

*Strand 4. Research and Doctoral Theses in Progress*

**La Desconocida del Sena (*L'Inconnue de la Seine*): de objeto de coleccionista a icono de belleza entre los artistas del *fin-de-siècle*\***

Juan C. BEJARANO

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona / Colaborador del GRACMON (UB)

Con motivo de la publicación en 1926 de *El rostro eterno: una colección de máscaras mortuorias*, su autor el historiador Ernst Benkard dio por fin con el nombre con el que hoy día se conoce el objeto de nuestro estudio: la Desconocida del Sena (*L'Inconnue de la Seine*)<sup>1</sup>. Desde casi el primer momento en que comenzó la comercialización de esta máscara, esta imagen cobró una dimensión estética mítica, debido a la atracción que despertó entre diversas generaciones de escritores, artistas, fotógrafos y cineastas. Gracias a su imaginación y creatividad, se erigió en uno de los iconos más perturbadores y misteriosos de la modernidad, fascinación que llega hasta nuestros días.

Tras una introducción en que explicaremos el origen de este objeto, el propósito de esta comunicación es centrarse en el decisivo impacto que tuvo en la plástica *fin-de-siècle*. Es por ello que abordaremos su trascendencia a través de dos apartados. En primer lugar, nos referiremos a su adquisición por artistas y su presencia en talleres. Precisamente, su demanda comenzó a incrementarse a partir de la década de 1890, afianzándose así en el imaginario colectivo, especialmente entre aquéllos que orbitaban en torno al Simbolismo, una de las tendencias que triunfaban por entonces. A partir de esta constatación, analizaremos su impacto entre dichos artistas, de manera que en cierta manera pudo responder o contribuir a configurar un ideal de belleza finisecular. Al

---

\* Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - PID2019-105288GB-I00). Dicha comunicación se trata de un borrador no definitivo del artículo final de este congreso.

<sup>1</sup> PINET, Hélène (2002). "L'eau, la femme, la mort. La mythe de l'Inconnue de la Seine". En *Le Dernier Portrait*. Paris: Musée d'Orsay-Éditions de la réunion des musées nationaux, 2002, pág. 176.

respecto, resultará decisivo profundizar en las conexiones existentes entre dicha máscara y otras creaciones igualmente habituales en los fondos de taller de artista, sobre todo los bustos de damas del escultor renacentista Francesco Laurana.

### **Conociendo a la Desconocida: una breve presentación**

Durante el siglo XIX, las máscaras mortuorias gozaron de un fervor popular sin precedentes, a causa de, entre otros motivos, al culto al individuo y la celebridad<sup>2</sup>. De este modo, en la casa de particulares resultaba habitual encontrarse la mascarilla de personajes populares como Napoleón, Dante o Beethoven... Sin embargo, de entre todas ellas, curiosamente la que más éxito alcanzó no correspondía ni a una figura conocida ni tampoco a un hombre. Pueden indicarse diversos factores al respecto, desde el misterio que aún existe en torno a la identidad de la modelo hasta el prototipo de belleza ideal decimonónico que encarnaba, factores potenciados por la turbiedad necrófila del origen de la pieza, en contraste con la dulzura de su sonrisa.

Todo esto motivó la reproducción masiva del molde original, con la consiguiente adquisición por parte de la población -entre ellos, los artistas-. Se puede situar el origen de esta fama en la década de 1890, si bien alcanzó su apogeo en el período de entreguerras del siglo pasado, entre los años 20 y 30<sup>3</sup>. El éxito de su comercialización permitió una difusión internacional bastante rápida, de manera que podemos encontrarnos referencias a la Desconocida del Sena en su país de origen, Francia, pero asimismo en otras latitudes europeas (Inglaterra, Alemania, Centroeuropa, Polonia, también Cataluña), e incluso al otro lado del Atlántico, en Estados Unidos o Brasil.

No obstante, la primera pregunta que aún hoy -como entonces- seguimos planteándonos es: ¿quién fue realmente la Desconocida del Sena? La historia casi oficial, por ser la más extendida, es la que sostiene que ese rostro pertenecía a una joven que pereció ahogada en el Sena, en el *Quai du Louvre* de París (hoy llamado François Mitterrand), a finales del siglo XIX. La autopsia reveló que no había habido signos de

---

<sup>2</sup> Un excelente estudio sobre este tipo de objetos, con su impacto sociológico, ha sido abordado recientemente por: LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka (2018). *Máscaras mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones. Dicha publicación es, en realidad, fruto de su tesis doctoral sobre el mismo sujeto, defendida en la Universitat de Barcelona en 2016, de título *Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen, presencia*, <<https://www.tdx.cat/handle/10803/404186>>. Consultado el 03/04/2022.

