el que consigue la esperada cantidad de morfina; Tórtola procede a consumir en presencia de la impresionada cupletista, que asiste por primera vez al ritual de la aguja. Tras la dosis llega el sosiego (*op. cit.*, 138):

Y, de repente, los ojos, aquellos terribles ojos negros, tan destruidamente brillantes, tan angustiosos, me miraron sin hablar, y los vi apaciguados pero lejos, muy lejos.

Semanas más tarde Maria recibe carta de Tórtola Valencia, la bailarina agradecida por el acto de generosidad, describe su enfermedad, una profunda desidia le conduce a esperar sólo el olvido (*op. cit.*, 139):

Me viste enferma, me viste sacudida por una oscura fuerza interior [...] No tengo fuerza ninguna, ni ilusión, ni ímpetu. Me siento desolada, abatida, agónica. Pero [...] aún aspiro extrañamente a la felicidad. ¿A qué felicidad? No lo sé. A la mía, supongo. No pido que la entienda nadie. Tampoco antes la entendían. Sólo quiero que me dejen tranquila. Vivir oscura, como viví iluminada.

Y lo logra; la última referencia a la sevillana se sitúa en 1949: «a Tórtola no la mencionaba nadie» (*op. cit.*, 220).

También Juan Manuel de Prada noveló en *Las máscaras del héroe* (1996) los excesos de los intelectuales que anduvieron por las calles madrileñas a principios del siglo XX. Uno de los episodios transcurre en una mascarada opiómana y erótica celebrada en el palacio de la calle marqués de Riscal, residencia de Antonio de Hoyos. Entre el grupo selecto de invitados se encuentran *Colombine*, ebria de la bebida de moda: *champagne* aderezado con éter; Eduardo Zamacois y Pepito Zamora, el figurinista acude con unos cuantos efebos, los jóvenes impregnan el pene del anfitrión con cocaína provocándole «una erección escandalosa» (Prada 1996, 81). Tampoco se pierde el evento el conde de san Diego —médico de la reina— personaje empeñado en electrificar el vello púbico de las presentes con un peine de carey; el objetivo del conde son los pubis de la Bella Chelito y Tórtola Valencia, las artistas se encuentran «derregadas en un diván, durmiendo el sueño pánfilo de las drogadictas» (*op. cit.*, 80) tras haber inhalado sustanciosas bocanadas de una pipa de opio. Prada ridiculiza el gesto de Tórtola, personaje de «aspecto antipático, como de institutriz partidaria de la férula» (*ibídem.*) y no la trata mucho mejor como profesional del baile.

En la narcótica y sexual noche nadie se priva de nada; Tórtola Valencia termina por referirse a la corpulencia hombruna de Carmen de Burgos, comentario que inicia un rifirrafe verbal entre los personajes, una discusión que culmina en pelea. La bronca se salda con la victoria de *Columbine*, la escritora a base de rodillazos sobre el pecho de Tórtola le extrae el «humo rosa» de semilla de adormidera (Prada 1996, 81):

Las dos mujeres, comenzaban a tirarse de los pelos (o de las pelucas) y a lanzarse patadas en el coño [...] Columbine en su particular duelo con Tórtola Valencia, había logrado inmovilizar a su rival en el suelo, y le hundía la rodilla a la altura del esternón, una y otra vez, con golpes que hacían toser a la bailarina y vaciar sus pulmones de un humo rosa y churrigueresco.

La continua referencia a *con quien se acuesta cada cual* acaba resultando procaz y desagradable; la homosexualidad de la bayadera también se detalla en unas líneas (*op. cit.*, 80):

Tórtola Valencia presumía de tener unos muslos herederos de Friné, aquella cortesana que inmortalizaron Apeles y Praxíteles, aseveración que confirmaban las muchachitas que elegía como amantes. Tórtola practicaba un lesbianismo afectado, prepotente y cosmopolita, al estilo de Djuna Barnes y otras bollaconas surgidas del frío.

El humo tóxico se hace cada vez más denso, el encuentro toca a su fin, una lasitud aflictiva embarga a los personajes (*ibídem.*):

Las fiestas del palacio de la calle Marqués de Riscal solían concluir así, entre la dejadez y el hastío, con una sensación anticipada de fracaso [...] La madrugada, después de las inhalaciones de opio, penetraba en la carne con un estremecimiento de radiografía.

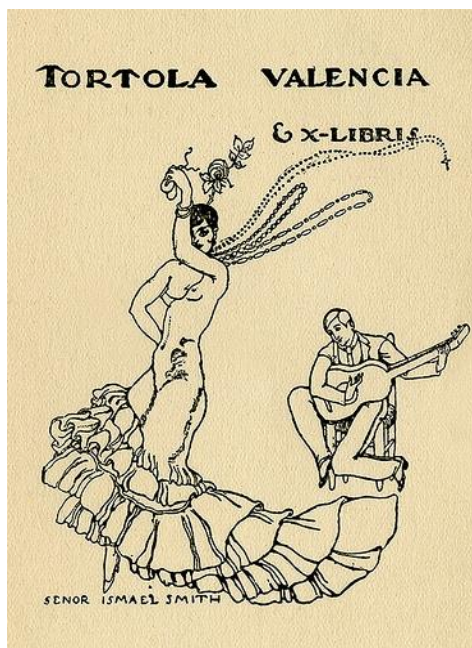
Ni «las inhalaciones de opio» del texto de Prada, ni la jeringuilla Pravaz del relato de Villena aparecen en *El tango del perdedor*, novela escrita por Care Santos en 1997. La escritora interesada en la vida de la bailarina desde 1995, fecha en que publicó el artículo *Tórtola Valencia, creadora de su propia leyenda*, retomó parte de su biografía para dar forma a la protagonista del relato, Alondra Segovia. La danzarina da sus primeros pasos en 1910, en un tugurio barcelonés llamado *El rincón*; en el tablao baile y prostitución van de la mano; ahí la descubre por primera vez Gaspar, un joven desde ese momento se convertirá en su fiel admirador (Santos 1997, 22-23):

La joven se hallaba detenida en el centro del escenario, su cuerpo inmóvil y cimbreado hacia un lado; los ojos bajos hacían destacar las pantallas de los párpados y los brazos cruzados sobre el pecho formaban un aspa. Así permaneció, sin que ni un cabello cambiara de lugar, hasta que empezó a oírse una música rarísima. [...] Era tan graciosa ella como exótico su baile. Sus movimientos eran armoniosos, enlazados, ninguno ofendía al conjunto. [...] Levantaba los brazos, sobre su cabeza, los dejaba caer de nuevo, giraba sobre su eje con revuelo de telas, daba la vuelta al escenario y se situaba de nuevo en el centro, levantaba un pierna, la balanceaba de atrás y adelante, se hincaba de rodillas, alzaba los brazos... Nadie sabíamos que narices estaba bailando. Pero todos la mirábamos.

Alondra Segovia, termina casada con Diego Rabasca, periodista argentino que la chantajea con unas fotos robadas; las instantáneas recogen un encuentro sexual entre la bailarina y su protegida Angelina. Alondra asesina a su oportunista marido, acto por el que se declara culpable Gaspar, que pasa más de una década en la cárcel. Un argumento cercano a la novela negra, que cita únicamente la cocaína y la morfina, como un método de divertimento elegante que forma parte de una nueva forma de entender el ocio nocturno en Barcelona. Durante una actuación de Alondra en el Edén Concert, una pareja esnifa cocaína (cfr. Santos 1997, 46) y entre la enumeración de distracciones que ofrece el Excelsior —«cabaret de moda [...] lugar selecto y muy frecuentado por los artistas que querían dejarse ver» (*op. cit.*, 98)— se cita la compra-venta de morfina y cocaína. La bailarina sólo consume, aquí, tabaco; aunque el relato deja claro, tanto como en el escrito por Juan Manuel de Prada, el gusto de la protagonista por las mujeres jóvenes.

No sólo la azarosa de vida de Tórtola Valencia ha sido revisada, el arte de la andaluza también se ha recuperado. En 1992 Lydia Azzopardi recreó los pasos de la bailarina sobre los restos del templo de Asclepios en Ampurias con motivo de la llegada de la antorcha olímpica a la localidad catalana. Mucho más importante es la reinterpretación que de sus bailes hizo Isabel Bayón en 2008; la coreografía *Tórtola Valencia* retoma los bailes que dieron fama a la danzarina finisecular —*Salomé, La serpiente y La danza del incienso*—, movimientos que fueron conjugados con coreografías flamencas. El espectáculo pone en escena los años exitosos de la artista

aunando «cine mudo, dramatización y vestidos orientales» (Pachón 2008, s/p). La cercanía estética entre la Tórtola de principios del siglo XX y la de comienzos del XXI queda patente en las imágenes siguientes; una instantánea da cuenta del baile de Isabel Bayón en 2008, una estampa similar a la grabada por Ismael Smith en 1919.



▲ Isabel Bayón, coreografía *Tórtola Valencia*, 2008.
 ► Ismael Smith, *Tórtola Valencia. Ex-libris*, ha. 1919, tinta china sobre papel verjurado, 32 x 24 cm. Madrid, Fundación Mapfre.

También la imagen de Tórtola Valencia ha protagonizado exposiciones durante los últimos años; en 1988 el teatro Albéniz recuperó su figura junto a la de José Zamora en la exposición *Una aproximación al arte frívolo*, la coordinación expositiva corrió a cargo de Andrés Peláez y Fernanda Ardura; el catálogo ha sido varias veces referido en el epígrafe dedicado a la bailarina. Además, la faceta coleccionista de la bayadera ha sido reconocida en sendas muestras; *Arte funerario precolombino. La pasión de Tórtola Valencia*, estuvo expuesta en el Museu Egipci de Barcelona desde diciembre de 2009 a mayo de 2010; las piezas donadas por la artista se intercalaban entre otras propiedad de la Fundació Arqueològica Clos. El Museo de Arenys de Mar acogió *Carmen Tórtola Valencia, passió per col·leccionisme* de octubre de 2010 a septiembre de 2011.

Menos espectacular es la revisión de Teresa Wilms Montt; la tempestuosa vida de la chilena fue llevada a la gran pantalla en 2009, *Teresa. Crucificada por amar* es una película que obtuvo financiación de tres renombrados premios chilenos el CORFO

(2000), el galardón otorgado por el Consejo Nacional chileno de Televisión (2007) y en 2008 el del Fondo de Fomento Audiovisual. El filme dirigido por Tatiana Gaviola, fue acogido de manera desigual por la crítica. El guión sigue de cerca los tomos publicados por Ruth González-Vergara. El uso de estupefacientes se reduce a tres escenas; durante su estancia en el convento de la Preciosa Sangre, Teresa Wilms (Francisca Lewin) ingiere el potente barbitúrico que acabaría con su vida mientras pronuncia «abuso del Veronal hasta quedar aturdida» (00:43:09-00:43:13), una copa de la solución verdosa conforma el plano siguiente. Una noche aplaca la impaciencia de su espera a Huidobro con hachís; la poetisa transmite la lasitud que provoca la sustancia: recostada, casi dejada caer, en la butaca, con las piernas abiertas y con una somnolencia verbal y gestual inconfundible. El tercer momento coincide con la última escena, plano que protagoniza el Veronal. La estancia en España de la poetisa se reduce a una relación de taberna con Valle-Inclán (Rodolfo Pulgar), en la que el gallego le invita a escribir sobre el fallecido Anuarí; la breve secuencia muestra a una mujer que fuma, bebe, baila, recita y se carcajea de forma compulsiva, mientras la voz en off de la protagonista enuncia: «dicen que río histérica y lloro con literatura, dicen muchas cosas de mí... Los hombres se sorprenden cuando ven a una mujer que ríe, bebe y conversa a la par» (01:11:04-01:11:15).



Consume Veronal. Capturas de *Teresa. Crucificada por amar*, Tatiana Gaviola, Chile, 2009. Minutos de fotograma de arriba a abajo: 00:43:13; 00:43:16.



Fuma hachís. Capturas de *Teresa*. *Crucificada por amar*, Tatiana Gaviola, Chile, 2009. Minutos de fotograma de arriba a abajo: 01:01:56; 01:02:07.



Junto a Valle-Inclán. Captura de *Teresa*. *Crucificada por amar*, Tatiana Gaviola, Chile, 2009. Minutos de fotograma: 01:11:02 y 1:18:37.



Suicidio con Veronal. Captura de *Teresa*. *Crucificada por amar*, Tatiana Gaviola, Chile, 2009. Minutos de fotograma: 01:18:37.

El deseo de la marquesa Casati era convertirse en «una obra de arte viviente», anhelo consolidado en el siglo XXI; la difícil puesta en escena de la divina italiana continúa siendo una fuerte referencia para diseñadores de moda, maquilladores, bellas modelos e iconos musicales. En 2009 se rescató del olvido a la poetisa Teresa Wilms, el caso más dramático de los expuestos en este estudio; el suicidio con Veronal de la chilena parece un punto y final acorde con su tormentosa vida. Un año antes las exóticas danzas de Tórtola Valencia se reinventaron a ritmo de cajón flamenco. Tres mujeres con un *modus vivendi* alejado de parámetros convencionales y una presentación muy distinta;

el aspecto estafalario de la marquesa, la imagen marchita de la chilena y el exotismo de la bailarina. Mujeres transgresoras que se afincan en la primera década del presente siglo con revisiones más o menos acertadas, evocaciones que hacen hincapié en los pasajes biográficos y las apariciones públicas más espectaculares. La labor de mecenazgo de Luisa Casati y la poesía de Teresa Wilms Montt han sucumbido ante una pose extravagante y una existencia difícil; Carmen Tórtola es la única reconocida por su desarrollo profesional, aunque su imagen novelada también se sustenta en fantásticos episodios que se relacionan con apuntes de su vida personal. Un alto grado de artificio conductual y un semblante insólito, parecen convertirse en axiomas a rescatar en el XXI; la primera década del presente siglo, a pesar de estar marcada desde finales de 2008 por una profunda crisis económica a nivel mundial, conforma ídolos destinados al consumo del público, la condición de objeto apto para devorar tiende a reforzar determinadas excentricidades que cronistas y estudiosos de las tres damas achacan, en parte, al uso continuado de sustancias psicoactivas.

CONCLUSIONES.

Desde un primer momento el cuerpo teórico del trabajo ha necesitado la elaboración de un catálogo de obras. La temática pictórica drogada del entresiglos XIX-XX aquí incluye una primera parte dedicada al licor de moda en el París finisecular: la *absenta*; un segundo capítulo destinado a pormenorizar referencias plásticas en torno a opiáceos (opio), estimulantes (cocaína), drogas visionarias (*cannabis*) y grandes narcóticos (éter) que concluye en la tercera parte, epígrafe protagonizado por musas tóxicas, mujeres reconocidas de brillante existencia que llamaron la atención de los pintores de la época, retratos de habituadas célebres. La pintura *yonqui* se convierte así en un género cambiosecular, una iconografía que da cuenta de como el uso de los baudelerianos *paraísos artificiales* conformó el imaginario europeo y dotó de una identidad común de la que somos herederos en la actualidad.

