

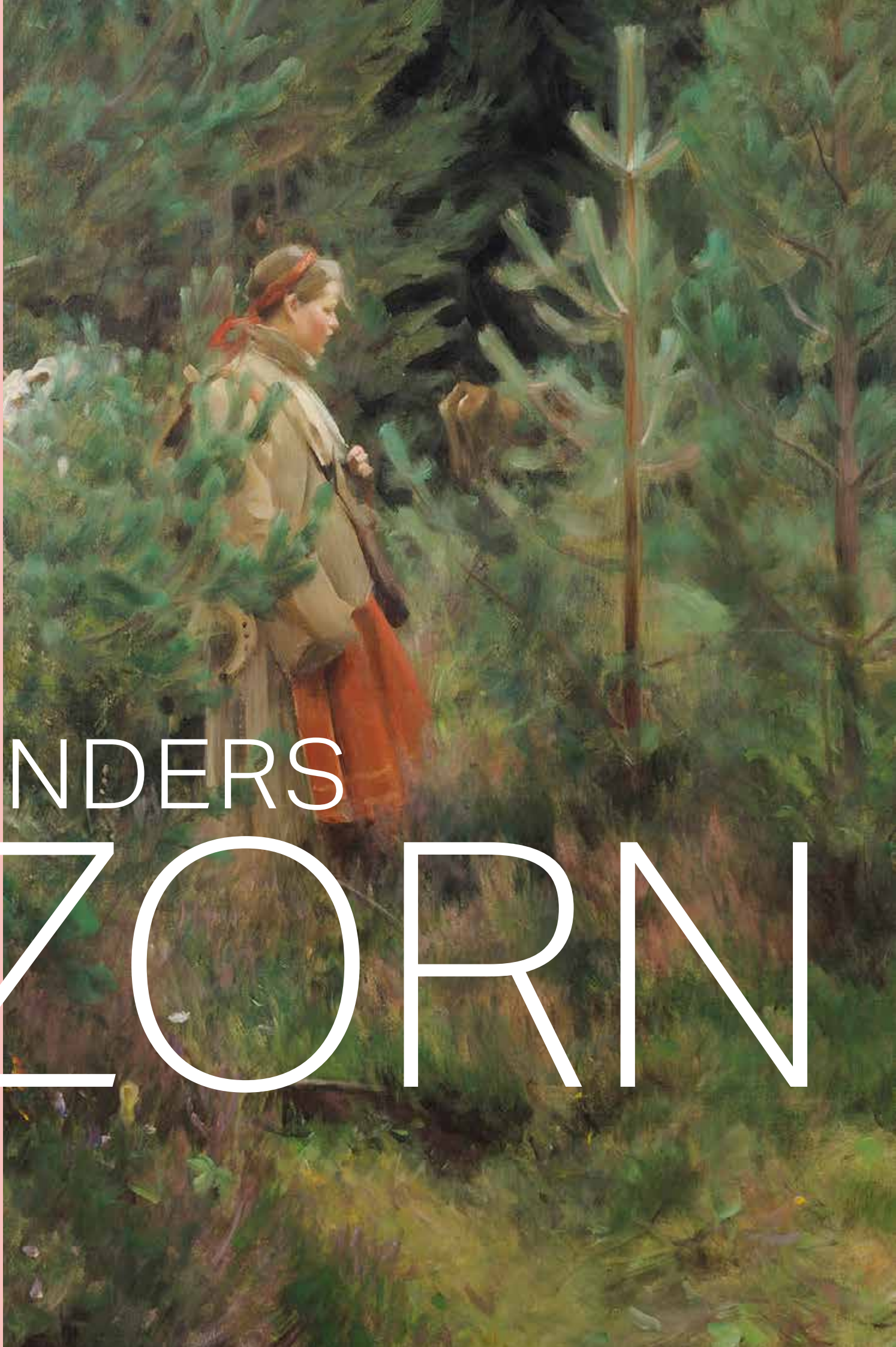
ANDERS ZORN

ANDERS
ZORN

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

HAMBURGER
KUNSTHALLE

FM



BIOGRAFÍA

1882

Zorn se traslada a Londres, donde alquila un estudio excelentemente ubicado como parte de sus esfuerzos, pronto coronados por el éxito, para establecerse como retratista en los círculos de la alta sociedad.