<sup>3</sup> SALIOT, Anne-Gaëlle (2015). *The Drowned Muse. Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, pág. 2.

violencia, por lo que se descartó la hipótesis de asesinato y se sospechó la causa de suicidio. El médico forense que la atendió quedó tan cautivado por la belleza de la muchacha que solicitó una máscara funeraria para preservar ese rostro; este sentimiento fue el mismo que tuvo el moldeador, quien, al verla, avisado, decidió además comercializar dicho molde.

Directa o indirectamente, en el fondo esta máscara hacía referencia a una de las realidades más crudas del siglo XIX: en una época de estrechas convenciones sociales donde la mujer carecía de libertad y dependía completamente de las decisiones y la moral de un hombre, algunas de ellas, ante el rechazo, abandono o incompreensión social, ponían fin a sus vidas arrojándose a las aguas de los principales ríos de las capitales europeas, como el Támesis en Londres o el Sena en París. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, y en correlación con el auge de las tendencias del Realismo social, comenzaron a proliferar las imágenes que plasmaban dicho fenómeno, unas imágenes ante cuya contemplación el público podía inferir fácilmente desdichadas historias protagonizadas por aquellos rostros ahogados: mujeres abandonadas por sus amantes, prostitutas, embarazos no deseados... La mayoría de estas composiciones aparecían en un contexto urbano, para así hablar de la alienación y desesperación que comportaba la vida moderna. Incluso desde esta óptica, cuadros de base literaria e histórica como la famosa *Ofelia* (1851-1852, Tate Britain, Londres) de John Everett Millais adquirirían insólitos matices contemporáneos<sup>4</sup>.

Rescatados estos cuerpos de las aguas del Sena, lo usual era llevarlos al depósito de cadáveres para efectuar la autopsia y posteriormente proceder a su exposición y reconocimiento, para poder sacarlos del anonimato. La morgue de París se había abierto en 1804, trasladándose en 1864 justo detrás de la catedral de Notre-Dame, en uno de los vértices de la *Île de la Cité*. Se trataba de un lugar bastante desapacible, ya que consistía en una sala donde la gente podía contemplar tras un cristal a doce cadáveres dispuestos sobre unas losas de mármol negro para su identificación, que se iban renovando periódicamente, en general cada 3 días, puesto que entonces comenzaba a acelerarse la putrefacción. Atraídos por el morbo, una multitud variopinta (en la que no faltaba incluso niños) solía frecuentar este sitio, convirtiéndose de hecho en uno de los principales pasatiempos de los parisinos... pero también uno de los grandes reclamos

---

<sup>4</sup> FACOS, Michelle (2011). *An Introduction to Nineteenth-Century Art*. New York-London: Routledge, págs. 190-191.

turísticos de la ciudad: en un día podían pasar hasta 40.000 visitantes. Finalmente, en nombre de la moral, decidió clausurarse en 1907. La fama que gozaba este espacio era tal que Charles Dickens era un usuario habitual cada vez que visitaba la capital francesa; mientras que otros escritores, como Émile Zola, lo recrearon en novelas como *Thérèse Raquin* (1867)<sup>5</sup>.

Sin embargo, aunque ésta es la versión tradicionalmente aceptada como oficial, muy pronto aparecieron otras historias que no hicieron más que alimentar la leyenda de la Desconocida. Como ha señalado Anne-Gaëlle Saliot, que ha estudiado a fondo este objeto, “through her very anonymity that the Inconnue maintains her fame”<sup>6</sup>. En efecto, aunque pueda parecer contradictorio, es justamente ese misterio, que permanece inalterable con el paso del tiempo, lo que permite que siga incólume su atracción desde entonces hasta nuestros días. Ante ello, sólo queda limitarnos a los datos objetivos para acercarnos a lo que pudo ser.

Por ejemplo, podemos ofrecer una datación más ajustada respecto a su ejecución, puesto que la mayoría de textos la fechan en la década de 1880. Una primera pista nos lo ofrece el peinado *en bandeaux* con el que aparece caracterizada, un tipo de corte de pelo que estuvo más de moda en los años del Segundo Imperio, esto es, las décadas de 1850-1860<sup>7</sup>. De hecho, esto nos lo acaba corroborando la primera imagen que tenemos de la máscara. Contra lo que uno podría intuir, no se trata de un molde en yeso propiamente dicho, sino de una de las ilustraciones que componían el primer volumen del *Cours de dessin* (1867), del pintor academicista Charles Bargue: nuestra joven protagoniza concretamente la lámina 53, donde se indica que es una máscara del natural, simplemente identificada como “*Jeune Femme*” -y todavía no como la conocemos hoy en día-<sup>8</sup>. Sería poco después de esa fecha, pues, cuando comenzaría a forjarse el mito de la ahogada del Sena. Pero... ¿realmente ése fue el destino de dicha joven?