En la primera parte del trabajo subrayo la importante presencia de la *absenta* en la Europa del cambio del siglo XIX al XX; el potente líquido opalescente resultado de la maceración del ajeno se convirtió en imprescindible sobre la mesa de un velador en el París fin de siglo. El licor bautizado «hada verde» tiene que ver con el «hada electricidad» de Paul Morand (1888-1976), una necesidad luminosa que devino en religión (Morand 1931, 68-69):

...el hada electricidad. Como la morfina en los tocadores de 1900, ella triunfa en la Exposición; ella nace del cielo, como los verdaderos reyes. El público se ríe de las palabras “peligro de muerte” escritas en los postes [...] Ella es el progreso, la poesía de pobres y ricos; ella prodiga la iluminación; ella es la gran Señal; ella ha derrotado en un santiamén al acetileno [...] es la religión de 1900.^{LXVII}

El primer epígrafe se detiene en la luz eléctrica, en cómo revolucionó el ocio cambiosecular; las avenidas y calles principales se llenaron de cafés, ambiente que fascinó a Jean Béraud. No fue esta la única fórmula que arrasó, la atmósfera de café concierto que llevo a lienzo Edgar Degas en *Los espectadores* o la escena de baile público en un jardín de Jean-Louis Forain ponen de manifiesto la popularidad que

pronto alcanzaron los recién creados espacios de diversión que otorgaba la nueva concepción urbanística de la ciudad. A estas propuestas se sumaron otras más espectaculares como la del *Folies Bergère*, el *music-hall* más concurrido de París, espacio que pintó Édouard Manet. El contrapunto popular lo otorgó el *Moulin de la Galette* el local abierto en la colina de Montmartre, ejemplo de ello es la pieza de Isaac Israëls. La *butte* de Montmartre también congregó la nocturnidad canalla, en 1889 abrió las puertas otro molino: el *Rouge*, espacio favorito de Toulouse-Lautrec. El recorrido culmina en *Le Chat Noir*, el local de Rodolphe Salis donde la absenta adquiere tintes sagrados, bajo la atenta mirada de una deidad de nuevo cuño: *La Virgen verde*.

Este recorrido hace hincapié en el conjunto de pintores-cronistas de París, narradores plásticos que con formas muy diferentes de enfrentarse a la superficie del lienzo conformaron el imaginario cosmopolita que perdura hasta hoy. Sus obras ponen de manifiesto la modernidad pictórica y la vital, con un elemento común: la copa de absenta sobre la mesa. Nadie que se autodenominara moderno prescindió de la diaria «hora verde», cita ineludible que transformó las paredes la ciudad: el moderno cartel publicitó la absenta aunando promesas de sofisticación, riqueza, libertad, ocio y placer. La sustancia no sólo argumentó los lienzos expuestos anteriormente, el licor da título a dos obras maestras del período: *El bebedor de absenta* de Manet (1859) y *La absenta* de Degas (1876).

El ritual de la preparación de la absenta se convirtió en patrimonio de toda clase social; la disfrutó la aristocracia en sus tardes y noches ociosas, el burgués que concluía su día de trabajo y el obrero, que también la degustó al acabar su jornada pero de forma más amarga. Pero el grupo experimentador fue el formado por bohemios, literatos y artistas, ellos constituyeron el círculo entregado a potenciar las propiedades del ajeno conocidas desde antiguo. Encontraron sentido a las palabras de Aristίδes (s. V a.C.), el estadista ateniense logró entrar en trance tras ingerir *Artemisia absentium*; la sustancia mitigó sus procesos melancólicos de la misma forma que atenuó la tristeza de Areteo de Capadocia (s. I d.C.) y alivió parte de sus ansiedades, el romano Apuleyo (s. II d.C) la recomendó para alejar los demonios. El potente licor creado en 1790, no sólo fue capaz de paliar el desánimo, ahuyentar malos pensamientos y actuar como narcótico, también se encargó de proporcionar una puerta abierta hacia nuevas formas de pensamiento, al menos eso afirmó Raoul Ponchon. Ninguno de los inspirados por la musa verde

olvidaron el tono amargo que el ajeno adquiere en los pasajes bíblicos, el proceso de creación nunca surge exento de dolor (Albert Maignan, *La musa verde*, 1895).

El capítulo continúa con la absenta irrumpiendo en la vida y obra de Vincent van Gogh; el licor se convirtió en motivo pictórico para Gauguin y conformó parte de los hábitos poco saludables que esgrimieron Toulouse-Lautrec y sus modelos. Los biógrafos y estudiosos de Edvard Munch se detienen a menudo a mencionar su gusto por el alcohol, en especial por el verde del ajeno. La absenta ha quedado asociada de forma tradicional a propuestas artísticas audaces, procesos plásticos capaces de romper con los movimientos establecidos; de la misma forma sus efectos en los pintores hoy calificados de geniales, parecen desembocar en conductas desordenadas, paranoias y neurosis. Este recorrido lineal causa-efecto, en el que es fácil caer, dotó de argumentos a los prohibicionistas, las ligas antialcohólicas consiguieron una categoría única de enfermedad para el abuso de absenta: la absintomanía. Propuesta sostenida en los ensayos clínicos del psiquiatra Valentin Magnan, la literatura pseudo-científica de Henri Balesta y su *Absinthe et Absintheurs* (1860) y en tremendas novelas moralistas como *Wormwood: A Drama of Paris* (1890), relato de la entonces muy popular Marie Corelli. Algunos de los supuestos aventurados en estos volúmenes se relacionan con lienzos de Jean François Raffaëlli, Munch y Alphonse Mucha, los bajos fondos y la incapacidad de respuesta de los abotargados bebedores de absenta se complementan con la imagen de la prostitución de Rops titulada *La bebedora de absenta*. La absenta fue prohibida, la sustancia fue condenada.

En la actualidad se comercializa ajeno en toda Europa, una bebida que continúa apegada a su pasado trasgresor, los productores utilizan la imagen de Van Gogh, los carteles de Toulouse-Lautrec e incluso el estudio de 1975 elaborado por las universidades de Puerto Rico e Idaho, una investigación que acercaba absenta y marihuana con argumentos invalidados en 2006; a pesar de la refutación la hoja de *cannabis* asegura ventas. La iconografía del hada verde sigue presente en nuestro diario; la película más celebrada de 1992, el *Drácula de Bram Stoker*, incluye una escena de seducción y visiones estimulada por absenta; también el cine español de mitad de los 80 posee su inolvidable secuencia con ajeno en *El año de las luces*, la bebida de los poetas malditos franceses es glorificada de la mano de Manuel Aleixandre. Ejemplos que explican una de las conclusiones generales de esta tesis: la iconografía de la absenta

sigue vigente como símbolo de la intelectualidad de una época, de la genialidad de algunos pintores, una sustancia potente que aún mantiene la seducción de lo prohibido.

En España el consumo de absenta nunca se vetó, cierto es que tampoco el ajenjo se convirtió en bebida nacional como en Francia. En los dos siguientes epígrafes analizo la presencia de la copa, cuchara perforada, jarra de agua fría y licor verde en la pintura española, la obra de los artistas residentes en París, a menudo los que fueron a buscar premisas plásticas asociadas a la entonces vanguardia modernista, impresionista y simbolista. Al contrario de lo que podemos observar en el capítulo anterior, los españoles tendieron a focalizar el tema de la absenta; prácticamente en todas las obras la copa aparece en manos de una mujer y sobre la escenas planea la sospecha de prostitución; es el caso de *Un aquarium* de Rusiñol (1891), la *Madeleine* de Ramón Casas (1892), *Anglada-Camarasa* y *Le paon blanc* (1904), *Pierrot en la taberna* de Gustavo de Maeztu (ha. 1920-1921) o *La hora verde*, tela pintada en 1904 por Anselmo Miguel Nieto, entre otras. Picasso fue mucho más amplio en su relación con el subgénero del ajenjo, una presencia que inició en su temprano *El Moulin de la Galette* (1900). La absenta continuó en su pintura acompañando a muchos de los protagonistas de los lienzos durante la etapa azul; la miseria, soledad y la pobreza de las víctimas de la vida moderna discurren en un bar con una absenta sobre el mármol de la mesa. El pintor se autorretrató como Arlequín en el *Lapin Agile* (1905), malcarado y con una absenta entre las manos. Insertos en su variopinta galería de retratos azules desfilan el sastre Benet Soler, los pintores Ángel Fernández de Soto, Sebastiá Junyer-Vidal y el poeta Cornuty, personajes llevados a lienzo en 1903 y todos pintados junto a una copa más o menos grande de absenta. Picasso no abandonó la iconografía, durante la etapa cubista formó parte en bodegones de alcohol y naipes; en 1965 Picasso llevó a cabo la serie gráfica *La copa de absenta*.

Comienzo el segundo bloque del cuerpo de tesis señalando el impulso que tomó la pintura orientalista a mediados del siglo XIX, un escenario que actuó como excusa geográfica para abordar placeres exóticos sin censura. Las costumbres árabes, que encabezan la temática de «oriente» pasado por el tamiz de «occidente», la sensualidad exótica y los vicios comparten en la superficie pictórica instrumentos comunes: la *chibouk* —pipa de tallo largo— y el *narguile* —pipa de agua—. Estas pipas que aún se emplean para fumar tabaco, a menudo se utilizaron —y el *narguile* aún se usa— para

fumar hachís y opio. Fue Delacroix el primero en conocer un harén, el resultado fue *Mujeres de Argel*, lienzo expuesto en el Salón de 1834. Aunque los desnudos femeninos amontonados durante el aseo se lo debemos a Ingres; el pintor antes de *El baño turco* (1862), contrastó las blancas carnaciones de una odalisca con las aceitunadas de su sirvienta en *Odalisca con esclava* (1839-1940). En la pintura de Jean-Léon Gérôme los instantes de pipa de tallo y de *narguile* parecen concentrarse durante el tiempo de esparcimiento de los guerreros árabes y en sus momentos de reflexión; de la misma forma los instantes de *sissha* femeninos transcurren junto a la alberca destinada al baño. El discípulo de Gérôme, Lecomte du Nouÿ construyó un nuevo recurso para mostrar a la mujer árabe desnuda; en los sueños opiáceos de los sultanes y eunucos, el humo que exhala la pipa adquiere la forma de una poderosa mujer que suele ostentar un velo transparente que más que cubrir enmarca su desnudez. La misma ensoñación que posee el fumador en la obra del italiano Fabio Fabbi, sólo que en este caso la sustancia que provoca la visión es el hachís. En España fue Mariano Fortuny el máximo representante de esta temática, el éxito de sus mercaderes, odaliscas y fumadores de opio provocaron una cantidad ingente de obras localizadas en contexto marroquí. Enrique Arias es tajante distinguiendo la producción de José Villegas Cordero, en contacto con Marruecos y la obra exclusiva de taller —Francisco Masriera y Antonio Fabrés.

El exotismo oriental se combinó con la suciedad, la depauperación de cuerpo y mente del fumadero instalado en Europa, al menos en el Londres literario de Charles Dickens, Conan Doyle y Oscar Wilde. En el siguiente epígrafe recojo tres personajes novelescos, Edwin Drood, Sherlock Holmes y Dorian Gray, que sirven de muestra y señalan la distancia con la imagen de fumadero que proporcionó en su cita anual el Salón parisino. La iconografía habitual en este caso consistió más bien en mujeres desnudas o desvestidas con una pipa en la mano; el canon responde a la imagen de mujer fatal tan difundida entre los pintores del entresiglos XIX y XX europeo. Aquí el vicio aportaba la dosis de amoralidad, una adicción que a menudo se utilizó como pretexto para mostrar lasitud en cuerpos femeninos atractivos, o peor, la mujer propuesta como instigadora: mientras el hombre se resiste la mujer, heredera de la perversión de Eva, insiste. Es este el caso de la obra *El veneno de Buda. Fumadero de opio*, lienzo que Henry Émile Vollet presentó al certamen celebrado en 1910.

La pintura narcótica española se reduce prácticamente, salvo una estilización modernista de Alexandre de Riquer, a la obra de Pablo Picasso. Utilizando las memorias de Fernand Olivier y la biografía de John Richardson este apartado da cuenta de la estrecha relación de los momentos creativos y el consumo de opio y hachís en el grupo formado por Apollinaire, Jacob, Salmon, Picasso y la propia Olivier. El uso del narcótico y la droga visionaria puede rastrearse, a tenor de lo expuesto por Richardson, en obras emblemáticas del período rosa realizadas en 1905, *Muchacho con pipa* y *Mujer con abanico*. Picasso retomó el opio mucho más adelante, aunque sólo en forma de un par de grabados pertenecientes a la *Suite 347* (1968).

La proliferación de capítulos en torno a la literatura drogada en parte de los principales ensayos sobre drogas —Escohotado, Usó y Davenport-Hines— hacen oportuna una revisión de los poemas, volúmenes y cuentos que abundan en la experiencia psicotrópica experimentada, es el caso del *Kubla Khan* de Coleridge (1797), *Las confesiones de un inglés comedor de opio* de Thomas de Quincey (1821-1822), el relato *La pipa de opio* que Gautier escribió en 1838 —y la narración análoga de Rubén Darío *El humo de la pipa* compuesta cinco décadas más tarde— junto a Baudelaire y *Los paraísos artificiales* (1862). La poesía alterada de Verlaine y Rimbaud tiene su espacio, de la misma forma que su conocimiento de los efectos de la absenta, el opio y hachís; la historia de los poetas se ha ilustrado con una referencia actual, la coproducción europea *Total eclipse*. Los poemas de Manuel Machado, Francisco Villaespesa e Isaac Muñoz ponen de manifiesto el interés que el modernismo literario depositó en la estilización que envolvía cierto ambiente *chic* relacionado con uso de psicofármacos, una pose afectada que llevaron al límite literatos en la órbita decadente, Antonio de Hoyos y Álvaro de Retana. Mientras Vicente Blasco Ibáñez dio vida a heroínas distinguidas no exentas de maldad que consumen cigarrillos opio —doña Sol en *Sangre y arena* (1908) o Alicia protagonista de *Los enemigos de la mujer* (1919)— Valle-Inclán escribió en 1919 *La pipa de kif*, un poemario donde el narrador pone de manifiesto su vasta cultura psiconauta. El creador del esperpento fue habitual de la marihuana.

Al hilo de este último epígrafe, podemos encontrar en los lienzos dedicados a la morfina de George Moreau de Tours, Albert Besnard y Albert Matignon posturas y actitudes similares a las que mantienen las protagonistas elegantes de las novelas de

Blasco. Además la relación entre pintura y literatura se puede comparar en el gesto de Espina Porcel, morfinómana de alta sociedad protagonista de la novela *La Quimera* (1903) de Emilia Pardo Bazán y La Nardo, castiza devenida en etérea por el uso del alcaloide en la novela homónima de Ramón Gómez de la Sena (1930) con algunos de los lienzos de Anglada Camarasa. El buen tono que adquirió la inyección entre la profesión médica y el mundo bohemio del París finisecular, acabó por conquistar pictórica y vitalmente a Santiago Rusiñol; el catalán se perfila como el prototipo del artista adicto cambiosecular.

El siguiente capítulo permite reflexionar sobre la ausencia de iconografía en torno a la heroína y cocaína. Mientras la absenta, el opio, hachís y morfina triunfan como motivo pictórico, el éxito de la droga heroica no llegó hasta la década de los 90 del siglo XX, momento en que la tendencia *heroin chic* lanzada por Calvin Klein puso de moda el *lifestyle* heroínmano. Tampoco la inyección subcutánea de cocaína o el posterior ritual de la aspiración despertó interés entre los pintores; sin embargo, la hoja de coca adquirió una enorme popularidad gracias al *Vin Marini*, tónico que promocionaron carteles de Jules Chéret y Roberto Domingo Fallola, entre otros. En los años 30 la publicidad de *Cocaína en flor*, el perfume de Parera, introdujo *glamour* en cada tocador femenino español. Muy diferente es el caso del éter etílico, la única droga que fue considerada sobre la superficie del lienzo en su faceta médica, en esta ocasión los pintores son norteamericanos.

El tercer capítulo resume las entretelas vitales, las inquietudes artísticas y psicotrópicas de tres mujeres del entresiglos XIX-XX, tres profesionales extravagantes e inconformistas admiradas por literatos e inmortalizadas por los principales pintores de la época, una forma de poner nombre y apellidos a la lista de morfinómanas anónimas retratadas en capítulos anteriores de este trabajo. La marquesa Luisa Casati, fue la dama rica y extraña de principios del siglo XX, la mujer que heredó una fortuna y la dilapidó. Una original pelirroja con ojos kohl estáticos por la belladona, disfrazada con las mejores creaciones de Poiret, Erte y Barskt y rodeada de leopardos y cacaúas que se convirtió en una mecenas del arte. Luisa Casati fue retratada por Boldini, Kees van Dongen, August John, Zuloaga, Federico Beltrán Masses o Man Ray y potenció el futurismo.