En el Salón de París expone la acuarela *Las primas*.

1883

Realiza sus primeros aguafuertes después de aprender la técnica de su colega y amigo Axel Herman Haig.

1884

Viaja a Madrid a través de Portugal.

1885

Anders y Emma contraen matrimonio. Hasta ese momento la familia de su esposa no había tomado en consideración la posibilidad de esa unión debido a la diferencia de estatus social, pero la estabilidad económica que Zorn ha conseguido gracias a su trabajo de retratista hace posible el matrimonio.

La pareja viaja de luna de miel por el sureste de Europa y llega a Constantinopla, donde Zorn enferma gravemente de tifus. Al cabo de tres meses regresan a Inglaterra pasando por Grecia, Italia y Francia.

Zorn es nombrado caballero de la Orden de Vasa.



Emma y Anders Zorn en su viaje de novios, 1886

1887

Anders y Emma viajan a Argelia, y en su camino de vuelta visitan España.

El artista y su mujer pasan regularmente los meses de verano en Suecia. La suegra de Zorn alquila en la isla de Dalarö una casa de verano que desde principios de la década de 1880 es el lugar de estancia predilecto de la pareja. En la isla, Zorn empieza a pintar sus característicos desnudos al aire libre.

1887-1888

El matrimonio visita la colonia de artistas en St Ives (Cornualles, Inglaterra), donde Zorn se dedica a la pintura al óleo.

1888

Uno de sus primeros cuadros al óleo, *Pescador*, se expone en el Salón de París y es adquirido por el Estado francés.

Anders y Emma se instalan en París, donde el pintor establece contacto con artistas importantes como Auguste Rodin y Edgar Degas.



Emma y Anders Zorn en la ventana del estudio de París, boulevard Clichy, 1894

1889

Expone en el Salón de París y recibe una medalla de oro en la Exposición Universal. Es nombrado miembro de la Legión de Honor francesa. Ambas distinciones cimentan su reputación en toda Europa.

Anders Zorn.

Recorrer el mundo, recordar la tierra

Anders Zorn (1860-1920) es considerado el pintor más internacional de Suecia. Ya en vida, el artista, nacido en la pequeña localidad de Mora, en la provincia de Dalecarlia, obtuvo los mayores reconocimientos que todo pintor podría soñar y se relacionó con naturalidad con monarcas, presidentes de gobierno, banqueros, aristócratas... Pero al mismo tiempo, Zorn nunca olvidó sus raíces, y, además de retratar la vida más tradicional de su región, participó activamente en la promoción y conservación de sus costumbres y su patrimonio frente a la amenaza que suponía la modernización del mundo. Zorn fue descrito como «un híbrido entre caballero y campesino»¹, lo que subraya la riqueza de su personalidad artística y su habilidad para moverse tanto en ambientes elegantes como populares. Dos de los numerosos autorretratos que realizó a lo largo de su vida, con los que continuamente exploró su identidad y proyectó su imagen públicamente, ejemplifican con claridad estos aspectos. En el realizado en 1889 se muestra en su taller de París como un artista cosmopolita en pleno auge de su carrera CAT. 43. En el de 1915 aparece en la intimidad de su estudio en Mora, ubicado en una tradicional cabaña sueca de madera del siglo XIII CAT. 117. Ambas representaciones se complementan y nos ofrecen una imagen total del artista que fue, del pintor de Suecia y del mundo.