Una posible respuesta a la leyenda oficial nos la puede ofrecer precisamente el taller original de donde salieron las primeras máscaras, la casa Lorenzi de París. Ya en

---

<sup>5</sup> ZOLA, Émile (2002). *Thérèse Raquin*. Barcelona: Alba Editorial, págs. 123-131 [capítulo XIII].

<sup>6</sup> SALIOT, Anne-Gaëlle (2015). *The Drowned Muse...*, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>7</sup> PINET, Hélène (2002). “L’eau, la femme...”, *op. cit.*, pág. 176: su autora, además, es de las pocas que se replantea críticamente la cronología tradicionalmente asumida.

<sup>8</sup> Puede consultarse en línea en la página de Gallica; concretamente, se trata de la vista nº 115 <<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=42918;4&query=%28gallica%20all%20%22cours%20de%20dessin%20bargue%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb404596617%22#resultat-id-1>>. Consultado el 20/12/2020.

1960, el antepasado que dirigía por entonces el obrador comentó que su abuelo siempre le había dicho que la modelo no se trataba de una fallecida, sino que el molde se había tomado a partir de una muchacha viva muy bella<sup>9</sup>. Por si hubiera dudas, hace pocos años fue preguntada de nuevo otra descendiente, Claire Forestier, quien afirmó rotundamente que era imposible que esa máscara fuera *post mortem* a causa de la tersura y detallismo de la piel<sup>10</sup>; rasgos que, por otro lado, al menos permiten aventurarnos que la joven debería de tener en torno a 16 años en el momento en que se extrajo el duplicado de su faz. De hecho, médicos forenses y policías de la brigada fluvial de París han ido corroborando en diferentes décadas esta afirmación, y han desestimado la posibilidad de que fuera tomado a partir de una mujer ahogada, ante la ausencia de descomposición en las facciones, pero sobre todo por la expresión de placidez del rostro, inexistente incluso en el caso de un suicida, cuyo instinto por la supervivencia aflora por igual en los últimos instantes de vida. Sin embargo, si todos estos indicios pudieran arrojar un poco de luz sobre la leyenda, fuese como fuese durante el período *fin-de-siècle* la mayoría de la población aún seguía creyendo en la versión trágica.

## **Del taller del fabricante al taller del artista: el viaje de la Desconocida**

### **La casa Lorenzi y las reproducciones**

Hecha esta presentación, a continuación seguiremos uno de los itinerarios más frecuentes que vivieron muchas de estas máscaras y que nos conducirán finalmente hacia el estudio del artista. Para ello, hemos de volver al obrador que, tradicionalmente, se considera el primero que las fabricó, la casa Lorenzi<sup>11</sup>. Desde su fundación en 1871, esta compañía se especializó en elaborar moldes de obras clásicas y máscaras. Además de las mortuorias dedicadas a celebridades, desde un primer momento tuvieron entre su catálogo el famoso modelo de la Desconocida del Sena, convirtiéndose de ese modo en la principal empresa en suministrar ejemplares (y que aún hoy siguen comercializando). Sin embargo, no fueron las únicas, ya que su gran popularidad hizo que otras muchas empresas del sector siguieran su ejemplo: podemos recordar la casa Caproni de Boston

---

<sup>9</sup> CHRISAFIS, Angélique (2007). “Ophelia of the Seine”. En *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/world/2007/dec/01/france.art>>. Consultado el 04/06/2017. Otra versión sostiene que la máscara fue tomada de la hija de un fabricante de máscaras en Alemania.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*; y SCIOLINO, Elaine (2017). “At a Family Workshop, the ‘Drowned Mona Lisa’ Lives On”. *The New York Times International*, pág. A8. Agradecemos la información facilitada mediante email por Laurent Forestier Lorenzi, actual responsable de esta compañía.

(*Catalogue of plaster cast reproductions from antique, medieval, and modern sculpture: subjects for art schools*) (1901) (nº cat. 13525) o la *Florentine Art Plaster Company* de Filadelfia (1915-1916) (nº cat. 2108), por citar dos de este mismo período en los Estados Unidos, y que nos muestran su alcance mundial<sup>12</sup>.

### **Reconociendo a la Desconocida en los talleres de artistas**

Entre la numerosa clientela que se hizo con un ejemplar de la Desconocida, un lugar especial lo ocupan las diferentes academias de arte, que se surtieron para que sus alumnos se fueran ejercitando en la copia; pero también los mismos artistas para sus talleres privados. En efecto, si repasamos los cuadros que estos mismos dedicaron a dichos lugares o las fotografías que empezaron a tomarse desde el último cuarto del siglo XIX, muy a menudo hallamos su presencia, rodeada entre otras reproducciones en yeso, artilugios de diversa índole y las propias creaciones del artista en cuestión. Desde mediados de aquella centuria, nos encontramos con un interés creciente por parte de la población general ante estos espacios de creación; una atracción indudablemente ligada con la de la figura del artista y su mitología -en auge desde el culto al yo a partir del Romanticismo-, de modo que se veían estos lugares como una prolongación de su carácter. Todo ello fue *in crescendo* gracias al desarrollo de la prensa ilustrada y de la fotografía, que no hizo más que difundir tales imágenes para saciar la imaginación del público<sup>13</sup>.