Los poderosos rasgos faciales de la bailarina Tórtola Valencia fueron también llevados a lienzo por Zuloaga y Beltrán Massés, además de por Valentín de Zubiaurre y Gustavo de Maeztu. Chicharro y Anselmo Miguel Nieto perpetuaron sus movimientos; pero sin duda, es el ilustrador estrella de principios del siglo XX Rafael de Penagos, quien mejor recogió el legado coreográfico de la sevillana. Las danzas de corte oriental de Tórtola inspiraron versos y una novela a su fiel amigo Antonio de Hoyos; en los años 20 se convirtió en la imagen de *Maja*, la línea de productos cosméticos de Myrurgia; a la bailarina también la reconocían en cualquier local de renombre en la noche catalana o madrileña.

La poetisa chilena Teresa Wilms fue conocida en los ambientes intelectuales españoles como Teresa de la Cruz, apodo que rememoraba un pasado de encierro en el Convento de la Preciosa Sangre de Santiago de Chile. Anarquista y afiliada a distintas organizaciones sindicalistas, sintió también atracción por los círculos masónicos. En 1918, tras residir en Buenos Aires y Nueva York, se trasladó a Madrid; en la capital se convirtió en inseparable de Valle-Inclán y lo acompañó en su devenir tertuliano, Julio Romero de Torres la retrató como *Venus imperiosa*. Teresa Wilms era habitual de paraísos artificiales, alcohol, tabaco, hachís, éter, láudano, cocaína... La escritora se suicidó a los 28 años con Veronal, el primer barbitúrico comercializado.

Luisa Casati, Tórtola Valencia y Teresa Wilms Montt encarnaron el ideal de mujer cosmopolita, excéntrica y *yonqui*, una atracción por la «mala cara» que se ha convertido en la actualidad en referencia para diseñadores de moda, maquilladores, bellas modelos e iconos musicales. La última parte de la tesis recoge la importancia de las tres en el actual tránsito de siglos. La vestimenta con que fue retratada Luisa Casati sigue teniendo éxito en los desfiles de Galliano (1998), de Yves Saint Laurent (2004) y Chanel (2010); imitando sus ademanes posó la andrógina actriz Tilda Swinton; recibe homenajes del icono pop Lady Gaga y bautiza líneas cosméticas, bombones y fiestas. Tórtola Valencia ha terminado convertida en un personaje literario, la ha utilizado Luis Antonio de Villena y también ha caído en las manos de Juan Manuel de Prada; el arte sobre el escenario de Tórtola fue recuperado en 2008 por la compañía de Isabel Bayón. La complicada vida de Teresa Wilms fue llevada a la gran pantalla en 2009. Tres mujeres que de una forma u otra se han convertido en referencia de artistas, diseñadores

y publicistas en el XXI; una seducción que no puede desvincularse de su imagen drogada.

Textos originales.

^I «Absinthe [...] was the right product at the right time. It had sufficient alcohol to be the major alcoholic drink at a time when social dislocation and a vine blight led to an increase in alcohol consumption. Its physical properties of changing colour with water and attractive aroma made it adaptable for use by those with refined tastes [...]. It had sufficient psychoactive properties for it to be a favoured drink of the creative when social change, available money and national movement made for the development of centres of artistic excellence. Its unique properties were vastly exaggerated by both its supporters and its detractors to suit their own requirements».

^{II} «The plant in this fresco has nothing whatever to do with mushrooms [...] and the similarity with *Amanita muscaria* is purely fortuitous. The Plaincourault fresco is only one example —and, since the style is provincial, a particularly deceptive one— of a conventionalized tree type, prevalent in Romanesque and early Gothic art, which art historians actually refer to as a ‘mushroom tree’ or in German, *Pilzbaum*. It comes about by the gradual schematization of the impressionistically rendered Italian pine tree in Roman and early Christian painting, and there are hundreds of instances exemplifying this development —unknown of course to mycologists. [...] What the mycologists have overlooked is that the medieval artists hardly ever worked from nature but from classical prototypes which in the course of repeated copying became quite unrecognizable».

^{III} «a scene which would have existed and progressed along the same lines with or without the green fairy».

^{IV} «As the night closes in you watch with fascination the gradual streaks of light that crawl out, as avenue after avenue is lighted up, and the whole city is lined out in fire at your feet. The red sails of the Moulin Rouge swing round, the flash light from the Tour Eiffel touches the Sacré-Coeur and whitens the thousand-year-old church of Saint-Pierre. The other Montmartre awakens while the quiet inhabitants of the hill go to sleep. The sickly odour of absinthe lies heavily on the air. The ‘absinthe hour’ of the Boulevards begins vaguely at half-past-five and ends just as vaguely at half-past-seven; but on the hill it never ends. Not that it is the home of the drunkard in any way; but the deadly opium drink lasts longer than anything else, and it is the aim of Montmartre to stop as long as possible on the terrasse of a café and watch the world go by».

^V «The poet and the artist may be seen descending Montmartre, the cocotte [tart] the Rue Blanche, the crevé [flashy young man] turns out of the rue Laffitte, and the boursier [stock exchange speculator] out of the Rue Vivienne. Actors install themselves at the Café de Suède, military men at the Helder, financiers at the Café Cardinal, journalists at Brébant of Mulhouse, dandies at the Café Riche or Tortoni’s, and at the boulevardier [promenader] for whom Paris commences at the corner of the Rue Scribe and ends at the Faubourg Montmartre, goes gossiping from café to café. What is called the hour of absinthe is as necessary to a Parisian as his wine or his cigar».

^{VI} «When pale twilight falls on the great city of Paris, the gas lamps of the boulevard illuminate the well-dressed at their pleasures. It is the sainted hour when, on the café tables, each one takes their absinthe [...] a carafe of water slowly poured drop by drop with a knowing familiarity. He contemplates gravely the opaline tint: the man has made his absinthe».

^{VII} El diálogo original se desarrolla de la siguiente forma: «L: Why not make this an absinthe afternoon? (...) / A: Remind me, what is it again? / L: The Green Fairy. The French impressionist’ liquid drug of choice (...) / This stuff is so illegal. I smuggled a whole batch of it back from Prague in Listerine bottles (...) / A: Jesus. It made me feel all warm going down / L: That’s my job. You know what they say / A: What do they say? / Absinthe makes the heart grow fonder».

^{VIII} «Et, peintre fier de mon génie, / Je savourais dans mon tableau / L’enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l’eau».

^{IX} «Ton frais parfum me déconcerte / Et dans ton opale je vois / Des cieus habités autrefois / Comme par une porte ouverte».

^X «Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent, / Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent, / Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété, / Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé».

^{XI} «Je ne t'attends plus [...] Holà! Garçon! Mon verre est vide... Une autre absinthe!».

^{XII} «Salut, verte liqueur, Némésis de l'orgie ! [...] Pour moi, qui ne veux pas atteindre la vieillesse, / je veux contra ta force essayer ma faiblesse».

^{XIII} «Le poison, le baume [...] Je suis l'île toujours ouverte / Au rêveur naufragé qui souffre [...] Je suis une mer d'émeraude / Ou toujours la tempête rôde, / Mais dissimule ses ravages. [...] La roue invisible et dentée / Qui doucement saisit et broie, / Le sphinx qui se fait une proie / De ce qui passe à sa portée».

^{XIV} «Faut-il dire la vérité et y ajouter que les zouaves, les bordels, les adorables petites arlésiennes qui s'en vont faire leur première communion, le prêtre en surplis qui ressemble à un rhinocéros dangereux, les buveurs d'absinthe, me paraissent aussi des êtres d'un autre monde. C'est pas pour dire que je me sentirais chez moi dans un monde artistique mais c'est pour dire que j'aime mieux me blaguer que de me sentir seul. Et il me semble que je me sentirais triste si je ne prenais pas toutes choses par le côté blague».

^{XV} «J'ai une Vue du Rhone — le pont de fer de Trinquetaille. où le ciel et le fleuve sont couleur d'absinthe — les quais d'un ton lilas, les personnages accoudés sur le parapet noirâtres, le pont de fer d'un bleu intense — avec dans le fond bleu une note orangé vive et une note vert veronèse intense».

^{XVI} «Je pense si souvent à Monticelli et lorsque je songe à ce que l'on raconte de sa mort il me semble que non seulement il faut écarter l'idée qu'il soit mort buveur dans le sens d'abrutir la boisson mais encore il faut savoir que la vie se passe encore davantage que dans le nord tout naturellement en plein air et dans les cafés. Mon ami le postier par exemple vit beaucoup dans les cafés et certes est plus ou moins buveur et l'a été sa vie durant. Mais il est tellement le contraire d'abruti et son exaltation est si naturelle, si intelligente, et il raisonne alors si largement à la Garibaldi, que volontiers je réduis la légende quant à Monticelli buveur d'absinthe à exactement les proportions de ce cas de mon postier».

^{XVII} «...nous avons fait quelques excursions dans les bordels et il est probable que nous finirons par aller souvent travailler là.— Gauguin a dans ce moment en train une toile du même café de nuit que j'ai peint aussi mais avec des figures vues dans les bordels. Cela promet de devenir une belle chose».

^{XVIII} Reprodúzco aquí los diálogos originales; la frase que Kirk Douglas pronuncia antes de acercarse al burdel y que Vincent van Gogh escribió a su hermano es: «*Now and then, when the store inside me gets too loud, I take a glass too much to distract me*». Las frases que intercambian Roulin y Ginoux en el bar son: «*R: -What time did he get here? / G: -About 4:00 this morning. As usual, two coffees, three absinthes... / R: -Did he eat anything? / G: -What do you think?*». Por último Anthony Quinn pide al camarero: «*Two absinthes!*».

^{XIX} «...returning home after having passed all day in the sun, in torrid heat, and having no real house in that town, he took a place on the terrasse of the café. Then the eaus-de-vie and absinthe succeeded each other at a steady pace».

^{XX} «Por lo que sé, el médico de aquí se inclina a considerar lo que he tenido como un ataque de naturaleza epiléptica». «*Pour autant que je sache le médecin d'ici est enclin à considérer ce que j'ai eu comme une attaque de nature épileptique*».

^{XXI} El guión original reza: «*L: -Drink this. / M: -Alcohol and tastes like licorice. / L: -It's absinthe. / M: -Is not it you became mad? / L: -That said some people. / M: -Did not Van Gogh cut the ear in a delirium of absinthe? / L: -It was like a goat*».

^{XXII} «...just to sit here at the open door, smoking a cigarette and drinking a glass of absinthe, is an unmixed pleasure which I have every day».

XXIII *«Jaeger had reigned over the Kristiania Bohème since 1883. By the time Munch joined, the foundations for its cathedral of erotic misery has been laid. Its walls were the Grand Café, its churchyard the red light district down by the docks, its communion-wine absinthe, its bread starvation, its incense opium, its chronic disease syphilis and its congregation included every progressive young thinker, writer, actor and artist».*

XXIV *«He was coming home at all hours of day and night drunk. “We used to have drinks before breakfast just to sober up; later we drank to get back into a stupor”. Absinthe with Krohg; whisky and soda with Jaeger in the Grand».*

XXV *«All sensations are perceived by all senses at once. My own impression is that I am breathing sounds and hearing colours, that scents produce a sensation of lightness or of weight, roughness or smoothness, as if I were touching them with my fingers».*

XXVI *«One day she stepped into the Black Piglet at Munch’s side – blonde, slender, elegant and dressed with a sense of refinement that understood how to hint at the body’s sensuous movement but simultaneously avoid revealing too definite contours...A classic, pure profile, her face overshadowed by a profusion of curls!...A laugh that inspired a longing for kisses, simultaneously revealing two rows of pearl-like white teeth awaiting the opportunity to attach themselves! And in addition, a primeval, affected sleepiness in her movements, never excluding the possibility of a lightning attack».*

XXVII *«She needed only to look at a man, and put her hand on his arm, and he at once found himself able to express something he had long carried within him without previously having been able to give it form».*

XXVIII *«I drink one whisky and soda after another. The alcohol warms me up and, especially in the evening, excites me. I feel it eating its way inward, inward to the delicate nerves. Need tobacco too. Cigars, lots of strong ones... Whisky and soda, whisky and soda. Burn up the pain».*

XXIX *«Gloomy, overcome, falling under his own weight, his complexion marbled by reddish marks, his eyes dim, his lips discoloured, his shoulders bowed by premature age, he stays there entire days in the same place, alone and a stranger to those who pass around him, drinking, drinking, emptying his glass only in order to fill it again».*

XXX *«He borrows against his week’s wages to satisfy his vice and there are four, five, ten miserable creatures who go hungry...».*

XXXI *«Soon the shabby apartment is denuded of what articles can be sold: pictures, the bed on which his children were born, his father’s watch. The mother dies, exhausted by poverty and weakened by worry. The son becomes a vagrant, begging for his bread and the girl becomes a prostitute in the taverns».*

XXXII *«He had a diabolical idea. Calling the little one to him, he offered her a glass of absinthe, saying: “Come on sweetheart, drink, that will give you strength and colour in your cheeks”».*

XXXIII *«...anxiety, heaviness around the heart, insomnia, febrile movements, paralysis of the stomach».*

XXXIV *«Apoplexy, paralysis, chronic illness of the stomach, intestines, liver, gout, dropsy, mental derangement, sterility, impotence, convulsions, epilepsy, depression, hallucinations and finally spontaneous combustion».*

XXXV *«M. Rops crée un type de femme que nous reverrons, repris et dérivé, dans son œuvre, ce type de la buveuse d’absinthe qui, désabrutie et à jeun, devient encore plus menaçante et plus vorace, avec sa face glacée et vide, canaille et dure, avec ses yeux limpides, au regard fixe et cruel [...] avec sa bouche un peu grande, fendue droite, son nez régulier et court».*

XXXVI *«it’s a girl called Marie Joliet who arrives every evening drunk at the Bal Bullier and who sees with eyes of electric death. I had her pose and I worked to take down just what I saw».*

XXXVII «Dans l'absinthisme, le delire hallucinatoire existe plus actif, plus terrifiant, provoquant parfois des reactions d'une violence extreme des plus dangereuses. Un autre syndrome beaucoup plus grave l'accompagne : tout a coup l'absinthique pousse un cri, palit, perd connaissance et tombe; les traits se contractent, les machoires se resserrent, les pupil les se dilatent, les yeux se devient en haut, les membres se raidissent, un jet d'urine s'echappe, des gaz et des matieres sont brusquement expulsées. Au bout de quelques secondes la figure devient grimagante, les membres sont secoués, les yeux sont fortement convulsés en tous sens, les machoires s'entrechoquent et la langue projetée entre les arcades dentaires est profondément mordue ; une salive sanglante recouvre les levres, la face s'injecte, devient violacee, bouffie, les yeux sont saillants, larmoyants, la respiration est stertoreuse, puis les mouvements cessent, tout le corps est en resolution, les sphincters se relachent, des dejections souillent le malade. Au bout d'un instant, celui-ci souleve la tete et promene autour de lui un regard hebete. Revenu a lui peu apres, il ne conserve aucun souvenir de ce qui s'est passe. C'est bien l'attaque d'epilepsie.»

XXXVIII «It is not possible to attribute to absinthe essence exclusively the principal morbid effects that are observed in those who partake freely of that drink namely epilepsy and epileptiform attacks. We repeat that alcohol plays the greatest role in their production».