«¿CREES QUE PODRÉ SALIR Y APRENDER?». DE ANDERS A LEONARD ZORN

Con 12 años el joven Anders Zorn se despide de su Mora natal y es presentado ante el mundo como Leonard, con la intención de borrar el aspecto más popular y campesino que se asociaba a su nombre de pila. Sus orígenes eran humildes. Había nacido en 1860 en una de las regiones más tradicionales de Suecia, Dalecarlia, de la relación de Grudd Anna Andersdotter con el maestro cervecero alemán Leonard Zorn, a quien había conocido cuando trabajaba en una fábrica de cerveza en Uppsala. Anders nunca conoció a su padre, y debido al trabajo de su madre, se crió entre la disciplina y el cariño de sus abuelos maternos en su granja de Mora. Desde pequeño se acostumbró a colaborar en las tareas cotidianas: «Ayudaba en todos los trabajos y labores manuales, y luego por la noche tomaba prestado el cuchillo de mi abuelo y al principio tallaba caballos de dos patas»². La gran habilidad que ya entonces demostraba Zorn en la talla de madera hacía presagiar que su destino sería el de escultor. En esos años la escuela le aburría, pero sentía unas inmensas ganas de aventura, «una curiosidad tremenda por ver qué había detrás de las montañas de Leksand, que en aquel momento formaban mi horizonte. [...] ¿Crees que podré salir y aprender?»³, preguntó a su abuelo entonces.

1 Cit. en Brummer 1994, p. 209

3 Ibid., p. 15.

2 Zorn-Brummer 1982, p. 10.



Fig. 6

Mrs. Potter Palmer

1893. Óleo sobre lienzo, 258 × 141,2 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago

JOHAN CEDERLUND **Zorn,**
pintor nacional de Suecia

En el verano de 1896 Anders y Emma Zorn abandonaron París y regresaron a Suecia, a la pequeña localidad de Mora, donde Zorn se había criado. Mora, hoy un pueblo de veinte mil habitantes, se encuentra ubicado junto al lago Siljan, en la región de Dalecarlia, a cuatro horas en coche de Estocolmo en dirección noroeste. Zorn nació en la granja de sus abuelos maternos y allí comenzó su vida como «Anders Grudd», es decir, «Anders, de la casa Grudd». En esa época Mora aún se mantenía como una reliquia de la antigua Suecia, donde las condiciones de vida habían permanecido intactas durante cientos de años. Las nuevas costumbres y hábitos apenas representaban un leve temblor en la superficie que no alteraba en nada las sólidas estructuras de la vieja sociedad agraria. Todo lo que Zorn vivió en su infancia, la agricultura y la ganadería, los bosques espesos y las montañas azuladas, los campesinos ataviados con sus atuendos tradicionales, las cabañas de madera que les servían de morada, todo ello se convirtió en imágenes imborrables que se le quedaron grabadas a fuego y que no se desprenderían nunca de su memoria.

El traslado a Mora se produjo en un momento en el que varios artistas y escritores suecos regresaban del extranjero. Muchos también optaron por dejar las ciudades y asentarse en el campo, influidos por las corrientes del nacionalismo romántico de la época. La región de Dalecarlia ejercía una atracción especial: desde hacía tiempo se consideraba el paisaje más típico y tradicional de Suecia, y la belleza natural que rodea al lago Siljan, junto con la cultura ancestral de la comarca, ya habían seducido anteriormente a diversos artistas. Pero si las visitas de estos artistas antes solo eran aisladas y esporádicas, ahora toda una élite cultural llegaba en tropel y llevaba a cabo tantas aportaciones artísticas a la región que estas casi parecían formar parte de una campaña de promoción de Dalecarlia cuidadosamente orquestada. Fervientes admiradores de la cultura campesina, el arte popular y las tradiciones, estos nuevos residentes albergaban el deseo de convertir la cultura local de la zona en una cuestión nacional. Entre dichas personalidades culturales, Zorn ocupaba un lugar preponderante al haber crecido en ese entorno. A pesar de que su padre era alemán, de sus años de estancia en diversas metrópolis y de sus hábitos aristocráticos, podía ser considerado «uno de ellos», un auténtico dalecarliano de origen labriego, que, además, hablaba con los campesinos y artesanos en el dialecto local de Mora, incomprensible para los forasteros. No podía hallarse mejor embajador para Dalecarlia que Zorn, quien con su arte contribuyó más que nadie a la idealizada imagen de la región, una imagen que, de alguna manera, aún perdura.

Durante la década de 1890 la vida de Zorn había sido más internacional que la de cualquier otro artista sueco hasta entonces. Sin embargo, instalarse en Mora no significó que dejara de viajar ni de visitar las grandes galerías de arte. Nuevos encargos, nuevas exposiciones y nuevos éxitos llevaron aparejados constantes desplazamientos al extranjero a lo largo de los siguientes años, pero era en el genuino entorno rural de Dalecarlia, lejos de la ostentación y la superficialidad, donde más feliz se sentía. Varios de sus amigos coincidían en que Zorn revelaba su esencia más pura cuando estaba en casa.