Mediante una radiografía de esos interiores / fotografías, podemos extraer mucha información sobre sus habitantes, así como del espíritu y gusto de una época. Muy pronto, de entre todos los artilugios que conformaban aquel pintoresco *atrezzo*, la Desconocida pasó a ser una invitada habitual, especialmente -aunque no exclusivamente- en el caso de escultores. La curiosidad y fascinación por estos espacios queda patente, por ejemplo, en la producción pictórica de Édouard Dantan, quien se especializó en captarlos, siempre poblados de yesos, copias de obras clásicas y del

---

<sup>12</sup> *Plaster Casts. Reproductions from Antique, Renaissance and Modern Sculpture. Subjects for the Interior Decoration of Schools and Homes. Made and Sold by The Florentine Art Plaster Company (1915-1916)*. Philadelphia: The Florentine Art Plaster Company, pág. 120, <<https://library.si.edu/digital-library/book/plastercasts00flo>>. Consultado el 15/02/2018.

<sup>13</sup> Entre la creciente bibliografía sobre los *studio studies*, podemos destacar: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. “*Studio studies* e fotografías de atelier de pintores brasileiros”. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, nº 3, junio 2015, págs. 38-49, <<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>>. Consultado el 03/12/2019. La nota nº 2 recoge importantes y recientes publicaciones. Asimismo, hemos contribuido recientemente en ello con: BEJARANO, Juan C. (en prensa). “El fotógrafo en el estudio del artista: Francesc Serra y su serie *Nuestros artistas*”. En *Villes et capitalité* (provisional). Paris: Éditions Hispaniques (Collection “Arts Visuels”).



Renacimiento (la *Venus de Milo*, el *Moisés* de Miguel Ángel) ..., pero también de mascarillas funerarias<sup>14</sup>. Junto a estos lienzos, hay que destacar por igual las fotografías de aquellos años que capturaban los estudios de figuras académicas como Eugène Guillaume, Louis-Ernest Barrias y Jean-Marie Camus<sup>15</sup>.

No obstante, la máscara de la dama del Sena se coló en los talleres de pintores y decoradores de tendencias que trascendían el academicismo: es precisamente entre los creadores vinculados con el Simbolismo y el Postimpresionismo donde tal vez podamos detectar su aparición más antigua, concretamente en el taller del pintor George-Daniel Monfreid, en 1889. También ligado con las poéticas finiseculares del *Art Nouveau* podemos recordar aquí al decorador y moblista René Lalique.

Siendo conscientes de que una investigación, por muy exhaustiva que sea, nunca se cierra, en el caso de los artistas españoles su presencia prácticamente se reduce al ámbito del Modernismo catalán. Destaca el círculo de amigos conformado por Ramon Casas, Santiago Rusiñol y Miquel Utrillo, de los que, además -salvo en el caso del primero-, hemos podido localizar los originales, algo menos habitual de lo que pudiera imaginarse. De todos ellos, el de más fácil acceso al público es, sin lugar a duda, el ejemplar que perteneció a Rusiñol, puesto que hoy día se puede contemplar entre los elementos patrimoniales expuestos en su “templo del arte”, el Cau Ferrat de Sitges<sup>16</sup>. Esto nos llevó a elucubrar la posibilidad de que sus otros compañeros pudieran haber tenido igualmente en su haber alguna reproducción. De este modo, analizamos de forma más detenida las imágenes que se habían tomado del taller de Casas en el Paseo de Gracia: en algunas de ellas, que podrían fecharse hacia 1900-1904<sup>17</sup>, finalmente dimos con ella, camuflada entre sus propios óleos y dibujos. Lamentablemente, tras las consultas pertinentes a familiares, de momento no ha podido localizarse, por lo que de momento se ha de considerar presuntamente desaparecida. Quedaba por averiguar, pues,

---

<sup>14</sup> JUVIGNY, Sophie de (2002). *Édouard Dantan. Des ateliers parisiens aux marines normandes*. Paris: Somogy.

<sup>15</sup> Por ejemplo, dos de ellos aparecen recogidos en: WATT, Pierre (dir.) (2013). *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*. Grenoble: INHA-ELLUG-MSH ALPES-Université Stendhal, págs. 92, n° cat. 30 (Guillaume) y 158, n° cat. 62 (Barrias).