XXXIX «The morbidity of the modern French mind is well known and universality admitted, even by the French themselves; the open atheism, heartlessness, flippancy, and flagrant immorality of the whole modern French school of thought is unquestioned. If a crime of more than usual cold-blooded atrocity is committed, it generally dates from Paris, or near it; -if a book or a picture is produced that is confessedly obscene, the author or artist is, nine cases out ten, discovered to be a French man. The shop -windows and bookstalls of Paris are of themselves sufficient witnesses of the national taste in art and literature- a national taste for vice and indecent vulgarity which cannot be too sincerely and compassionately deplored. There are, no doubt, many causes for the wretchedly low standard of moral responsibility and fine feeling displayed by the Parisians of today -but I do not hesitate to say that one of those causes is undoubtedly the reckless Absinthe-mania, which pervades all classes, rich and poor alike. [...] The effects for its rapid working on the human brain are beyond all imagination horrible and incurable, and no romancist can exaggerate the terrific reality of the evil».

XL «Paris is making a fool of me! I have got the city's madness into my veins! -I am learning to love light and colour and gay music and song and dance, -and the wildly beautiful eyes of women!».

XLI «For the heart's wide wounds which bleed internally; -for the grief of a lost love which can never be regained; [...] for the sting of remorse, and the teasing persecutions of conscience, -for all this and more than these, I can find a remedy! For the poison of memory I can provide an antidote, -a blessed balm that soothes the wronged spirit into total forgetfulness of its injury, and opens before the mind a fresh and wondrous field of vision, where are found glories that the world knows nothing of...»

XLII «All things are possible to Absinthe, -it can accomplish more marvellous deeds than its drinkers wot of! It can quench pity -freeze kindness, -kill all gentle emotions, and rouse in a man the spirit of a beast of prey! The furious passions of a savage, commingled with the ecstasies of a visionary wake together at its touch, and he who drains it deeply and often, becomes a brute-poet, a god-centaur, - a thing for angels to wonder at, and devils to rejoice in; -and such an one am I! [...]The devil born of Absinthe! - the fair, brave fiend, whose fidelity to the soul it seizes upon, like that of its twin-sister Morphine, never releases till death! Every hour of every day its hold on my brain grew closer, firmer, and more absolute, till I ceased to feel even so much as a passing throb of compunction, and with my eyes open to the abyss of darkness before me, voluntary drifted slowly yet steadily down!»

XLIII «You tell me you have become an absintheur [...] "I believe I do", I replied indifferently. "It means, in the end, - death". "Oh, if it meant only death!" he exclaimed passionately. "If it meant only the common fate that in due time comes to us all!" But it means more than this - it means crime of the most revolting character, - it means brutality, cruelty, apathy, sensuality, and mania! Have you realized the doom you create for yourself, or have you never thought thus far?"».

XLIV «I must inform you that if you persist in drinking absinthe you will become a hopeless maniac. Your illness has been a sort of God-send, -it has forced you to love a month under my care without tasting a drop of that infernal liquid. And a certain benefit has been the result, so that, in a way, you are prepared

to be cured. But your brain-cells are still heavily charged with the poison, and a violent irritation has been set up in the nerve-tissues. Your blood is contaminated -and its flow from the heart to the brain is irregular, -sometimes violently interrupted; -a state of things which naturally produces giddiness, swooning, and fits of delirium which resemble strong epilepsy. Such a condition might make you subject to hallucinations of an unpleasant kind"».

XLV «The action of absinthe can no more be opposed than the action of morphia. Once absorbed into the blood, a clamorous and constant irritation is kept up throughout the system, -an irritation which can only be assuaged and pacified by fresh draughts of the ambrosial poison. [...] I prepared the greenish opal mixture, whose magical influence pushed wide ajar the gates of dreamland! [...] For example: there was no moon, and clouds were still hanging in the skies heavily enough to obscure all the stars, -yet, as I sauntered leisurely up the Champs Elysées, a bright green planet suddenly swung into dusky space, and showered its lustre full upon my path. Its dazzling beams completely surrounded me, and made the wet leaves of the trees overhead shine like jewels; and I tranquilly watched the burning halo spreading about me in the fashion of a wide watery rim, knowing all the time that it was but an image of my fancy. Elixir Vitae! -the secret so ardently sought for by philosophers and alchemist! - I had found it, even I! [...] [...] The habituated Chinese opium-eater, for example, gets no dreams out of his drug, his own mind being too slow and sluggish for the creation of any sort of vision. But, put a quick-witted Frenchman or Italian in an Oriental opium-den, and the poison-fumes will invoke for him a crowd of phantom images, horrible or beautiful, according to the tendency of his thoughts. [...] Only that Absinthe differs from opium in this respect, -namely that it has not only one but three distinct gradations of action. Imagine, for the sake of metaphor, the brain to be a musical instrument, well strung and in perfect tune, -Absinthe first deadens the vibrating power; then, one by one, reverses the harmonies; and finally, completely alters the very nature of the sounds. [...] On the active brain, its effect is to quicken the activity to feverishness, while hurling it through new and extraordinary channels of thought».

XLVI «A common mechanism of action for THC and thujone is also interesting from a historical and sociological point of view».

XLVII From this critical review of the literature, it is concluded that chronic abuse of absinthe did not cause any distinct syndrome. The so-called absinthism cannot exactly be distinguished from chronic alcoholism».

XLVIII «-M: Tell me, Prince, tell me of your home. / -D: The most beautiful place in all creation. / -M: Yes, it must be. A land beyond a great, vast forest surrounded by majestic mountains, lush vineyards, and flowers of such frailty and beauty as to be found nowhere else. / -D: You describe my home as if you had seen it firsthand. / -M: It's your voice, perhaps. It's so familiar. It's like a...it's like a voice in a dream I cannot place, and it comforts me. / -Both: When I am alone. / -M: And what of the princess? / -D: Princess? / -M: There is always a princess with gowns flowing white. Her face...her face is the river. The princess, she is the river filled with tears and with sadness and with heartbreak. / -D: There was a princess...Elisabetta. She was the most radiant woman in all the empires of the world. Man's deceit took her from her ancient prince. She leapt to her death into the river that you spoke of. In my mother's tongue, it is called Arges, River Princess».

XLIX «Era una dona de Rubens, emmagatzemada dins d'unes faldillas i un cos sempre vermell. Era blanca, riallera, la salud feta dona. I coronava aquella bella estàtua un feix de cabell d'un ros quasi rogenç».

L «Prostitution in that tribe is a positive institution»; «These Algerian courtesans are also in high repute as dancers».

LI «...the wickedness of life was at its flood revealing the most loathsome conditions animal life can stoop to».

LII «C'est un opium exquis, il va sans dire, dont la fumée, tournant en petites spirales rapides, a tout de suite fait d'alourdir l'air en l'embaumant. Par degrés, il nous apportera l'extase chinoise, l'oubli, l'allègement, l'impondérabilité, la jeunesse».

LIII «satans adolescents [...] Or, le plus beau d'entre tous ces mauvais anges / Abait seize ans sous sa couronne de fleurs [...] Il rêve, l'œil plein de flammes et de pleurs».

LIV «*A stately pleasure-dome decree (...) It was a miracle of rare device, (...) Weave a circle round him thrice, / And close your eyes with holy dread, / For he on honey-dew hath fed, / And drunk the milk of Paradise*».

LV «*Je préfère au constance, á l'opium, au nuits / L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane*».

LVI «*L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes / Allonge l'illimité, / Approfondit le temps, creuse la volupté, / Et de plaisirs noirs et mornes / Remplit l'âme au delà de sa capacité*».

LVII «*Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas ! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation. / Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit : la fiole de laudanum ; une vieille et terrible amie ; comme toutes les amies, hélas ! féconde en caresses et en traîtrises*».

LVIII «*elle est devenue... Comment dit-on ?... Morphinomane... Toute une société comme ça... Quand elles se réunissent, chacune de ces dames apporte son petit étui d'argent, avec l'aiguille, le poison... et puis crac ! sur le bras, dans la jambe...*».

LIX Jean-Jacques Yvorel recoge la estrofa original: «*Oh! La douceur de la morphine! / Son froid délicieux sous la peau! / On dirait de la perle fine / Coulant liquide dans les os*» (cfr. Yvorel 1993, 108).

LX Las inscripciones originales grabadas en cada una de las caras del monolito son: «*To commemorate the discovery, that the inhaling of ether causes insensibility to pain. First proved to the world at the Mass General Hospital in Boston. October A.D. MDCCCXLVI*» / «*In gratitude for the relief of human suffering by the inhaling of the ether. A citizen of Boston has erected this monument. A. D. MDCCCLXVII*» / «*This also cometh forth from the Lord of Host which is wonderful in counsel and excellent in working. Isaiah*» / «*Neither shall there be any more pain. Rev.*».

LXI «*In the world of the beau monde, where money could purchase any pleasure, drougs were no exception. Such hypnotics as the opalescent liqueur, absinthe, and the intoxicating fumes of the ether had archieved great popularity during the early years of the Belle Époque. Cocaine then came into vogue. Its true dangers unknown at first, the innocuous-looking white powder soon found its way into the salons of café society. Exclusive jewels such as René Lalique and Georges Fouquet were commissioned by their patrons to create tiny boxes and caskets of gold, silver, and enamel in which to secrete pocket stashes of the drug. Pinches of cocaine were dissolved in champagne, a certain demimondaine was known to spread a paste of it on toast point, and many gentlemen applied is as a topical aphrodisiac. In a short time, cocaine use was rivaled by morphine injections. Yet another prevalent narcotic was opium. Derived from the poppy flower, the potent drug was rolled into tiny balls, set alight on gilded needles by the flames of small oil lamps, and smoked in long wooden pipes*».

LXII «*...the Marchesa Casati was an exhibitionist. But exhibitionist is a potent drug*».

LXIII «*Legend would have us believe that the Marquesa Luisa Casati sprang fully formed from the head of Gabriele D'Annunzio. Perhaps even she herself eventually believed this myth and, until the day she died, perpetuated it through a persona both eccentric and extravagant. With a face powdered dead white, massive eyes ringed with kohl, and a tangle of hair ignited into a henna inferno, no one could deny that she was the living incarnation of one of the decadent Italian author's notoriously flamboyant heroines*».

LXIV «*It is certainly not difficult to image that Luisa dabbled in stronger narcotics than the belladonna she used in her illustrious eyes. She moved too closely in such circles not to have been at least an occasional user of this drugs. Such Casati intimates as the Baron and Baroness de Meyer and even D'Annunzio greatly admired the effects of cocaine. Her more recent friend Tony de Gandarillas owed his constant ebullience to more than a jolly disposition. According to lady Moorea Black, the perennial partygoer was "absolutely embalmed" on opium. Then there was Luisa's continual association with many dubious clairvoyants and occult practitioners who were known to peddle mind-clarifying philters to their clientele. More than one source confirms Casati as a frequent guest to Fersen's Chinese Room. There, beneath the gaze of a jade Buddha, visitors would stretch out of mountains of pillows and smokes themselves into*

numbed pleasure. Roger Peyreffite noted, “[Fersen] had the prestige of being an opium addict, added to that of having the best opium and the finest collection of pipes. La Casati hardly ever went outside of San Michele, excepting to smoke opium at the Villa Lysis”. Although there is no evidence that verifies her regular drug use, it is intriguing to consider its relationship to Luisa’s increasingly bizarre behavior».

LXV «I am the Marchesa Casati. Two days ago in London, I saw one of your canvases, The Maja Maudite, and I have decided to be painted in the same pose as this woman. In my hands, I will hold a blue crystal ball given to me by Gabriele D’Annunzio...Now, get your paintbrushes. I have only this night to give you».

LXVI «Such diversions as the Beaumont balls and their like offered too infrequent relief from the isolation Casati encountered at the Palais Rose. There did not seem to be a sufficient number of acquaintances to invite for gatherings of her own. Even if there were, the nearly hour-long drive to Le Vésinet from Paris hindered any willingness to travel there often enough to satisfy the insatiable Marchesa. Abandoned by her audience she was reduced to more solitary pursuits. [...] More and more frequently, she turned to stimulants when the days dragged too heavily. Both the intoxicating liqueur absinthe and the smoky daydreams of opium soothed the lonely afternoons».

LXVII «...la Fée Electricité. Autant que la Morphine dans les boudoirs de 1900, elle triomphe à l’Exposition ; elle naît du ciel, comme les vrais rois. Le public rit des mots : Danger de mort, écrits sur les pylônes [...] Elle est le progrès, la poésie des humbles et des riches ; elle prodigue l’illumination ; elle est le grand Signal ; elle écrase, aussitôt née, l’acétylène [...] c’est la religion de 1900».

Referencias bibliográficas

Adams, Jad

2004, *Hideous Absinthe: A History of the Devil in a Bottle*, Londres; Nueva York, I.B. Tauris.

Aguirre, Estanislao María de

1922-1924, *Gustavo de Maeztu*, Bilbao, Miguel de Maeztu; Estella, Museo Gustavo de Maeztu, 2011 (2º ed.).

Andrade Campos, Alejandro

2009, *Inicios y conformación de la Escuela Mexicana de pintura (1895-1924)*; recurso electrónico: <http://hicol.dosmildiez.net/marcov/wp-content/uploads/2009/04/alejandroandradecampos.pdf>. Última consulta: 25/01/2015.

Andujar Almansa, José

2004, «Villaespesa: retrato de del joven poeta a principios de siglo»; Andujar Almansa, José; López Bretones, José Luis (eds.), *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, Almería, Universidad de Almería; Ayuntamiento de Almería, 2004.

Anónimo

—1904, «Jarabe de Heroína del doctor Madariaga», *La Época*, Madrid, 2 de enero de 1904.

—1912, «En la irritación producida por la tos, bronquitis. Jarabe Bayer de Heroína», *ABC*, Madrid, 7 de abril de 1912.

—2009, «Los retratos perdidos», *La Estrella*, Valparaíso, 30 de junio; edición digital: http://www.estrellavalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20090630/pags/20090630001119.html. Última consulta: 15.08.2015.

Amorós, Andrés

1973, *Ramón Pérez de Ayala. Troteras y danzaderas* (edición crítica), Madrid, Castalia.

Arias Anglés, Enrique

2007, «La visión de Maruecos a través de la pintura orientalista española», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, nº 37-1, 2007, pp. 13-37; recurso electrónico: <http://mcv.revues.org/2821>. Última consulta: 18.01.2015.

Armiraglio, Federica

2004, *Munch*; trad. esp. María Condor, *Munch*, Madrid, Unidad, 2006.

ASA (Advertising Standards Authority)

2000, «Case Studies: Study of a nude on a poster»; recurso electrónico:
web.archive.org/web/20080206193413/http://www.asa.org.uk/asa/focus/case_studies/St
udy+of+a+nude+on+a+poster.htm. Última consulta: 13.06.2015.

Aznar Soler, Manuel

1980, «Bohemia y burguesía en la literatura finisecular»; Mainer José-Carlos (ed.),
Modernismo y 98; Rico, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol.
6, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 75-82.

Bade, Patrick

1989, *Renoir*, París, Hazan; trad. esp. Miguel Jover, *Renoir*, Madrid; Barcelona, Debate;
Círculo de lectores, 1992.

Baroja, Pío

—1904, *Aurora Roja*; trilogía *La lucha por la vida*, Barcelona, Círculo de lectores,
1968.

—1911, *El árbol de la ciencia*; ed. Pío Caro Baroja, Madrid, Caro Raggio; Cátedra (1ª
ed.: 1985; 25ª ed.: 2011).

—1920, *La sensualidad pervertida*; trilogía *Las ciudades*, Madrid, Alianza, 2006.

—1933, *Las noches del Buen Retiro*, Barcelona, Tusquets, 1999.

Baroja, Ricardo

1952, *Gente del 98*; ed. Pío Caro Baroja, *Gente del 98; Arte, cine y ametralladora*,
Madrid, Cátedra, 1989.

Barrón, Sofía

—2005, *La búsqueda de la esencia pictórica en la obra de Ignacio Zuloaga (1870-
1945)*, Diploma de Estudios Avanzados, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia,
Facultad de Bellas Artes, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación
e Historia del Arte, inédito.