CARLOS G. NAVARRO *Zorn en España.*
Por el sendero de la amistad

El viaje de Anders Zorn a España en septiembre de 1881 marcó un punto de inflexión en la trayectoria del joven artista¹. Impulsado por la necesidad de encontrar estabilidad económica –con la que consolidar su futuro matrimonio con Emma Lamm (1860–1942)– y motivado por un deseo idealizado de representar la España que reflejaban los relatos románticos, Zorn abandonó su formación en la Academia sueca para encaminarse a una aventura que marcaría definitivamente su senda de acuarelista.

Llegó desde Londres a París, donde se detuvo brevemente, y allí entró en contacto con algunos de los miembros de la colonia nórdica en la ciudad. Conoció a Sven Richard Bergh (1858–1919), un artista crítico con la Academia que defendía una visión más subjetiva del arte y que anticipaba ya su posterior papel en la renovación artística sueca. Sin embargo, fue la figura de Ernst Josephson (1851–1906) la que captó su atención, especialmente su obsesión por España como destino que simbolizaba un atractivo ideal estético y cultural. Zorn y Josephson se familiarizaron con ideas que contrastaban con su formación académica. La España que ambos imaginaban entonces estaba teñida por las pseudociencias y los relatos románticos. La obra que Gustave Le Bon acababa de publicar en París, *L'Homme et les sociétés* (1881), caracterizaba a los españoles como una «raza latina» impulsiva y «falta de espíritu asociativo» que la mantenía retrasada respecto a otras potencias europeas. Esas ideas más recientes se entrelazaban con textos anteriores como el *Viaje por España* de Charles Davillier –publicado en 1874 en francés y en 1878 en danés–, que retrataba al país como un museo etnográfico al aire libre, con incesantes procesiones, pintorescos gitanos y paisajes invariables congelados en el tiempo. Estos estereotipos, reforzados por el relato y las exitosas acuarelas de Egon Lundgren (1815–1875) –admirado por Zorn y absolutamente influyente en la imagen de España en Suecia– conformaron el prisma que guiaría sus expectativas. Lundgren, con su visión romántica de Sevilla, había creado un lenguaje visual que seducía al mercado internacional, especialmente al británico, y Zorn, siguiendo sus pasos, anhelaba plasmar imágenes similares para consolidar con ellas su reputación². Su contacto con Josephson, diez años mayor y heredero de los recursos financieros que le permitían asumir el viaje, fue decisivo: ambos convergían en el deseo de explorar un país cargado de clichés que compartían, y ese motor común se convirtió en la clave de su naciente amistad. La descripción de Tor Hedberg de 1901 –aunque imbuida de estereotipos raciales propios de su época– resume la dinámica entre ambos: Zorn, pragmático y «desprovisto de tradición», contrastaba con Josephson, «en busca de originalidad por senderos dadivosos», lo que reflejaba una complementariedad que supondría un mutuo impulso de sus respectivos trabajos en España³.

Desearé expresar mi más sincero agradecimiento a Johan Cederlund y a Casilda Ybarra por la generosidad con la que han intercambiado y compartido la información que aquí se publica. Por las mismas razones, agradezco al escritor Roger Bastida así como a Sonia Martínez Requena, Rosario López y Marta Vázquez Herrero, del Museo Sorolla.

¹ Sobre los viajes de Zorn a España hay tres textos fundamentales. El pionero fue el del profesor Magnus Grönwold «Zorn en España» (Grönwold 1933); es de gran utilidad el trabajo de B. Sandström, «Zorn y España» (Sandström 1992), y, más reciente, *Zorn i Spanien* (Mora 2009). A ellos tres remitimos principalmente.

² Sobre este pintor y Sevilla, Plaza Orellana 2017.

³ Sobre la vida y obra del pintor sueco, Hedberg 1923–1924.