<sup>16</sup> Un anticipo del actual estudio lo ofrecimos en: BEJARANO, Juan C. (2017). “La Peça del mes | Juliol 2017”. *Col·lecció “La Peça del Mes”*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, <<https://museusdesitges.cat/ca/peca-del-mes/la-peca-del-mes-juliol-2017-desconeguda-del-sena>>. Consultado el 22/07/2020.

<sup>17</sup> Propiedad de Santiago Codina, descendiente de la familia Casas, fueron reproducidas en el 2016 con motivo del “Año Casas” en los siguientes catálogos: *Ramon Casas. La mirada moderna* (2016). Barcelona: Gothsland, págs. 46-47; y *Ramon Casas. La modernidad anhelada* (2016). Barcelona-Sitges: Fundació Bancària “la Caixa”-Viena Edicions-Consorti del Patrimoni de Sitges, pág. 8.

si Miquel Utrillo también poseyó una. Tras hacer las pesquisas necesarias en la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol de Sitges -que atesora parte de su fondo-, encontramos que, en efecto, se conservaba allí, al menos desde 1932-1934, cuando la antigua Junta de Museus de Catalunya realizó un primer inventario<sup>18</sup>.

Nuestra hipótesis es imaginar que, probablemente, fueron adquiridas por los tres en la tienda de los Lorenzi durante sus temporadas en París, para así tener un recuerdo. Esto no podría haber sucedido más allá de 1894, puesto que en las fotografías más antiguas que se conocen del Cau Ferrat, tomadas poco después de su inauguración con motivo de la Tercera Festa Modernista (otoño de aquel año), ya aparecía colgada en la pared donde figura actualmente<sup>19</sup>. Precisamente, la última estancia importante de Rusiñol y Utrillo en la capital francesa (de manera intermitente entre 1893 y 1895) se desarrolló en el *Quai Bourbon*, en la *Île Saint-Louis*, con un piso que daba al Sena, con vistas justo donde se hallaba la morgue, que, a su vez, no andaba muy lejos de la rue Racine, dirección donde se ubicaba por entonces la casa Lorenzi; así pues, seguramente fuera aquí donde habría comprado su ejemplar. Curiosamente, tanto el suyo como el de Casas coinciden en presentar el cabello de la Desconocida tintado<sup>20</sup>. Así pues, si las fotografías del Cau Ferrat se pueden situar entre las primeras imágenes respecto a su presencia en los talleres; en el caso de los moldes que pertenecieron a Rusiñol y Utrillo, hay que considerarlos como los testimonios más antiguos que hemos podido localizar hasta el momento por parte de artistas.

Aparte del círculo mencionado, también encontramos la presencia de la Desconocida entre los objetos y obras que pueblan el taller de Josep Clarà durante sus años en París<sup>21</sup>. Como podemos ver, el conocimiento de esa máscara por parte de los artistas catalanes está estrechamente vinculado a sus viajes a la capital francesa. Asimismo, la observamos en el estudio de Joan Vidal i Ventosa, el conocido como “Guayaba”, en 1902, si bien con una particularidad: no es el molde, sino la lámina de

---

<sup>18</sup> Agradecemos la colaboración e informaciones facilitadas por Eli Casanova, técnica en documentación de los Museus de Sitges; y de la directora de la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Marta Sánchez Escutia.

<sup>19</sup> Una vez más, agradecemos a Eli Casanova la consulta del fondo de fotografías antiguas del archivo del Cau Ferrat.

<sup>20</sup> Respecto al otro ejemplar, el que fue propiedad de Utrillo, sólo hemos podido verlo a través de reproducción fotográfica, que nos muestra una pieza en mal estado de conservación y, por lo tanto, sobre el que se nos hace difícil pronunciarnos con más precisión.

<sup>21</sup> Repr. en: VALLÈS, Edmon (1977). *Història gràfica de la Catalunya contemporània*. Barcelona: Edicions 62, pág. 330.



Bargue (o su pertinente copia) lo que nos topamos en su interior, si nos atenemos a la fotografía que capturaba su taller<sup>22</sup>.

### **La sombra de la máscara: su influjo en las artes plásticas finiseculares**

Algunas de las principales investigaciones en torno a la máscara han insistido que: a pesar de ilustrar una de las láminas del manual de Bargue; de que fuera copiado en las academias de arte, ya fuera a través de dicha ilustración o del molde propiamente dicho; y de que muchos artistas tuvieran un ejemplar en su taller, su influencia en las artes plásticas fue más bien escasa<sup>23</sup>. No obstante, si uno hace un repaso sucinto, independientemente del talante del creador, podemos inferir su rastro desde obras más académicas hasta otras que, precisamente, las transgredían. De hecho, cuando en alguna ocasión se tiene que hablar de dicho impacto, se suelen traer a colación las vanguardias del siglo XX, como los escultores Constantin Brancusi o Alberto Giacometti –quien la admiraba-; pero, sobre todo, los surrealistas (Man Ray, René Magritte, Salvador Dalí...) <sup>24</sup>. Sin embargo, si empezáramos a profundizar, veríamos que incluso a día de hoy su poder de atracción sigue igual de intacto, como demuestran las numerosas publicaciones, blogs, montajes fotográficos, *collages*, arte virtual o instalaciones, por parte de *amateurs* pero también de nombres con gran proyección internacional, como Daniel Spoerri o Jaume Plensa.