—2007, «Santiago Rusiñol Prats. Pati de Can Falç», *Círculo de Bellas Artes de
Valencia. Colección artística* (cat. exp. comisaria: Sofía Barrón), Valencia, Generalitat
Valenciana. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

—2011, «Visiones psicotrópicas. La imagen drogada del entresiglos XIX-XX»; Tomás,
Facundo; Justo, Isabel; Barrón, Sofía (eds.), *Miradas sobre España*, Barcelona,
Anthropos.

—2013, *¡Pisa morena! Cuplé, copla y baile en época de Sorolla*, Valencia, Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana (Colección Institución Sorolla de Investigación y Estudios; 7).

Batiste Moreno, José Francisco

2002, «Valle-Inclán y el cannabis. Historia de un amor intelectual», *El pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, Taller d'investigacions valleinclanianas, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona; recurso electrónico: <http://www.elpasajero.com/cannabis.htm>. Última consulta: 18.04.2015.

Baudelaire, Charles

—1857, *Les fleurs du mal*; trad. esp. Ángel Lázaro, *Las flores del mal*; pról. Rafael Argullol, Madrid, Unidad, 1999.

—1860, *Les Paradis Artificiels*; trad. esp. y ed. José Antonio Millán Alba, *Los Paraísos Artificiales. Pequeños poemas en prosa.*, Madrid, Cátedra (1ª ed. 1986; 8ª ed. 2010).

—1862, *Petits poèmes en prose o Le Spleen de Paris*; trad. esp. y ed. José Antonio Millán Alba, *Pequeños poemas en prosa. Los Paraísos Artificiales*, Madrid, Cátedra (1ª ed. 1986; 8ª ed. 2010).

BBC News

2004, «*Sir Paul reveals Beatles drug use*», 2 de junio; recurso electrónico: <http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/entertainment/3769511.stm>. Última consulta: 29.06.2015.

Bellonzi, Fortunato

1972, «El dinamismo plástico futurista: Boccioni, Balla, Severini»; Fernández, Justino (ed.), *Catálogo de las exposiciones de arte de 1972*, México, Universidad Autónoma de México, 1975.

Benaïm, Lawrence

2002, *Yves Saint Laurent. Biographie*, París, Grasset & Fasquelle.

Bennett, Chris

2010, *Cannabis and the Soma Solution*, Walterville, TrineDay LLC.

Berge, Jos ten

2004, «The *belle époque* of opium»; Gilman, Sander L.; Xun Zhou (eds.), *Smoke: A Global History of Smoking*, Londres, Reaktion Books, 2004, pp. 108-118.

Berriatúa, Luciano

2000, «*Frivolinas*, la reconstrucción de un musical “mudo”», *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, febrero, nº 34, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2000, pp. 122-151.

Bertold, Marta

2004, «Kubla Khan o una visión de un sueño. Samuel T. Coleridge. La interpretación de un mito en la modernidad», *Estudios en ciencias humanas*, Provincia del Chaco, Universidad Nacional del Nordeste, nº 1; recurso electrónico: <https://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista1/publica6.pdf>. Última consulta: 19.03.2015.

Bischoff, Ulrich

2000, *Edvard Munch (1863-1944)*; trad. esp. Félix Treumund, *Edvard Munch (1863-1944). Cuadros sobre la vida y la muerte*, Colonia, Taschen.

Blasco Ibáñez, Vicente

—1892, *La araña negra*, t.II, Barcelona, Publicaciones Reunidas, 1975.
—1895, *Flor de mayo*; *Vicente Blasco Ibáñez. Obras completas*, t. I, Madrid, Aguilar, 1969 (8ª ed.).
—1908, *Los muertos mandan*; *Vicente Blasco Ibáñez. Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1969 (8ª ed.).
—1908b, *Sangre y arena*; *Vicente Blasco Ibáñez. Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1969 (8ª ed.).
—1918, *Mare nostrum*; *Vicente Blasco Ibáñez. Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1969 (8ª ed.).
—1919, *Los enemigos de la mujer*; *Vicente Blasco Ibáñez. Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1969 (8ª ed.).

Bornay, Erika

1995, *El siglo XIX*; Milicua, José (dir.), *Historia Universal del Arte*, t. VIII, Barcelona, Planeta.

Borroughs, William S.

1953, *Junkie*; trad. esp. Martín Lendínez, *Yonqui*, Barcelona, Bruguera, 1980; recurso electrónico: <http://www.katarsis-webzine.blogspot.com>. Última consulta: 19.05.2015.

Botín Polanco, Antonio

1933, *Logaritmo*, Madrid, Espasa-Calpe.

Bourhan El Din, Mariam

2012, «La reina Mab: patrón arquetípico de la poética dariana», *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 2012, vol. 41, pp. 153-171.

Bozal, Leyre

2009, «Ismael Smith. La experiencia modernista», *Revista de la Fundación Mapfre*, Madrid, nº 6, octubre 2009, pp. 36-39.

Brandywine Conservancy

2015, «*After that I visited Lee, first at intervals of several days, then, by degrees, more frequently, until finally I became a daily user of opium*», *N.C. Wyeth Catalogue*

Raisonné, ficha nº 71; recurso electrónico:

http://brandywine.doetech.net/Detlobjps.cfm?ObjectID=1531949&rec_num=3&From=obj_key.cfm. Última consulta: 04.03.2015.

Brasas Ejido, José Carlos

1980, *Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.

Brau, Jean Louis

1968, *Historie de la drogue*; trad. esp. José María Claramunda, *Historia de las drogas*, Barcelona, Bruguera (1ª ed.: 1970; 2ª ed.: 1972).

Bueno, Javier

1912, «Tórtola Valencia. Un día en París», *Por esos mundos*, Madrid, 1 de noviembre, pp. 595-603.

Butchart, Amber Jane

2013, *Fashion Miscellany. An Elegant Collection of Stories, Quotations, Tips & Trivia from the World of Style*, UK; USA; Canadá, The Ilex Press.

Burgos, Carmen de (Colombine)

—1915, «El sombrero mantilla», *Nuevo Mundo*, Madrid, 12 de noviembre.

—1917, «Tórtola Valencia», *Confidencias de artistas*, prólogo Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Sociedad Española de Librería, s.f., pp. 185-191.

Cabanne, Pierre

1975, *Le siècle de Picasso*, París, Denoël Gonthier; trad. esp. María Fortunata Prieto Barral, *El siglo de Picasso*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

Calderón, Alfonso

1980, *Mil novecientos*, Santiago de Chile, Fehuén, 1999.

Campaña, Mario

2006, *Baudelaire. Juego sin triunfos*, Barcelona, Random House Mondadori.

Campos Covarrubias, Gustavo Héctor

2005, *Plantas que curan*, Madrid, Vision.

Canalias, Agna

1915, «La Maja. Sonets a Tórtola Valencia», *La Il·lustració Catalana*, Barcelona, 26 de septiembre.

Candamo, Bernardo G. de

1958, «Prosas a la deriva. Juan Ramón Jiménez y la desintegración de la poesía», *ABC*, Sevilla, 22 de junio, p. 7.

Carballosa, Evis L.

1997, *Apocalipsis. La consumación del plan eterno*; prol. de Emilio A. Nuñez, Michigan, Portavoz.

Carr-Gomm, Sarah

1994, *Manet*, París, Fernand Hazan; trad. esp. Mónica Rubio, *Manet*, Madrid; Barcelona, Debate; Círculo de Lectores, 1996.

Carrere, Emilio

—1918, *La copa de Verlaine*, Madrid; recurso electrónico:

<http://www.gutenberg.org/files/23239/23239-h/23239-h.htm>. Última consulta: 25.11.2011.

—1946, «Elegía de los cafés románticos», *ABC*, Madrid, 27 de julio, p. 7.

Carretero, José María (El Caballero Audaz)

1916-1921, *Lo que sé por mí (confesiones del siglo)*, vol. 3, Madrid, Mundo Latino, 1922.

Cars, Laurence des; Font-Réaulx, Dominique de; Papet, Édouard

2011, «Gérôme ante nuestros ojos», *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)* (cat. exp., comisarios: Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Édouard Papet, Scott Allan, Mary G. Morton y Guillermo Solana), París; Los Ángeles; Madrid, Musée d'Orsay; The J. Paul Getty Museum; Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, pp. 23-29.

Casacuberta Rocarols, Margarida

1993, *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*, tesis, director Jordi Castellanos i Vila, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Catalana.

Casal, Julián del

—1890, «La canción de la morfina», *Hojas al viento*; Augier, Ángel (ed.), *Julián del Casal. Páginas de vida, poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007, pp. 81-84.

—1893, «La última ilusión», *La Habana Elegante*, 29 de enero; Augier, Ángel (ed.), *Julián del Casal. Páginas de vida, poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007, pp. 352-357.

Castellanos, María Luisa

1920, «Teresa Wilms Montt», *Hojas Selectas. Revista para todos*, Barcelona, Biblioteca Salvat, año XIX, nº 217, enero, 1920, p. 6.

Castillo, J. del; Anderson, M., Rubottom, G. M.

1974, «*Marijuana, absinthe and the central nervous system*», *Nature*, nº 253, 31 de enero de 1975, pp. 365-366.

Castoldi, Alberto

1994, *Il testo drogato*; trad. esp. Francisco Martín, *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1997.

Castro, Carles

2006, «Rosa Muntané. Rusiñol me hizo llorar cuando era niña», *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de junio.

Cela, Camilo José

1953, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Barcelona, Destino, 4ª ed. 1977.

Cid, Daniel; M. Sala, Teresa

2011, *Las casas de la vida. Relatos habitados de la modernidad*, Barcelona, Planeta, Ariel, 2012.

Cobo, Juan Gustavo

2010, «El surrealismo o la belleza convulsa», *Man Ray. Colección Marion Meyer* (cat. exp.; comisaria: Marisa Oropesa), Colombia, Banco de la República, 2010, pp. 50-65.

Cocteau, Jean

—1930, *Opium: Journal d'une désintoxication*; pról. y trad. esp. Ramón Gómez de la Serna, *Opio: diario de una desintoxicación*, Valencia, MCA, 2002.

—1947, *La Difficulté d'être*; trad. esp. María Teresa Gallego Urrutia, *La dificultad de ser*, Madrid, Siruela, 2006.

Coll, Isabel

2006, «La vida y el arte», *Casas*, Madrid, Ciro.

Conan Doyle, Arthur

—1890, *El signo de los cuatro*; recurso electrónico:

http://holmes.materialdescargable.com/novelas/es_novelas/El%20Signo%20de%20los%20Cuatro.pdf. Última consulta: 02.03.2015.

—1891, *El hombre del labio torcido*; recurso electrónico:

http://holmes.materialdescargable.com/novelas/es_aventuras/El%20Hombre%20del%20Labio%20Torcido.pdf. Última consulta: 02.03.2015.

Conley, Peige A.

2006, «*Fumeuse de Haschisch: Emile Bernard in Egypt*», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, nº 2, vol. 5, otoño 2006; recurso electrónico: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn06/158-fumeuse-de-haschisch-emile-bernard-in-egypt.html>. Última consulta: 09.02.2015.

Conrad III, Barnany

1996, *Absinthe: History in a Bottle*, San Francisco, Chronicle Books.

Corelli, Marie

1890, *Wormwood: A Drama of Paris*, New York, National Book Company.

Correa Ramón, Amelina

1997, «Isaac Muñoz en la crisis de fin de siglo»; Correa Ramón, Amelina (ed.), *Isaac Muñoz. La serpiente de Egipto*, s.f., Granada; Madrid, Diputación de Granada; CSIC, 1997.

Couté, Gaston

1908, *Des Chemins de Terre aux Pavés de Paris*; ed. André Desforges; il. Jean Couté, Burdeos, Les Dossiers d'Aquitaine.

Crisp, Quentin

1999, «Prefacio», *Infinite Variety: The Life and Legend of the Marchesa Casati*, New York, Viridian Books; ed. amp. Minnesota, University of Minnesota Press, 2004.

Cultura Nacional

s.f., *Revista Nosotros. Buenos Aires (1907-1943)*, recurso electrónico:
laculturacional.com.ar/index.php/Revista_Nosotros_-_Buenos_Aires_(1907-1943).
Última consulta: 02.02.2012.

Darío, Rubén

—1887, «El velo de la reina Mab», *La Época*, Santiago de Chile, 2 de octubre; Salvador, Álvaro (ed.), *Rubén Darío. Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Austral (1ª ed.: 1992; 8ª ed.: 2002).

—1888, «El humo de la pipa», *La Libertad Electoral*, Santiago de Chile, 19 de octubre; Silva Castro, Raúl (ed.), *Obras desconocidas de Rubén Darío: escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, vol. I, Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1934.

Daudet, Alphonse

1883, *L'Évangéliste*; edición electrónica de septiembre de 2006,
http://www.ebooksgratuits.com/pdf/daudet_evangeliste.pdf. Última consulta:
07.05.2015.

Davenport-Hines, Richard

2001, *The Pursuit of Oblivion. A Global History of Narcotics 1500-2000*; trad. esp. José Adrián Vitier, *La búsqueda del olvido. Historia global de las drogas, 1500-2000*, Madrid, Turner, 2003.

Derrida, Jacques

1972, *La dissémination*; trad. esp. José María Arancibia, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, (1ª ed.: 1975; 3ª ed.: 2007).

Dickens, Charles

1870, *El misterio de Edwin Drood*, Luarna ediciones digitales; recurso electrónico:
www2.ayto-sanfernando.com/biblioteca/files/El-misterio-de-Edwin_Drood.pdf. Última
consulta: 27.02.2015.

Diederer, Roger

2004, *From Homer to the Harem. The Art of Jean Lecomte Du Nouy* (cat. exp.; comisario: Roger Diederer), Nueva York, Danhesh Museum of Art; ed. digital a cargo de Universiteit van Amsterdam. Digital Academic Repository:
<http://hdl.handle.net/11245/1.253075>. Última consulta: 07.11.2014.

Dijkstra, Bram

1986, *Idols of Perversity*, Oxford University Press; trad. esp. Vicente Campos González, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura fin de siglo*, Madrid, debate, 1994.

Donnay, Gabrielle

1990, «Cocaína», *ABC*, Madrid, 2 de enero de 1990, p. 12.

Dufour, L.

1906, *Diccionario de las falsificaciones. Con la indicación de los medios fáciles para reconocerlas*, Barcelona; ed. Valladolid, Maxtor, 2010.

Dumas, François Guillaume (ed.)

1886, *Catalogué illustré du Salon*, París, Librairie D'Art L. Baschet; recurso electrónico: <https://archive.org/details/catalogueillustr1886c2soci>. Última consulta: 07.05.2015.

Durán, Francisco

2000, *Bitácora médica del doctor Falcón. La medicina y la farmacia en el siglo XIX*, México, Universidad La Salle; OFIL; Plaza y Valdés.

Escohotado, Antonio

—1989 y 1992, *Historia general de las drogas*, Madrid, Alianza; *Historia general de las drogas incluyendo el epígrafe Fenomenología de las drogas*, Madrid, Espasa Calpe, 1998; recurso electrónico:

<https://drive.google.com/file/d/0B58caGgY9n1zZjdmNzk1OTgtZWm1OS00MDZjLWI2ZTMtZTFiMGFjZTg5MjYw/view?hl=es&pli=1>. Última consulta: 14.08.2015.

—1995, *Aprendiendo de las drogas. Usos, abusos, prejuicios y desafíos*, Barcelona, Anagrama; ed. digital a cargo de Libertad:

www.edu.xunta.es/centros/iesmontecastelo/system/files/Antonio+Escohotado+-+Aprendiendo+de+las+drogas.pdf; última consulta: 16.09.2014.

—1997, *Historia elemental de las drogas*, Barcelona, Anagrama.

Europa Press

2011, «Reino Unido prohíbe un anuncio de Yves Saint Laurent», *El Mundo*, Madrid, 3 de febrero; edición digital:

www.elmundo.es/elmundo/2011/02/02/comunicacion/1296663893.html. Última consulta: 14.06.2015.

Faber, Monika; Lawrence, David Herbert

1998, *Divas and Lovers: The Erotic Art of Studio Manassé*, Michigan, Universidad de Michigan; Universe Pub.