RE-VISIONES DE ORIENTE

y por ello no es de extrañar que ya desde su primer viaje Zorn se interesara por la representación de carácter anecdótico de gitanos, mujeres con mantilla, mendigos o personajes de la vida cotidiana, como en *Babuchas de abrigo, Sevilla* CAT. 14. Entre sus obras más destacadas se encuentra *Alegría maternal* CAT. 16, realizada en Cádiz a principios de 1882, en la que una mujer gitana mira con ternura a su hijo en una composición de aire sentimental en la que se ha visto un paralelismo con la *Virgen de la servilleta* de Murillo, que Zorn podría haber visto en el Museo de Bellas Artes de Sevilla². En Cádiz el sueco se relacionó con el pintor academicista Ramón Rodríguez Barcaza, cuyas hijas posaron para el artista en distintas composiciones. La más destacada es, sin duda, *Las primas* CAT. 15, que representa a una de las hijas del pintor gaditano junto a su prima. En ella refleja la riqueza de los vestidos, del abanico o de la tela que cubre el fondo ante el que las dos jóvenes morenas de ojos negros miran coquetamente al espectador. Esta obra fue el primer envío de Zorn al Salón de París, en 1882. La elección de un tema español para presentarse por vez primera al público francés no es casual y refleja la popularidad de la que gozaban estos motivos en la escena artística internacional. No en vano, en esta misma exposición el artista John Singer Sargent presentó su célebre *El jaleo*, una escena de baile flamenco inspirada en una taberna española que se convirtió en la pintura más comentada del Salón. La acuarela de Zorn es reseñada no solo como de la mano de un «acuarelista de talento» sino como una imagen que reunía todas las expectativas del género: «Estas dos primas son muy españolas, con sus ojos negros, su cabello de gitanas refinadas, su rostro lleno de esa gracia cantada por el poeta de los andaluces. Estas dos hermosas mujeres sostienen con sus adorables manos un elegante abanico. Rubíes y esmeraldas brillan en sus dedos»³.

En 1884, cuando Zorn regresa a España con el objetivo de retratar a algunos miembros de la sociedad madrileña, aprovecha para representar de nuevo escenas populares,



"Biblioteca di Abrigo"
con la scrittura di Swilla
L. Zorro - 86

PASO A PASO: EXPERIENCIAS DE ZORN EN LONDRES

De vuelta en Londres, en otoño de 1884 Zorn recibió de Christian Frederik de Falbe, embajador danés en el Reino Unido, un encargo que prometía ser lucrativo: debía retratar a su hijo Christian en Luton Hoo, la residencia familiar situada al norte de Londres. La acuarela de Zorn muestra al niño recostado sobre un brocado dorado de seda acorde con su estatus y luciendo un vestido de encaje blanco con un fajín rojo CAT. 37. El muchacho, que mira fijamente al observador, hace caso omiso del gigante sambernardo que asoma junto al diván. La presencia del perro dinamiza aún más la representación y la vivifica por su pretendida inmediatez, lo que la lleva más allá de su carácter representativo. Sin embargo, Zorn pidió por la acuarela un precio que a De Falbe le pareció excesivo, por lo que la venta se frustró⁷.

A finales de 1884 el artista completó *La ninfa del amor*, de la que existen varios estudios CAT. 38, una acuarela de gran formato que perpetúa el marco de otras pinturas y que por su tema mitológico remite a una tradición completamente diferente. Obviamente, Zorn aludía con ella a la exitosa composición *Ninfa y faunos* realizada por el académico de Estocolmo Julius Kronberg, una pintura de carga voyerista en la que dos figuras masculinas espían a una mujer desnuda durmiendo, un cuadro ante el que el espectador también es descubierto en esa actitud *voyeur*. Pero en la acuarela de Zorn la figura desnuda, también tumbada de espaldas e inundada de una luz que incide en su cuerpo, sobre todo desde el ombligo hasta sus pies, nos mira y utiliza activamente su poder de seducción para atraer a su lecho, y en último término a la perdición, a los observadores, inflamados por las flechas de los amorcillos⁸.