Sin querer extendernos en este amplio panorama que simplemente acabamos de apuntar, nuestro objetivo aquí es paliar el vacío de recepción respecto a la época finisecular y demostrar justo lo contrario de lo que se ha acostumbrado a afirmar, esto es: cómo un objeto de “menor” categoría artística (según los estándares académicos) pudo contribuir en la configuración de un prototipo de belleza –como causa o efecto de este ideal-, según las inquietudes de los artistas afines al Simbolismo.

#### **El legado en el Simbolismo**

Para comenzar, nos gustaría señalar las posibles causas de su gran aceptación en el ambiente *fin-de-siècle*. En primer lugar, cabría señalar los elementos propios de la

---

<sup>22</sup> Hoy propiedad del MNAC. Vid. BERENGUER, Mireia (2020). “Els rostres de la història del museu”. Blog | Museu Nacional d’Art de Catalunya, <<https://blog.museunacional.cat/colleccionistes-els-rostres-de-la-historia-del-museu/>>. Consultado el 18/09/2021.

<sup>23</sup> PINET, Hélène (2002). “L’eau, la femme...”, *op. cit.*, págs. 175-190, en concreto pág. 178; y SALIOT, Anne-Gaëlle (2015). *The Drowned Muse...*, *op. cit.*, págs. 8-19.

<sup>24</sup> En general, apuntados por TILLIER, Bertrand (2011). *La Belle Noyée: enquête sur le masque de l’Inconnue de la Seine*. Paris: Arkhê.

naturaleza de la máscara, tales como el halo de misterio que rodea la identidad de la modelo, el tipo de belleza que encarna -tan característico del siglo XIX-, pero sobre todo, el hecho de tratarse de una supuesta mascarilla mortuoria. En efecto, su plasmación indeterminada de lo luctuoso –una expresión de placidez en lugar de una más previsible y traumática por causa de un suicidio, que pondría fin a una existencia-, seguramente atrajo la atención de aquéllos relacionados con el Simbolismo. La paz que transmite invita a pensar que, más que muerta, se halla durmiendo dulcemente, tal es la confusión a la que conduce su contemplación. Precisamente, el Simbolismo se delectó por los estados liminares y escatológicos entre la vida y la muerte, la muerte y el sueño, como el acceso a otra realidad. Una realidad que, a su vez, podía reflejar todo un mundo interior, a veces difícil de explicar. La subjetividad pasó a ser, pues, un tema de suma relevancia, como podemos observar en una obra decisiva de dicho movimiento, *Ojos cerrados* (1890, Musée d’Orsay, París) de Odilon Redon, esto es: un rostro flotante sobre un espacio indefinido, cuya atmósfera y espíritu recuerda al que desprende la Desconocida, ambas con las pupilas inmersas y cerradas al mundo exterior. De hecho, su eco se puede llegar a intuir en alguna obra de este mismo pintor, como por ejemplo *Jarrón con flores y perfil* (c. 1910, colección particular).

La noción de una muerte ambigua, indolora o no terrenal –como parecía comunicar la máscara a través de esos párpados- se reforzaba con una sonrisa enigmática, una especie de rictus que hacía la resolución aún más inefable. No ha de extrañarnos que, años más tarde, Albert Camus se refiriera a ella como la “*Gioconda del Suicidio*”<sup>25</sup>, dando por hecho lo que muchos artistas simbolistas ya percibían a finales del siglo XIX y principios del XX. En ese sentido, el autor de este cuadro, Leonardo da Vinci, dada la ambigüedad de algunas de sus figuras, se convirtió en uno de los favoritos para algunos de los más destacados nombres ligados con el Simbolismo, como Joséphin Péladan y Walter Pater. Precisamente, a éste se le debe una de las interpretaciones clásicas de la *Mona Lisa* bajo el espíritu decadente del *fin-de-siècle*, tal como dejó por escrito en su libro *El Renacimiento* (1893)<sup>26</sup>.

Esta asociación con Leonardo finalmente nos conduce a otra igual de relevante y que estrecha aún más las conexiones de esta máscara con el arte del Renacimiento, no

---

<sup>25</sup> SCIOLINO, Elaine (2017). “At a Family Workshop...”, *op. cit.*, pág. A8.