Feaver, William

1990, *Van Gogh*, París, Fernand Hazan; trad. esp. Jaime Martín, *Van Gogh*, Madrid; Barcelona, Debate; Círculo de Lectores, 1992.

Fernández Ardavín, Luis

1915, «Tórtola Valencia», *Por esos mundos*, Madrid, 1 de enero, pp. 99-105.

Fernández del Villar, José

1912, «Tórtola Valencia», *Mundo Gráfico. Revista popular ilustrada*, Madrid, año II, n° 28, mayo.

Ferrer Gibert, Pedro

1916, *Flirt*, Barcelona, Oliva de Vilanova.

Figuroa, Agustín de (marqués de Santo Floro)

1962, «El teatro en París», *ABC*, Madrid, 21 de noviembre, pp. 21-23.

Flaubert, Gustave

1869, *L'Éducation sentimentale*; trad. esp. Hermenegildo Giner de los Ríos, *La educación sentimental*, Barcelona, Mondadori, 2005.

Fontbona, Francesc

—1988, «Tórtola Valencia en su mundo artístico», *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora* (cat. exp.; coordinadores: Andrés Peláez y Fernanda Andura), Madrid, Consejería de Cultura.

—2011, «Arte a contrapié», *El arte de la belleza* (cat. exp.; comisaria: Rosario Ramos Pérez), Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 11-20; recurso electrónico: www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Arte_Belleza/documentos/belleza_estudios_01.pdf. Última consulta: 03.05.2013.

Fortuny, Carlos

—1930, «Mujeres de ayer, de hoy y de mañana. Tórtola Valencia», *Muchas Gracias*, Madrid, 23 de agosto, pp. 5-6.

—1932, «Las vampiresas de hace veinte años. El eclipse de Tórtola Valencia», *Estampa*, Madrid, 2 de abril.

Fowle, Frances

2010, «Dante Gabriel Rossetti. Beata Beatrix (c. 1864-70)»; recurso electrónico: www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279/text-summary. Última consulta: 26.07.2015.

France, Hector

1899, *Musk, Hashish and Blood*, Londres, London and Paris, 1900; recurso electrónico: <https://archive.org/details/muskhashishblood00franuoft>. Última consulta: 13.02.2015.

Francés, José

s.f., *Federico Beltrán Massés*, Madrid, Estrella.

Fride R. Carrasat, Patricia; Marcadé, Isabelle

1997, *Movimientos de la pintura*, Barcelona, Larousse, 2004.

Fuente del Pilar, José Javier

1998, «Cuentos de un bebedor de éter», *Cuentos de un bebedor de éter*. Jean Lorrain, Madrid, Miraguano.

García Blaya, Ricardo (dir.)

2010, *Todo tango* [en línea]; recurso electrónico: <http://www.todotango.com/>. Última consulta: 04.06.2015

García García, Isabel

2003, «Biografía», *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión* (cat. exp.; comisarios: Jaime Brihuega Sierra y Javier Pérez Segura), Córdoba, Cajasur; Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí; Ayuntamiento de Córdoba; TF editores, 2003, pp. 395-406.

García Guatas, Manuel

2002, «El mundo pictórico de Anglada-Camarasa», *Anglada-Camarasa (1871-1959)* (cat. exp.; comisarios: Francesc Fontbona y Francesc Miralles), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 28-46.

García de la Torre, Fuensanta

2003, «Julio Romero de Torres: antecedentes y consecuencias de un pintor», *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión* (cat. exp.; comisarios: Jaime Brihuega Sierra y Javier Pérez Segura), Córdoba, Cajasur; Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí; Ayuntamiento de Córdoba; TF editores, 2003, pp. 71-90.

Garland, Iris

1999, «*Modernismo and the Dancer, Tórtola Valencia*», *Corner*, nº2, primavera, 1999, recurso electrónico: www.cornermag.org/corner02/page08.htm. Última consulta: 13.12.2014.

Gauguin, Paul

1903, *Avant et après*; trad. esp. Enric Berenguer, *Antes y después*, Barcelona, Norte y Sur, 2012.

Gautier, Théophile

—1838, «*La pipe d'opium*», París, *La Presse*, 27 de septiembre; trad. esp. Mario Montalbán, *La pipa de opio*; Laurent, Alberto (ed.), *La pipa de opio y otras ensoñaciones*, Barcelona, Abraxas, 2001, pp. 73-82.

—1846, «*El Club dels hachichins*», París, *Revue des Deux Mondes*, 1 de enero; trad. esp. Mario Montalbán, *La pipa de opio*; Laurent, Alberto (ed.), *La pipa de opio y otras ensoñaciones*, Barcelona, Abraxas, 2001, pp. 123-145.

—1858, *Le roman de la momie*; ed. esp. *La novela de una momia*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1991.

Gener, Pompeyo

1912, «Tórtola Valencia», *Mundial Magazine*, París, vol. II, nº 18, febrero, pp. 527-531.

Gil, Ricardo

1898, «Morfina», *La caja de música*, Madrid, La España, pp. 91-98.

Gil Albert, Juan

1974, «Un personaje», *Crónica general*, Valencia; Alicante, Pre-textos; Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1995, pp. 51-57.

Gibson, Michael

1997, *The Symbolism*; trad. esp. Carlos Caramés, *El Simbolismo*, Madrid, Taschen.

Gómez de Caso Estrada, Mariano

—1990, «Cronología», *Ignacio Zuloaga 1870-1945* (cat. exp.; comisarios: María Rosa Suárez Zuloaga y Vicent Ducourau), San Sebastián, Gobierno Vasco.

—2002, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, Diputación Provincial.

Gómez de la Serna, Ramón

—1924, *La sagrada cripta del Pombo*, Madrid, Visor, 1999.

—1928, *El caballero del hongo gris*; ed. Ioana Zlotescu, pról. José-Carlos Mainer, coord. docu. Pura Fernández, *Obras Completas*, t. XII, novelismo IV, *El caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*, Barcelona, Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg, 2000.

—1930, *La Nardo*; ed. Ioana Zlotescu, pról. José-Carlos Mainer, coord. docu. Pura Fernández, *Obras Completas*, t. XII, novelismo IV, *El caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*, Barcelona, Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg, 2000.

—1944, *Ramón María del Valle-Inclán*; pról. de Andrés Trapiello, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

Gómez Carrillo, Enrique

—1900, *Sensaciones de París y de Madrid*, París, Garnier Hermanos.

—1908, *La Grecia eterna*; pról. de Jean Moréas, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1964.

—1918, «Thérèse de la †», *El Liberal*, Madrid, 18 de mayo; pról. *Teresa Wilms Montt. En la quietud del mármol*, Madrid, Casa Editora Blanco, 1918.

González-Alba García, Antonio (GALBA)

2011, «*Le Moulin Rouge*», recurso electrónico:

www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/TOULOUSE-LAUTREC/MoulinRouge.htm.

Última consulta: 17.09.2013.

González-Ruano, César

—1932, «A la sombra de los viejos modos de la interviú, con Gustavo de Maeztu en el estudio de Rafael Aguado. El retrato del maharajá de Patiala y otras cosas», *ABC*, Madrid, 29 de julio, pp. 8-9.

—1950, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Renacimiento, 2004.

González-Vergara, Ruth

1993, *Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad. Biografía*, Santiago de Chile, Debolsillo, 2009.

Gowers, H. E.

1905, «*Haschisch Hallucinations*», *The Strand Magazine*, Londres, diciembre 1905; recurso electrónico: www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/10/04/haschisch-hallucinations-by-he-gowers/. Última consulta: 21.02.2015.

Greene, Graham

1969, *Travels with my Aunt*; trad. esp. Enrique Pezonni, *Viajes con mi tía*, Barcelona, Edhasa, 2010.

Gumucio Rivas, Rafael

2004, «Belén de Sárraga, librepensadora, anarquista y feminista», *Polis. Revista Académica de la Universidad Bolivariana*, Santiago de Chile, Universidad Bolivariana, vol. 3, n°9, 2004, recurso electrónico:

redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCue=30500902. Última consulta: 02.03.2013.

Herbert, Michel

1967, *La Chason à Montmartre*, París, La Table Ronde.

Herrero Gil, Marta

2009, «Las drogas en le imaginario de Julián del Casal», *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 2009, vol. 38, pp. 183-192.

Hoare, Philip

1995, *Noel Coward: A Biography*, Chicago, The University of Chicago Press.

Hodin, Josef Paul

1948, *Edvard Munch*; ed. inglesa, *Edvard Munch*, Londres, Thames and Hudson, 1972; trad. esp. Flavia Company, *Edvard Munch*, Barcelona, Destino, 1994.

Hormigón, Juan Antonio

2006, *Valle-Inclán: Biografía cronológica y epistolario*, vol. I, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

Hoyos y Vinent, Antonio de

- 1913, «Madame d’Opporidol», *El pecado y la noche*, Madrid, Renacimiento.
- 1915a, *El monstruo*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1920; recurso electrónico: <https://archive.org/details/elmosntruonovela00hoyo>. Última consulta: 07.04.2015.
- 1915b, *La zarpa de la Esfinge*, Madrid, Alrededor del mundo; ed. digital, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, recurso electrónico: www.cervantesvirtual.com/obra/la-zarpa-de-la-esfinge--0/. Última consulta: 07.03.2014.
- 1917, *El amor prohibido; Novelas aristócratas*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 1920; recurso electrónico: <https://archive.org/details/novelasaristocrt00hoyo>. Última consulta: 05.04.2015.
- 1918, *El árbol genealógico*, Madrid, Biblioteca Hispania.
- 1922, «El enamorado de las máscaras», *La Unión Ilustrada*, Málaga, 23 de julio de 1922.
- 1927a, *Aromas de nardo indiano que mata y de otonia que enloquece*; pról. Luis Antonio de Villena, Barcelona, La Rosa Secreta, 2010.
- 1927b, *La bohemia londinense. Novela madrileña*, Madrid, Imprenta Artística de Sáez Hermanos.
- 1928, «El éxodo de Tórtola Valencia», *La Esfera*, Madrid, nº 773, 27 de octubre, pp. 8-9.

Huertas García Alejo, Rafael

1985, «Valentin Magan y la teoría de la degeneración», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Madrid, vol. V, nº 14, 1985, pp. 361-367.

Huysmans, Joris-Karl

—1880, *Croquis parisiens*; prol. y trad. esp. Antonio Martínez Carrión, *Apuntes parisienses; Aguas grises*, Valladolid, Cuatro, 2010.

—1889, *Certains*, París, Librairie Plon, 1908.

Illán Bocca, Ramón

2008, «Divas enloquecidas y diosas arrodilladas», *Revista Universidad de Antioquia*, Medellín, nº 291, 2008, pp. 91-94.

Insúa, Alberto

1910, *Las neuróticas*, Madrid, Renacimiento, 1920 (10ª ed.).

Iwasaki, Fernando

2008, «Teresa Wilms: druidesa, duendesa y anticristesa», *ABC*, Sevilla, 5 de julio, p. 24.

Jansen, Leo; Luijten, Hans; Bakker, Nienke (eds.)

2009, *Vincent van Gogh. The Letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Amsterdam, Van Gogh Museum; ed. digital, www.vangoghletters.org/vg/letters.html.
Última consulta: 12.12.2013.

Jerez Garcés, Gabriela

2008, «Los tres cantos de Teresa Wilms Montt: trasgresión de la Liturgia de las horas», Chile, *Universidad de Concepción*, 2008, recurso electrónico:
www2.udex.cl/~docliter/das/artilinea/liturgiapdf. Última consulta: 25.03.2014.

Johnson, Frank Edward

1914, «*Here and There in Northern Africa*», *National Geographic Magazine*, Washington, vol. XXV, enero-junio, 1914, pp. 1-133; recurso electrónico:
<https://archive.org/details/nationalgeograp251914nati>. Última consulta: 14.02.2015.

Jullian, Philippe

1976, *De Meyer*; ed. Robert Brandau, Nueva York, Knopf.

Justo, Isabel

—2005, *Sacralización de la imagen de la mujer en la obra de Julio Romero de Torres (1874-1930)*, Diploma de Estudios Avanzados, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, inédito.

—2006, «Emilio Sala Francés»; Barrón, Sofía; Justo, Isabel, «Biografías», *La donació Goerlich-Miquel* (cat. exp.; comisario: Vicente Samper Embiz), Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 283-340.

—2009, *La figura femenina recostada en la pintura española del entresiglos XIX-XX. Herederas de las majas de Goya*, tesis, Valencia, Universitat de València, Departamento Historia del Arte, inédita.
—2012, *Autorretratos. Joaquín Sorolla Bastida*, Valencia, Generalitat Valenciana; Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana (Colección Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios, 4).

Justo, Isabel; Barrón, Sofía

2007, «Cronología. Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923)», *Sorolla. Visión de España* (cat. exp.; comisarios: Felipe Garín y Facundo Tomás), Valencia, Fundación Bancaja.

Konrad Strik, Werner

1996, «La enfermedad psíquica de Vincent Van Gogh», *Alcmeon. Revista argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*, nº 19, año VIII, vol. 5, diciembre 1996; revista digital: www.alcmeon.com.ar. Última consulta: 04.01.2014.

Lachenmeier, Dirk W.; Padosch, Atephan A.; Kröner, Lars U.

2006, «*Absinthism: a fictitious 19th century syndrome with present impact*», *Substance Abuse Treatment, Prevention, and Policy*, Reino Unido, mayo 2006, pp. 1-14.

Lachenmeier, Dirk W.; Nathan-Maister, David; Breaux, Theodore A.; Luauté, Jean-Pierre; Emmert, Joachim

2009, «*Absinthe, Absinthism and Thujone – New Insight into the Spirit's Impact on Public Health*», *The Open Addiction Journal*, vol. 3, 2010, pp. 32-38.

Lafuente Ferrari, Enrique

1950, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta (1ª ed.: 1950; 3ª ed. aumentada: 1990).

Lanier, Doris

1995, *Absinthe: The Cocaine of Nineteenth Century. A History of the Hallucinogenic Drug and Its Effect on Artists and Writers in Europe and United States*, Carolina del Norte, McFarland & Company.

Laplana, Josep de C.; Palau-Ribes O'Callaghan, Mercedes

—2004, *La pintura de Santiago Rusiñol. La vida; La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*, vol. I, Barcelona, Mediterrània.
—2004b, *La pintura de Santiago Rusiñol. Catàleg sistemàtic; La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*, vol. III, Barcelona, Mediterrània.

Laurent, Alberto (ed.)

2001, *La pipa de opio y otras ensoñaciones*. Théophile Gautier, Barcelona, Abraxas.

Lewin, Louis

1924, *Phantastica. Die betäubenden und erregenden genussmittel*; trad. esp. Carmen Mesones Arce, *Phantastica. Drogas narcóticas y estimulantes*; pról. Juan Carlos Usó, Madrid, Amargord, 2009.

Llodrà, Joan Miquel

2006, *Fortuny*, Madrid, Ciro.

Lombroso, Cesare

1876, *L'oumo delinquente*; trad. esp. Centro Editorial Presa, *Los criminales*, Barcelona, Centro Editorial Presa, s.f.

Lorente, Víctor; Pons-Sorolla, Blanca; Moya, Marina (eds.)

2008, *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona; Valencia, Anthropos; Generalitat Valenciana.

Lorenzo Pérez, José

1825, *Elementos de materia médica. Arreglados a los principios fisiológicos adoptados por J. B. G. Barbier*, Madrid, Imprenta Miguel de Burgos.

Lorrain, Jean (Paul Duval)

1895, *Contes d'un buveur d'ether*; trad. esp. Elena del Amo, *Cuentos de un bebedor de éter*, intr. José Javier Fuente del Pilar, Madrid, Miraguano, 1998.

Loti, Pierre

1901, *Les derniers jours de Peking*; recurso electrónico:
http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/loti_pierre_-_les_derniers_jours_de_pekin.pdf. Última consulta: 04.03.2015.