No puede ser mayor el contraste con la acuarela *Placer de verano* CAT. 39, pintada en 1886 y en la que Zorn elaboró las impresiones obtenidas en el islote costero de Dalarö. La lámina, que pertenece al tipo de imagen de encuentro, muestra a una veraneante adinerada que espera en un embarcadero a ser recogida por un hombre en una barca de remos para llevarla hasta la otra orilla. Pero el auténtico tema del cuadro –a ello se referirá explícitamente el artista en su autobiografía⁹– es la superficie del mar, que se extiende hasta el lejano horizonte. Zorn la plasma con tal maestría que casi tenemos la sensación de percibir su suave movimiento junto con los innumerables reflejos de la luz¹⁰.

A principios de 1887 Emma y Anders Zorn hicieron un viaje de tres meses junto con la artista inglesa Alice Miller a St Ives, un pueblo de pescadores situado en la costa norte de Cornualles, donde mediada la década de 1880 se había establecido una colonia de artistas¹¹.



37
.....
Christian de Falbe, 1884
Acuarela sobre papel
67×51 cm
Colección particular

LOS AÑOS DE PARÍS: LA IRRUPCIÓN ARTÍSTICA DE ZORN

Por el contrario, la *Venus de la Villette* CAT. 47, que pinta en su estudio, da la impresión de ser un ataque frontal a las etéreas modelos de aquella época. Vemos a una mujer bien plantada sobre el suelo de parqué exhibiendo su desnudez de una forma tan directa, desinhibida y natural que debió de suponer una exigencia demasiado grande para los hábitos visuales de los observadores del momento. Había nacido una de las imágenes escandalosas de Zorn⁵.

En *Emma Zorn en el estudio de París* vemos a la modelo en el atelier de su marido CAT. 48. Lleva el vestido rojo entallado de topos blancos y mangas abullonadas que ya conocemos por fotografías del matrimonio de la misma época. Detrás de la retratada se ve una oscuridad difusa; a su derecha hay un cuadro de gran formato de pie sobre el suelo del que solo vemos el bastidor. La mujer levanta la mirada e interrumpe su acción de hojear una carpeta de grabados que podemos imaginar repleta de trabajos de Zorn⁶.

Como sugiere su título, la acuarela *Despertar en el bulevar Clichy* CAT. 49 podría haberse pintado en la vivienda-taller cercana al Moulin Rouge a la que los Zorn se habían mudado en 1890. Vemos a una mujer –posiblemente también Emma– que acaba de despertarse y se incorpora sobre el lecho. El blanco de la ropa de cama, el tono dominante en la composición, se ve acentuado por la llamativa pincelada azul del borde inferior. Este motivo íntimo, que parece haber sido pintado como un sutil hálito exhalado por el pincel, ilustra el consumado manejo que Zorn tenía de la técnica de la acuarela⁷.

La obra parisina de Zorn contiene también motivos y temas paradigmáticos de la vida urbana en la palpitante metrópolis; entre ellos se encuentra el retrato de medio cuerpo de una mujer, sintomáticamente titulado *La parisina* CAT. 50, que representa al tipo de mujer moderna, segura de sí misma y siempre vestida a la moda que encarnaba la vida sofisticada de la capital francesa a finales del siglo XIX. El óleo *La dama del cigarrillo* CAT. 51



44

Autorretrato con modelo, 1896

Óleo sobre lienzo

118 x 91 cm

Estocolmo, Nationalmuseum

n.º inv. NM 1510

ZORN RETRATISTA

había realizado un retrato de ella de tamaño natural y carácter tradicional. Un año más tarde, sin embargo, aborda una nueva imagen suya en la intimidad de su casa y recostada en un diván, en una pose poco convencional para un retrato de sociedad CAT. 72. Se ha apuntado que los Rikoff pudieron haber visto el retrato que Zorn había realizado poco antes de la cantante Rosita Mauri en su tocador mientras una asistente le ayuda a vestirse CAT. 73⁵. El atrevimiento de la imagen hizo que la obra fuera presentada en el Salón de París bajo el título *Étude éclairage* [Estudio de iluminación], con lo que se ponía todo el énfasis en la maestría desplegada por Zorn en el tratamiento de los juegos de luz y se ocultaba la identidad de la modelo.