<sup>26</sup> PATER, Walter (1999). *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*. Barcelona: Alba Editorial, págs. 132-133.

siendo de hecho los primeros en realizarla<sup>27</sup>: se trata de los paralelismos que encontramos entre nuestro objeto de estudio, el genio toscano y los bustos de princesas italianas que, sólo a partir de finales del siglo XIX, comenzaron a ser atribuidas a un mismo escultor renacentista, Francesco Laurana. El descubrimiento de este artista croata-italiano fue una de las grandes sensaciones de la historiografía artística de entonces: la figura de Laurana comenzó a estar de moda y, en consecuencia, se realizaron también moldes<sup>28</sup>.

Todos estos bustos contenían características muy similares, como esa sensación de atemporalidad, una belleza distante que reflejaba un gran mundo interior, materializado en la caída de ojos, que parecían evidenciar los caminos del sueño o de la muerte; y era precisamente todo esto, lo que provocaba la admiración de tantos. En 1883, el historiador del arte americano Charles Perkins lo expresó claramente: “The face is not beautiful, but it fascinates and rivets the attention. The drooping eyelids seem about to close as in sleep or death”<sup>29</sup>. Otros historiadores de entonces, como John Pope Hennessy o Peter Tusco, alabaron la calidad y belleza de estas piezas, si bien fue el alemán Fritz Burger quien dio en la clave en la monografía que escribió sobre este escultor en 1907: “*If Laurana were Leonardo (...) what would art historians think about his female busts?*”<sup>30</sup>. Efectivamente, las esculturas de Laurana pasaron a ser la encarnación tridimensional de la belleza misteriosa de las mujeres pintadas por el genio renacentista.

Por otro lado, si nos diéramos un paseo por los talleres de los artistas de entonces, sería fácil tropezarse tanto con reproducciones de la bella Desconocida como con los bustos de Laurana, prácticamente indiscernibles. De hecho, en el museo imaginario de muchos de estos artistas nos encontraríamos una fusión de los ideales estéticos del pasado con la belleza ideal y más contemporánea de la máscara del Sena, de manera que ésta pasaba a ser una encarnación más moderna, casi real y más auténtica. Todo ello tiene como consecuencia que, en ocasiones, resulta difícil discernir

---

<sup>27</sup> SALIOT, Anne-Gaëlle (2015). *The Drowned Muse...*, op. cit., págs. 19-23.

<sup>28</sup> Un estudio sobre dicho artista, su redescubrimiento historiográfico y, sobre todo, la sociología en torno a su reputación y el mundo de las imitaciones y falsificaciones del arte en el siglo XIX se debe a: DAMIANAKI, Chrysa (2000). *The Female Portrait Busts of Francesco Laurana*. Manziiana (Roma): Vecchiarelli Editore.

<sup>29</sup> Cit. en: SALIOT, Anne-Gaëlle (2015). *The Drowned Muse...*, op. cit., pág. 20.

<sup>30</sup> Cit. en: RADMAN, Valentino (2011). “Francesco Laurana and 19th century academies”. *Valentino's blog*, <<https://tinoradman.wordpress.com/2011/07/31/francesco-laurana-and-19th-century-academies/>>. Consultado el 30/10/2020.

la influencia exacta de una u otra en las obras de estos artistas, dada esa especial connivencia. De hecho, incluso en el catálogo de una de esas empresas dedicadas a reproducir obras conocidas, la *Florentine Art Plaster Company*, bautizaron a “la Desconocida” como “*la Belle Italienne*” (eso sí, en francés y no en italiano), estrechando ese trasvase entre la máscara francesa y los bustos italianos...<sup>31</sup>

Así pues, entre el espíritu de la obra de Redon, los bustos de Laurana, la *Mona Lisa* de Leonardo, pero también de un objeto más popular como la máscara de la Desconocida, en el período finisecular se multiplicaron los rostros de muchachas con los ojos cerrados y que transmitían una gran vida interior, tal vez soñando, tal vez muriendo...

Como objeto que era, fue frecuente encontrarlo sobre todo en naturalezas muertas, donde otorgaba ese punto inquietante y siniestro, de aquello inerte que parece vivo y viceversa, como bien estaba formulando Sigmund Freud por aquella época. Así podemos apreciarlo en obras como *El pasillo hacia el taller* de Xavier Mellery (c. 1889, colección particular), donde situando este molde o uno que evocaba su recuerdo bajo un particular juego de luces y sombras aludía a su famosa proclama del “*alma de las cosas*”. Sin embargo, fue Artur Loureiro o, sobre todo, Władysław Ślewiński, quienes fueron más allá. Es lo que podemos apreciar en el bodegón de este último *Máscara y libros* (c. 1897, Muzeum Narodowe, Varsovia)<sup>32</sup>. Se trata de uno de los primeros cuadros que dio a conocer en sus exposiciones individuales en 1897 y 1898 en la ciudad del Sena, siendo una de sus primeras composiciones relevantes, cercanas al Simbolismo: a través de la placidez y la sugerencia, a través de las entonaciones oscuras y atenuadas de la composición, como Mellery buscaba preguntarse sobre la trascendencia de la vida a partir de los objetos más sencillos. Así lo expresó el poeta ruso Maximilian Voloshin, quien lo tomó como epítome de su arte: “*What message can be conveyed by two apples, a bulbous plant, an earthenware vessel from Brittany, the yellow cover of a volumen of French poetry, a gypsum mask or a Bookshelf? And yet in Ślewiński’s still lifes, each of these objects speaks in a deep and mysterious voice,*