Lozano, Indalecio

1997, «El uso terapéutico del Cannabis sativa en la medicina árabe», *Asclepio*, vol. XLIX, nº 2, Madrid, CSIC, 1997, pp. 199-208.

M. R. L.

1918, «Desde lo alto. Gustavo Balmaceda Valdés», *Revista de Artes y Letras*, Santiago de Chile, año II, nº 2, 1 de marzo, 1918, pp. 207-208.

Machado, Manuel

—1909, «Cordura», *El mal poema*; Alarcón Sierra, Rafael (ed.), *Manuel Machado. Cuentos completos*, Madrid, Clan, 1999.

—1913, «El alma del ajenjo», *El amor y la muerte. Capítulos de novela*, Madrid, Imprenta Helénica, 1913; Alarcón Sierra, Rafael (ed.), *Manuel Machado. Cuentos completos*, Madrid, Clan, 1999.

—1915, «Madrid canta», *Canciones y dedicatorias*; ed. Luisa Cotoner, *Manuel Machado. El mal poema 1909-1924*, Barcelona, Montesinos, 1996.

Maeztu, Gustavo de

—1910, *Andanzas y episodios del señor Doro*; pról. Miguel Sánchez-Ostiz, Valencia; Estella, Pre-textos; Museo Gustavo de Maeztu, 2000.

—1911, *El imperio del gato azul*, pról. Ramiro de Maeztu; introd. Miguel Sánchez-Ostiz, Valencia; Estella, Pre-textos; Museo Gustavo de Maeztu, 1998.

—1923, *Fantasia sobre los chinos*, Estella, Museo Gustavo de Maeztu, 1997.

Magnan, Valentin; Fillasier, Alfred

1912, «Alcoolisme et dégénérescence. *Stadistiques du Bureau Central d'Administration des aliénés de Paris et du Departament de la Seine de 1867 a 1912*», *Problems in eugenics. Papers communicated to the first International Eugenics Congress held at the University of London, July 24th to 30th 1912*, Londres, Eugeny Society, pp. 354-367.

Manzano Franco, Javier

2014, «Introducción», *Delirium Tremens. Pedro Barrantes*, Sevilla, Cangrejo Pistolero Ediciones.

Marchant, Alexandre

2014, «“A gendered vice”? *Gender Issues and Drug Abuse in France, 1960s-1990s*»; Ortiz-Gómez, Teresa; Santemas, María Jesús (eds.), *Gendered Drugs and Medicine: Historical and Socio-Cultural Perspectives*, Surrey; Berlington, Ashgate Publishing Company, 2014, pp. 199-217.

Margarit, Isabel

2010, *París era Misia. El fascinante mundo de Misia Sert, musa de artistas*, Madrid, La Esfera de los Libros.

Martí, José

—1875, «Haschisch», México, marzo; *Obras completas*, vol. 17, *Poesía II*, La Habana, Centro de Estudios Martinianos, 2001; recurso electrónico:

<http://www.biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/marti/vol17.pdf>. Última consulta: 13.04.2015.

—1882, «París, su exposición y sus pintores», *La Opinión Nacional*, Caracas; *Obras completas*, vol. 15, *Europa II. Crítica y Arte*, La Habana, Centro de Estudios

Martinianos, 2001; recurso electrónico:
<http://www.biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/marti/vol15.pdf>. Última consulta:
03.02.2015.

Martínez Cuenca, Salvador

1916, «La pintura española. Anselmo Miguel Nieto», *Summa*, Madrid, nº 8, 1 de febrero, pp.18-22.

Mateos, J.

1916, «Football. Madrid-Real Gimnástica», *Madrid Sport*, Madrid, 28 de diciembre.

Maupassant, Guy de

—1882, «Rêves», *Le Gaulois*, 8 de junio; trad. esp. Mauro Armiño, «Sueños», *Cuentos completos* (ed. Armiño, Mauro), t. I., Madrid, Voces, 2011, pp. 495-499.

—1885, *Bel Ami*; ed. María José Toña; trad. esp. Monserrat González Ruiz, Madrid, Cátedra (1ª ed: 1991; 2ª ed. 2006).

Méndez Hernán, Vicente

2004, «Imagen, modelos y canales de difusión del arte en Extremadura durante la primera mitad del siglo XX. El diálogo centro-periferia», *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*; ed. bilingüe castellano-mallorquín, Palma de Mallorca, UIB (Universitat de les Illes Balears), 2008, pp. 885-895.

Mendoza, Cristina

2001, «Ramon Casas, el pintor del modernismo», *Ramon Casas. El pintor del modernismo* (cat. exp.; comisarias: Cristina Mendoza y Mercé Doñate), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida; Barcelona, MNAC, pp. 17-38.

Menon, Elizabeth K.

2001, «*Images of Pleasure and Vice. Women of the Fringe*»; Weisberg, Gabriel P. (ed.), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Brunswick; New Jersey, Rutgers University Press, 2001.

Mérimée, Prosper

1845, *Carmen*; ed. de Luis López Jiménez y Luis Eduardo López Esteve, Madrid, Cátedra, 1989.

Milewska, Wacława

2010, «Wojciech Weiss (1875-1950). *Demon (W kawiarni)*, 1904»; recurso electrónico:
www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX035. Última consulta: 18.07.2015.

Milhou, Mayi

1990, «Catálogo», *Ignacio Zuloaga 1870-1945* (cat. exp.), San Sebastián, Gobierno Vasco, 1990.

Milner Garlitz, Virginia

2010, «*The Last Muse of Marqués de Bradomín?*», *El pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* [en línea], Barcelona, Taller d'investigacions valleinclanianes, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona; recurso electrónico: <http://www.elpasajero.com/ventolera/garlitz.html>. Última consulta: 03.02.2014.

Millares, Francesc

2002, «Anglada-Camarasa, artista polémico», *Anglada-Camarasa (1871-1959)* (cat. exp. comisarios: Francesc Fontbona y Francesc Miralles), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.

Molina H., María Mercedes

2008, «El cannabis en la historia: pasado y presente», *Cultura y droga*, Caldas, Universidad de Caldas, año 13, nº 15, diciembre 2008, pp. 95-110.

Monte-Cristo

1927, «De la época romántica», Blanco y Negro, Madrid, 24 de julio.

Morales, Carlos Javier

1994, *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid; Tenerife, Verbum; Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

Morand, Paul

1931, *1900*, París, Flammarion, 1958.

Mujeriego Botella, Manuel

2000, «Pintor de almas en la moderna Babilonia. Tardosimbolismo y *déco* en la pintura de Federico Beltrán», *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, t. 13, 2000, pp. 509-540.

Muñoz Coloma, Ramón (Muñozcoloma)

2005, «Teresa Wilms. Santa patrona (matrona) de los artistas chilenos», *Escáner cultural* [en línea], Santiago de Chile, nº 76, septiembre. Recurso electrónico: <http://www.escaner.cl/escaner76/mc.html>. Última consulta: 03.02.2014.

Muñoz Llorente, Isaac

1910, «La llama de opio», *La sombra de una infanta*, Madrid, Librería de G. Pueyo; recurso electrónico:

http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1002397&posicion=1. Última consulta: 01/04/2015.

Museu Picasso. Departamento de prensa y comunicación.

2009, *Kees van Dongen* (dossier de prensa; comisarios Jean-Michel Bouhours y Pepe Serra), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, recurso electrónico:

<http://w3.bcn.es/fitxers/icub/museupicasso/totsimatgesvandongenesp.922.pdf/>. Última consulta: 02.05.2014.

Naifeh, Gregory; White Smith, Gregory

2011, «Appendix: A note on Vincent's Fatal Wounding», *Van Gogh: The Life*, Nueva York, Random House.

Nietzsche, Friedrich

1882, *Die fröhliche Wissenschaft*; trad. esp. José Mardomingo Sierra, *La gaya ciencia*, pról. Agustín Izquierdo, Madrid, Edaf, 2002.

Noël, Benoît

2001, *L'Absinthe. Une fée franco-suisse*, Saint-Gingolph, Cabédita.

Observatorio de Drogas

2014, «España sigue a la cabeza de Europa en consumo de cocaína y cannabis», *El Mundo*, Madrid, 27 de mayo, edición digital:

<http://www.elmundo.es/espana/2014/05/27/5384702ee2704ee85d8b4578.html>. Última consulta: 22.05.2015.

Ogrinc, Hill H. L.

1994, «Frère Jacques: A Shrine to Love and Sorrow. Jacques d'Adelswärd-Fersen (1880-1923)», *Paidika. The Journal of Paedophilia*, Holanda, vol. 3, nº 2, 1994, pp. 30-58; ed. digital rev. y aum., 2006; recurso electrónico:

http://semgai.free.fr/doc_et_pdf/Fersen-engels.pdf. Última consulta: 03.02.2013.

Olivier, Fernande

—1930, *Picasso et ses amis*, pról. Paul Leautaud; trad. esp. Manuel Álvarez Ortega, *Picasso y sus amigos*, Madrid, Taurus, 1964.

—1988, *Souvenirs intimes*, prólogo y notas Gilbert Krill; trad. esp. Gabriel Homaechea, *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*, Barcelona, Parsifal, 1990.

Olson, Dave

1998, «*Hempen Culture in Japan*», *Cannabis Culture. Marijuana Magazine*; recurso electrónico: www.cannabisculture.com/articles/101.html. Última consulta: 01.02.2015.

Ortega Parada, Hernán

2009, «Teresa Wilms Montt», 25 de junio; recurso electrónico: www.escriitores.cl/base.php?f1=articulos/texto/wilms.htm. Última consulta: 03.08.2014.

Ovidio (Publius Ovidus Naso)

S. I, *Metamorphoseum libri XV*; ed. y trad. esp. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra (5^a ed.: 2003).

Oxygenee (France) Ltd.

2004, *Le Musée Virtual de l'Absinthe*; recurso electrónico: <http://museeabsinthe.com>. Última consulta: 26.10.2013.

Oyarzún, Luis

1967, «Lo que no se dijo. Teresa Wilms Montt», *Temas de la cultura chilena*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Pachón Cáceres, María

2008, «Tórtola Valencia se hace flamenca», *Diario de Sevilla*, Sevilla, 29 de septiembre; recurso electrónico: www.diariodesevilla.es. Última consulta: 05.07.2014.

Palacios, Antonieta

2010, «Danzarina y bacante», *La Revista*, Guayaquil, 25 de abril; recurso electrónico: archivo.larevista.ec/me-interesa/arte/danzarina-y-bacante. Última consulta: 05.09.2014.

Palau-Ribes O'Callaghan, Mercedes

2009, «La model Madeleine Boissguillaume en tres obres de Casas del MDM», *El propileu*, Monserrat, Museu de Monserrat, n^o 5, septiembre, pp. 18-21.

Pantorba, Bernardino de

1929, «Gustavo de Maeztu», *Artistas vascos*, t. III, Madrid, Biblioteca Zoila Ascasibas, p. 185-194.

Panyella, Vinyet

1999, «El pintor de la vida moderna (París, 1896-1910), *Joaquim Sunyer. La construcción de una mirada* (cat. exp.; comisarias: Cristina Mendoza y Mercè Doñate), Madrid; Barcelona, Fundación Cultural Mapfre Vida; MNAC, 1999, pp. 35-57.

Pardo Bazán, Emilia

1903, *La quimera*; ed. Federico Carlos Sainz de Robles, *Obras completas*, t.I, Madrid, Aguilar, 1973 (4ª ed.).

Paredes Giraldo, Camino

1995, *Gustavo de Maeztu*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.

Pélaez, Andrés; Andura Fernanda

1988, «Tórtola Valencia», *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora* (cat. exp.; coordinadores: Andrés Peláez y Fernanda Andura), Madrid, Consejería de Cultura, pp. 43-55.

Pérez de Ayala, Ramón

1912, *Troteras y danzaderas*; ed. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1973.

Pérez Rojas, Francisco Javier

—1990, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra.

—2003, *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret* (cat. exp.; comisario: Francisco Javier Pérez Rojas), Valencia, Generalitat Valenciana.

—2011a, *Ignacio Pinazo. El humo del amor* (cat. exp.; comisario: Francisco Javier Pérez Rojas), Valencia, Generalitat Valenciana; IVAM.

—2011b, «Federico Beltrán Massés. Simbolismo y Art Déco», *Federico Beltrán Massés. Un pintor en la corte de Hollywood* (cat. exp.; comisario: Pere Jordi Figuerola Rotger), Barcelona; Zaragoza, Museo Diocesà de Barcelona; Ibercaja. Obra social, pp. 33-42.

Pérez Sánchez, Alfonso

1999, «Catálogo», *Pintura española en Chile. Colección de pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile* (cat. exp.; comisario: Alfonso Pérez Sánchez), Valencia, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, p. 110-111.

Peypoch, Irene

1984, *Tórtola Valencia*; *Gent Nostra*, nº 30, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor.

Pillet, Maurice

1913, «Maupassant patológico», *Nuestro Tiempo*, Madrid, año XIII, núm. 178, octubre 1913, pp. 88-91.

Pla, Josep

1955, *Santiago Rusiñol i el seu temps*; trad. esp. Joan Vinyoli, *Santiago Rusiñol y su época*, Barcelona, Destino, 1989.

Plinio el viejo (Gayo Plinio Segundo)

77 d.C., *Historia Naturalis*; libro XXVII, *De los remedios proporcionados por las hierbas*, recurso electrónico: www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/libro27.htm. Última consulta: 05.10.2013.

Podoksik, Anatoli

2006, *Pablo Picasso*, Bogotá, Panamericana.

Prada, Juan Manuel de

1996, *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar (1ª ed: 1996; 7ª ed. 1997).

Prideaux, Sue

2005, *Edvard Munch: Behind The Scream*, New Haven; London, Yale University Press (1ª ed: 2005; 2ª ed: 2007).

Queralt del Hierro, María Pilar

2005, *Tórtola Valencia. Una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen.

Quincey, Thomas de

1821-1822, *Confessions of an English Opium Eater*, Londres, London Magazine; trad. esp. y pról. José Rafael Hernández Arias, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Valdemar, 2001.

Quiroga, Horacio

1903, «El haschich», *El Gladiador*, Buenos Aires; *El crimen del otro. Cuentos*, 1904; recurso electrónico:
http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Quiroga,%20Horacio/Quiroga_Horacio-El%20Crimen%20Del%20Otro.pdf. Última consulta: 13.04.2015.

Rachlin, Harvey

2007, *Scandals, Vandals and Da Vincis*; trad. Jorge Conde Peidró, *Tras las obras maestras*, Barcelona, Man Non Troppo, 2008.

Rabinad, Antonio (ed. y trad.)

1990, *Cartas a Theo. Vincent Van Gogh*, Barcelona, Paidós, 2004.

Raviña Rubira, Enrique

2008, *Medicamentos. Un viaje a lo largo de la evolución histórica del descubrimiento de fármacos*, vol. I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Raya Téllez, José

2008-2009, «Modelos de mujer. Arquetipos femeninos en la pintura de Julio Romero de Torres», *Laboratorio de arte*, Sevilla, Departamento de Historia del Arte, nº 21, 2008-2009, pp. 241-264.

Retana, Álvaro de

—1913, «Opio...», *El Liberal*, Madrid, 24 de febrero de 1913.

—1915a, «Fantasmas de opio...», Madrid, *Por esos mundos*, 1 de junio de 1915.

—1915b, «Tórtola Valencia», Madrid, *La Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre.

—1922, «Menegilda, extraviada y cultivadora de paraísos artificiales», *Flirt*, Madrid, nº 21, 29 de septiembre de 1922.

Revilla, Federico

1990, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra (1ª ed.: 1990; 3ª ed. ampliada: 1999).

Reyero, Carlos

1998, «La mujer “divino artificio”. Transcendencia y frivolidad en la imagen finisecular de la feminidad»; Zas, Margarita (ed.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios. Actas Seminario Internacional*, realizado en la Universidad de Santiago de Compostela en noviembre-diciembre, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000.