Y es que estos retratos de sociedad, lejos de dirigirse inmediatamente a la privacidad de los hogares de sus propietarios, eran presentados antes en el Salón de París o en exposiciones celebradas en galerías comerciales de Europa y Estados Unidos. Estos lugares funcionaron como verdaderos escaparates para captar la atención de una clientela dispuesta a desembolsar importantes cifras por sus efigies. Tal fue el caso de los retratos de Rosita Mauri, Antonin Proust, las señoritas Schwartz, las señoritas Salomon o Coquelin Cadet, todos ellos mostrados en el Salón de París.

El prestigio que Zorn alcanzó en el género le llevó a cruzar el Atlántico en siete ocasiones con destino a Estados Unidos siguiendo la estela de los principales retratistas europeos del momento, que acudían solicitados por las grandes fortunas del país. A lo largo de estas estancias el sueco inmortalizó a importantes empresarios, industriales e incluso a tres presidentes norteamericanos: William Howard Taft, Theodore Roosevelt y Grover Cleveland. El retrato del último refleja el ambiente relajado en el que se llevaron a cabo las sesiones en su casa de Princeton CAT. 82. Zorn también retrató a su esposa, Frances Cleveland, luciendo el vestido que había llevado en la ceremonia inaugural de su marido como presidente, una pintura descrita por Zorn como «blanco contra blanco»⁶ que evidencia su magistral interpretación de los tonos blancos del vestido sobre el fondo CAT. 83, una fórmula que el sueco reelabora un año más tarde en los retratos de Mrs. Howe y de Mrs. Elizabeth Sherman Cameron CATS. 77, 76.



68

Cristina Morphy, 1884
Acuarela sobre papel
68 × 45 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado
n.º inv. Doo7413

AGUA, LUZ Y CUERPO: DESNUDOS EN LA NATURALEZA

mira hacia nosotros; es más, con frecuencia parecen apartar la mirada y estar completamente ensimismadas en su mundo. Así lo confirmaba Zorn en sus memorias: «Yo podía estar tratando de lograr con las modelos tal o cual efecto, pero solo cuando conseguían relajarse y no se sentían observadas encontraba mi imagen»³.

En algunos casos la perspectiva de observador que adoptaba Zorn se acentúa por el hecho de que elegía mirar a través de la vegetación: en *Arbustos de aliso* CAT. 94 la maleza llega a ser tan densa que apenas puede vislumbrarse a las dueñas de las prendas de vestir que hay sobre la roca. Al mismo tiempo, las plantas protegen al observador de ser descubierto, por lo que las escenas adquieren un carácter voyerista.

Estos desnudos naturales, aparentemente no escenificados, eran relativamente nuevos en las postrimerías del siglo XIX, ya que en la pintura europea la representación de cuerpos desnudos había estado reservada durante mucho tiempo a los temas mitológicos o alegóricos. Las reacciones ante los desenfadados motivos fueron predominantemente positivas, aunque no en todos los casos: en Boston, uno de los característicos desnudos de Zorn fue censurado con retoques alrededor del pubis de la mujer⁴. Algo similar sucedió con la primera versión de *Al aire libre* CAT. 92, que se reprodujo a su vez como tarjeta postal y que llamó la atención sobre todo porque en 1911 fue confiscada en Alemania, junto con otras composiciones de Zorn, por ser considerada inmoral⁵.

Incluso hoy día, los desnudos de Zorn en plena naturaleza deberían observarse críticamente. Si bien constituyen un grupo independiente de obras basadas en un evidente interés artístico por la interacción de cuerpo, luz, naturaleza y agua, tampoco pueden desligarse por completo de sus desnudos en general: sobre todo a partir de 1900 fueron desplazándose cada vez más hacia espacios interiores, con lo que fueron perdiendo naturalidad y candidez. El interés de Zorn se fue focalizando paulatinamente en la reproducción del cuerpo desnudo de forma cada vez más explícita. En combinación con afirmaciones del pintor claramente cosificadoras sobre sus modelos⁶, son la prueba de que este tenía una imagen de la mujer más que cuestionable desde la perspectiva actual y que influye de forma persistente en nuestra visión de sus desnudos.