---

<sup>31</sup> Vid. nota nº 12.

<sup>32</sup> *Paintings from Poland. Symbolism to Modern Art (1880-1939)* (2007). Dublin: National Gallery of Ireland, págs. 80-82.

*musical like an eternal song and as moving as nostalgia for one's homeland*"<sup>33</sup>. Otro crítico se refirió a la "música melancólica de su alma", que resonaba en estas obras<sup>34</sup>.

En Cataluña, su huella la podemos apreciar en diversos creadores. En el caso de la pintura, debemos recordar el nombre de Rusiñol, ya mencionado anteriormente. El período en que podríamos detectar una mayor influencia en su producción sería precisamente el más relacionado con el Simbolismo, esto es, su etapa francesa en la *Île Saint-Louis*, entre 1894 y 1895, precisamente cuando quizás adquiriera su máscara. Su presencia fantasmagórica en el piso parisino, y su proximidad a la morgue quedan evidenciados en su literatura de aquellos años, especialmente en uno de los relatos que componen sus *Folls de la vida* (1898), "La sala d'espera", inspirado seguramente a partir de las visitas que realizara por entonces a este sitio tétrico. Unos y ambos acabarían retroalimentando su particular estado de ánimo morfiníaco, buscando una particular musa femenina que pudiera encarnar ese prototipo de la ahogada del Sena, hallándolo finalmente en Stéphanie Nantas, su dama de negro, que aparece en obras como *Novela romántica* (1894, MNAC, Barcelona) o *Révêrie* (1894, Museu del Cau Ferrat, Sitges), con mirada circunspecta y cabello recogido a la manera de la misteriosa modelo de la máscara<sup>35</sup>.

Más evidente nos parece su influencia en la escultura, desde las terracotas *Art Nouveau* de Lambert Escaler, de evidente recuerdo lauranesco, como en su famosa *Maleina* (c. 1903, MNAC, Barcelona). De hecho, en el fondo de El Ingenio, el obrador paterno donde colaboró Escaler, hemos podido localizar una versión en estuco de uno de los famosos bustos del escultor croata-italiano. Para acabar, nos gustaría hacerlo con una destacada estatua modernista, *Éxtasis* (1903, Museu de la Garrotxa, Olot) de Josep Clarà, considerada tradicionalmente como su primera obra relevante aún en sintonía con el Simbolismo rodiniano, donde la expresión de la Desconocida se traduce aquí de forma extática en relación con la influencia de la música.

---

<sup>33</sup> Cit. en: OSTROWSKI, Jan K. (1999). *Masters of Polish Painting*. Kraków: Kluszczyński, pág. 136.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> BEJARANO, Juan C. (2022). "La Peça del mes | Febrer 2022". *Col·lecció "La Peça del Mes"*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, <<https://museusdesitges.cat/ca/peca-del-mes/la-peca-del-mes-de-febrer-2022>>. Consultado el 22/07/2022; y BEJARANO, Juan C. (en prensa). "Stéphanie Nantas, la dama de negro del Simbolismo catalán". En PINÓS, Gabriel (ed.). *París-Barcelona. La visión femenina de la Belle Époque*. Barcelona: Gothsland Galeria d'Art.

## **Curriculum Vitae**

Juan C. Bejarano holds a doctorate in Art History from the University of Barcelona (2016), with a thesis addressing self-portrait in the Symbolism and its repercussions in Catalonia (1872-1914), having graduated from the same institution with the university's award for academic excellence (Premi Extraordinari) (2001-2002).

Professionally, he has developed his knowledge and experience in three different fields: teaching at the Universitat Pompeu Fabra and the Universitat de Barcelona, among other centres; research; and the art market.

In relation to the academic field, he has curated exhibitions and collaborated with museums and other institutions (Van Gogh Museum, MNAC, Museu d'Art de Girona, Museu del Modernisme, MEAM, Museo Arqueológico Provincial de Ourense...), carrying out various tasks, such as documentation, study of their collections, lectures and articles. He has also published books and articles in scientific journals, as well as participating in national and international congresses, which reflect his interests in the art of the 19th and early 20th centuries.