Ricci, Cristián H.

2010, «Breve recorrido de la bohemia hispana. Mal vino, champaña y ajeno», *Journal of Hispanic Modernism. Revista digital del modernismo hispánico*, nº1, Phoenix, Arizona State University, 2010, pp. 151-168.

Richarson, John

1995, *Picasso. Una biografía*; ed. esp. Adolfo Gómez Cedillo, Esther Gómez Parro y Rafael Jackson Martín, vol. I, Madrid, Alianza.

Rimbaud, Arthur

—1871, *Lettres du voyant*; trad. esp y ed. Ramón Buenaventura, *Las cartas del vidente; Una temporada en el infierno, seguido de Iluminaciones, seguido de Las cartas del vidente*; recurso electrónico: rimabud.rbuenaventura.com. Última consulta: 27.03.2015.

—1873, *Une saison en Enfer*; trad. esp y ed. Ramón Buenaventura, *Las cartas del vidente; Una temporada en el infierno, seguido de Iluminaciones, seguido de Las cartas del vidente*; recurso electrónico: rimabud.rbuenaventura.com. Última consulta: 27.03.2015.

—1873-1875, *Iluminations*, 1886; trad. esp y ed. Ramón Buenaventura, *Las cartas del vidente; Una temporada en el infierno, seguido de Iluminaciones, seguido de Las cartas del vidente*; recurso electrónico: rimabud.rbuenaventura.com. Última consulta: 27.03.2015.

Riopelle, Christopher

1995, «Interior of a Café. Santiago Rusiñol», *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections*, p. 205; recurso electrónico:

www.philamuseum.org/collections/permanent/101761.html. Última consulta: 08.09.2014.

Rius, Josep

2008, *Munch*, Barcelona, Sol 90.

Rivière, Georges

1921, *Renoir et ses amis*, Paris, H. Floury.

Rodríguez-Alarcón, Andrés

1993, «Teresa Wilms Montt una historia clínica», *Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad. Biografía*, Santiago de Chile, Debolsillo, 2009.

Rusiñol (b), Maria

1963, *Santiago Rusiñol visto por su hija*, Barcelona, Juventud.

Rusiñol, Santiago

—1892, «Cavilaciones de verano», Barcelona, *La Vanguardia*, 3 de julio, p. 4.

—1894, *Desde el molino*; ilustraciones de Ramón Casas, Barcelona, L'Avenç.

—1901, «La casa del silencio», *Pèl i Ploma*, Barcelona, vol. III, nº 80, 1 de septiembre, pp. 103-107.

—1905, «El morfiníac», *Ocells de fang*; pról. Carles Soldevila, not. Donald Samuel Abrams, *Obres completes. Santiago Rusinyol*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1947 (3ª ed. 1973).

—1930, *Miss Barceloneta*; pról. Carles Soldevila, not. Donald Samuel Abrams, *Obres completes. Santiago Rusinyol*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1947 (3ª ed. 1973).

Ryersson, Scot D.; Yaccarino, Michael Orlando

1999, *Infinite Variety: The Life and Legend of the Marchesa Casati*, New York, Viridian Books; ed. amp. Minnesota, University of Minnesota Press, 2004.

Sánchez-Ostiz, Miguel

1986, «Trazos de un raro: Gustavo de Maeztu, escritor», *Panorama*, Navarra, Educación y Cultura, nº 6, pp. 27-42.

Sanjuán, Charo

2002, «Notas biográficas», *Anglada-Camarasa (1871-1959)* (cat. exp.; comisarios: Francesc Fontbona y Francesc Miralles), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 257-274.

Santos, Care

1995, «Tórtola Valencia, creadora de su propia leyenda», *Historia y vida*, nº 333, 1995.
1997, *El tango del perdedor*, Barcelona, Alba.

Santos Zas, Margarita

1998, «Valle-Inclán, de puño y letra: notas a una exposición de Romero de Torres», *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, Boulder, Universidad de Colorado, vol. 23, nº 1-2, 1998, pp. 405-450.

Segura Murguía, Santiago; Torres Ripa, Javier

2009, *Historia de las plantas en el mundo antiguo*, Bilbao; Madrid, Universidad de Deusto; Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Serio, Maximiliano de

2003, *Picasso. 1881-1914*, Milán, Rizzoli-Skira; trad. esp. María Córdor, *Picasso. 1881-1914*, Madrid, Unidad.

Serras, Manel

2007, «Veranos de pintura y absenta. Santiago Rusiñol pintó 28 obras catalogadas en las cinco estancias que hizo en Arbúcies», *El País*, 27 de mayo.

Schatzki, Stefan C.

1995, «Ether Day», *AJR. American Journal of Roentgenology*, Los Ángeles, vol. 165, p. 560; recurso electrónico: <http://www.ajronline.org/doi/pdf/10.2214/ajr.165.3.7645470>.
Última consulta: 26.05.2015.

Schiavo, Leda

2002, «Valle-Inclán y las mujeres itinerantes», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (ALEC), Boulder, Universidad de Colorado, vol. 27, nº 3, 2002, pp. 249-264.

Starkie, Enid

1961, *Arthur Rimbaud*; trad. esp. José Luis López Muñoz, *Arthur Rimbaud. Una biografía*, Madrid, Siruela, 2007.

Saunier, Charles

1919, «*Le Arts Français ; arts, métiers, industrie*»; trad. ing. Melanie Paquette Widmann, «*The life of Grasset*»; Schmeker, Suzan (ed.), *Eugène Grasset: a Passion for Design. The father of Art Nouveau*, California, CTG Publishing, 2012, pp. 22-29.

Sureda, Joan (aut. y dir.)

—2000a, «Vincent Van Gogh (Groot Zundert, 1853 - Auvers-sur-Oise, 1890)»; Sureda, Joan (dir.), *Summa Pictorica*, t. IX, *La época de las revoluciones*, Barcelona, Planeta, pp. 300-319.

—2000b, «Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 1798-París, 1863)»; Sureda, Joan (dir.), *Summa Pictorica*, t. IX, *La época de las revoluciones*, Barcelona, Planeta, pp. 189-206.

Thernstrom, Melanie

2010, *The Pain Chronicles*; trad. esp. Cecilia Ceriani, *Las crónicas del dolor. Curas, mitos, misterios, plegarias, diarios, imágenes cerebrales, curación, la ciencia del sufrimiento*, Barcelona, Anagrama, 2012.

Thornton, Lynne

—1993, *La femme dans la peinture orientaliste* ; trad. fr. Jérôme Loignard e Yves Thoraval, París, ACR Édition Internationale.

—1994, *The Orientalist Painter-Travellers*, París, ACR Édition Internationale.

Tomás, Facundo

—1998, *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, La balsa de la medusa, Visor (1ª ed. 1998; 2ª ed. corregida y aumentada 2005).

—1999, *Blasco Ibáñez. La voluntad de vivir* (edición crítica), Madrid, Cátedra.

—2000, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, Barcelona, Anthropos.

—2001, *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto: el entresiglos XIX-XX*, Madrid, La balsa de la medusa, Visor.

Tomás, Facundo; Garín, Felipe
2006, *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, Tf.

Torre, Guillermo de
1920, «Fémina sugerente. El espíritu sideral de Thérèse Wilms», *Grecia*, Sevilla, año III, n° XL, 20 de febrero.

Trapiello, Andrés
2007, «Una biografía abstracta», prólogo a *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Espasa-Calpe.

Trenc, Eliseu
—2000, *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Caixa de Terrasa; Lunwerg Editores.
—2006, «El cartel español», *Los felices años 20. España; crisis y modernidad*, Serrano, Carlos; Salaün, Serge (eds.), Madrid, Marcial Pons. Ediciones de Historia, 2006.
—2010, «Rusiñol y la pintura europea», *Picasso vs. Rusiñol* (cat. exp.; comisario: Eduard Vallès), Barcelona, Museo Picasso, 2010, pp. 107-117.

Trigo, Felipe
1914, *Jarrapellejos. Vida arcaica, feliz e independiente de un español representativo*; recurso electrónico: librodot.com/es/book/detail_prod/707. Última consulta: 04.09.2013.

Urbina, Rafael
1919, «El teatro, los libros y el arte español», *Cosmópolis*, Madrid, n° 6, junio.

Usó, Juan Carlos
—1995, *Drogas y cultura de masas. España 1855-1995*, Madrid, Taurus, 1996.
—2002, «De la farmacia a la calle: las drogas en la España de la *belle époque*», *Cáñamo. La revista de la cultura del cannabis*, Barcelona, n° especial 2002; recurso electrónico: <http://perso.wanadoo.es/jcuso/autor/belle-epoque.htm>. Última consulta: 14.08.2015.

Valle-Inclán, Ramón María del
—1903, *Sonata de estío*; introducción Pere Gimferrer, *Sonata de primavera. Sonata de estío. Memorias del marqués de Bradomín*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, (1ª ed: 1994; 34ª ed. 2006).
—1910, «Conferencia de del Valle-Inclán. Los excitantes en la literatura. Peligros y ventajas», *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de junio; ed. Joaquín y Javier del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*, Valencia, Pre-textos, 1994.
—1913, «¿Qué hubiera usted querido ser? ¿Qué quisiera usted ser? Valle-Inclán», *Por esos mundos*, Madrid, 1 de julio, pp. 68-70.

—1916, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Madrid, Imprenta Helénica; recurso electrónico:
<https://archive.org/details/LalmparaMaravillosaEjerciciosEspiritvalesDeDonRamonDelValle-inclan>. Última consulta: 17.04.2015.

—1918, «Teresa Wilms», prólogo a *Anuarí* de Teresa Wilms Montt, Madrid, Imprenta y papelería de M. Martínez de Velasco; *El pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* [en línea], Barcelona, Taller d'investigacions valleinclanians, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona; recurso electrónico: <http://www.elpasajero.com/esporttw.html>. Última consulta: 08.09.2014.

—1919, *La pipa de kif*, Madrid, Imprenta Clásica Española; recurso electrónico: <https://archive.org/details/lapipadekifverso00vall>. Última consulta: 19.04.2015.

—1926, *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*; pról. Rosa de la Bastida, Quito, Libresa, 1994.

Vance, Peggy

1991, *Gauguin*, París, Fernand Hazan; trad. esp. Fabián Chueca, *Gauguin*, Madrid; Barcelona, Debate; Círculo de Lectores, 1993.

Vaux, R. de et altri (trad.)

1967, *Biblia de Jerusalén*, Bruxelles, Desclée de Brouwer; trad. esp. Ubieta, J.A. *et altri*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009; recurso electrónico:
http://www.edesclee.com/biblia.php?biblia_online. Última consulta: 10.09.2015.

Vázquez Montalbán, Manuel

1999, *Gauguin. La larga huida*; Gauguin, Paul, *Avant et après*; trad. esp. Enric Berenguer, *Antes y después*, Barcelona, Norte y Sur, 2012, pp. 213-248.

Villaespesa, Francisco

—1906, «La musa verde», *Tristitiae rerum (La tristeza de las cosas); obras completas*, t. X, Madrid, Mundo Latino, 1917.

—1909a, «Ensueño de opio», *La copa del rey de Thule* (1ª. ed.: 1900; 3ª. ed.: 1909); *La copa del rey de Thule. La musa enferma*; pról. Juan Ramón Jiménez, Madrid, Tipografía M. García y G. Sáez, 1916.

—1909b, «El poema del opio», *El jardín de las Quimeras*, Madrid; recurso electrónico: <http://www.archive.org/details/eljardindelastqu00vill>. Última consulta: 31.03.2015.

—1912, «Fumando», *Jardines de plata*, Madrid, Imprenta Helénica; recurso electrónico: http://bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1010899&position=2. Última consulta: 31.03.2015.

Villena, Luis Antonio de

—1988, «Una tribu dorada y suprema. El orbe de Pepito Zamora», *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora* (cat. exp.; coordinadores: Andrés Peláez y Fernanda Andura), Madrid, Consejería de Cultura, 1988, pp. 29-40.

- 1994, *Divino*, Barcelona, Planeta.
- 2006, «La bailarina misteriosa», *El País*, Babelia, Madrid, 6 de mayo.
- 2010, «Antonio de Hoyos y Vinent, perdedor y príncipe»; pról. *Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece* de Antonio de Hoyos y Vinent, Barcelona, La rosa secreta, 2010.

Viñas Piquer, David

2002, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

VV.AA.

2005, *American Illustrated Medicinal Dictionary*; trad. esp. Gea consultoría editorial, *Dorland diccionario enciclopédico ilustrado de medicina*, Madrid (1ª ed.: 1898; 30ª ed: 2005).

Wagner, Carlos G.

2010, «Ártemis, Quirón y Dionisos. Una aproximación etnobotánica»; Fornis, C.; Gallego, J.; López Barja, P.; Valdés, M. (eds.), *Dialéctica histórica y compromiso social. Homenaje a Domingo Plácido*, Zaragoza, Pórtico, vol. III, pp. 1237-1253, 2010.

Wasson, Robert Gordon

1968, *Soma: Divine Mushroom of Immortality*, San Diego, Harcourt, Brace & World.

Welsh, Irvine

1993, *Trainspotting*; trad. esp. Federico Corriente, *Trainspotting*; recurso electrónico: <http://ibero.bookz.lt/Literatura/W/Welsh,%20Irvine%20%20Trainspotting.Pdf>. Última consulta: 19.05.2015.

Wilde, Oscar

1890, *The picture of Dorian Gray*; trad. esp. Alfonso Sastre y José Sastre, *El retrato de Dorian Gray*, Madrid, Edaf, 1999.

Wilms Montt, Teresa

- s.f., «Páginas de mi diario», 1921, *Nosotros*, Buenos Aires, n° 151, t. XXXIX, año XV, diciembre, pp. 458-465; *Teresa Wilms Montt. Lo que no se ha dicho...*, Nascimento, Santiago de Chile, 1922.
- 1915, *Diario, Teresa Wilms Montt. Obras Completas*; ed. González-Vergara, Ruth, Santiago de Chile, Grijalbo, 1994.
- 1916, *Diario de una enclaustrada, Teresa Wilms Montt. Obras Completas*; ed. González-Vergara, Ruth, Santiago de Chile, Grijalbo, 1994.
- 1917, *Inquietudes sentimentales*, Buenos Aires, Imprenta de Antonio Mercatali.
- 1918, *Anuarí*, Madrid, Imprenta y papelería de M. Martínez de Velasco.

—1919, *Cuentos para los hombres que son todavía niños*, Buenos Aires, Otero&Co. Impresores.

Wynn Westcott, William

1887, *The Isiac Table of Cardinal Bembo. Its History and Occult Significance*; trad. Grupo Upakisa, *La tabla de Isis*, Biblioteca Virtual Upakisa, recurso electrónico: www.slidesshare.net/mahelna11/wynn-westcott-la-tabla-de-isis. Última consulta: 05.10.2013.

Woll, Gerd

2012, *Edvard Munch: Complete Graphic Works*, Noruega; Reino Unido, Orfeus; PWP.

Yvorel, Jean-Jacques

1993, «*La morphinée: une femme dominée par son corps*», *Communications*, vol. 56, pp.105-113; recurso electrónico: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1993_num_56_1_1851. Última consulta: 08.05.2015.

Zambrano Pérez, Pedro Emilio

1990, «Fernando Álvarez de Sotomayor y la pintura chilena», *Anales de la Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, nº 2, 1990, pp. 209-221.

Zamora, José de

1919, «La moda y las modas», *Cosmópolis*, Madrid, nº 1, enero.

Zárraga, Miguel de

1925, «Tórtola y su muela del juicio», *ABC*, Madrid, 6 de marzo de 1975.

Zubiaurre, Maite; Harris, Audrey; Kurtz (eds.)

2013, Álvaro de Retana. *Las locas de postín. Los ambiguos. Lolita buscadora de emociones. El tonto*, Florida, Stockcero, 2013.