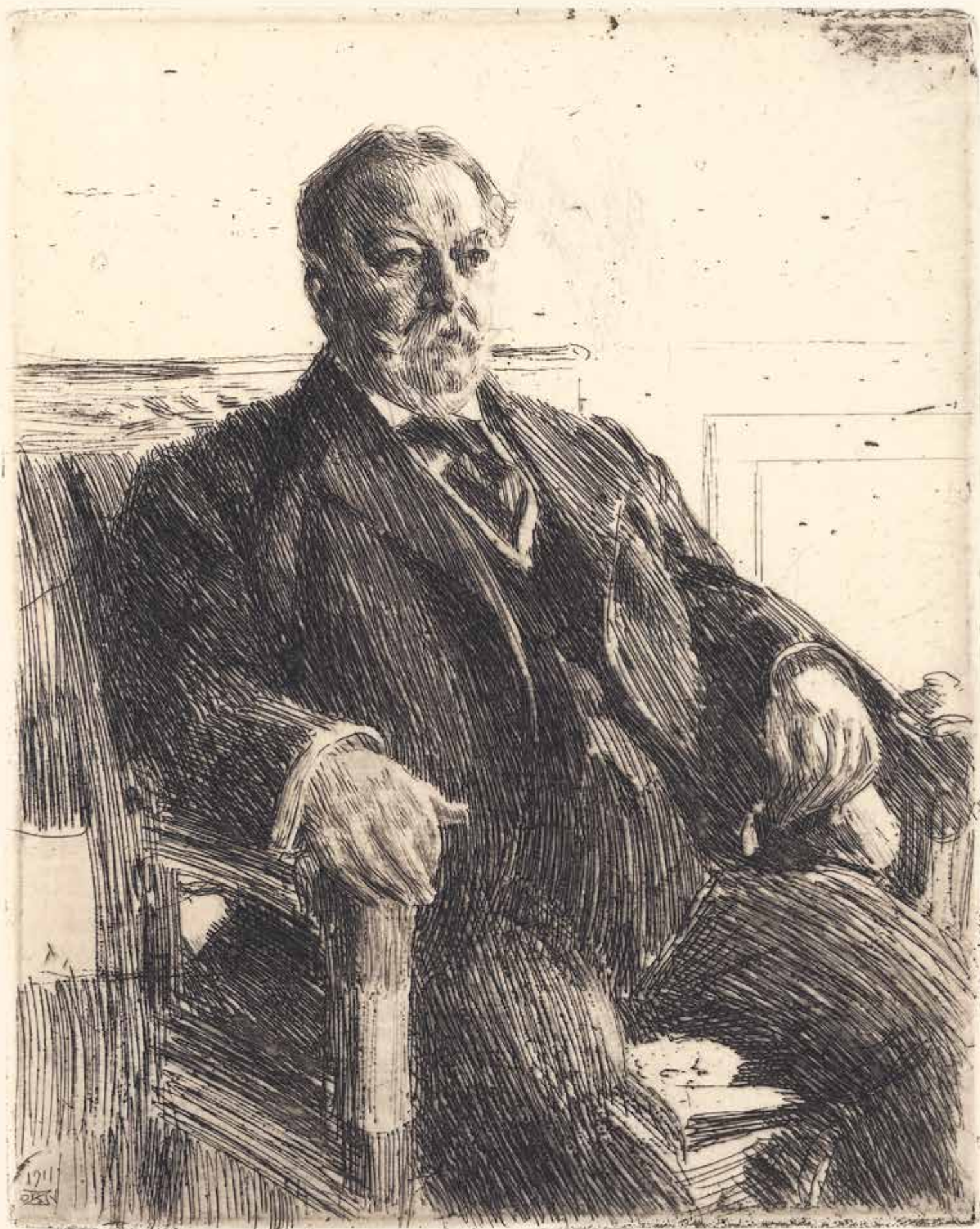
91
.....
La primera vez (Con mamá), 1888
Óleo sobre lienzo
91 × 54,5 cm
Helsinki, Ateneum Art Museum
n.º inv. A II 1516

«UNO DE LOS MÁS GRANDES MAESTROS DEL GRABADO DE TODOS LOS TIEMPOS»¹. LA OBRA GRÁFICA DE ANDERS ZORN

En cuanto a los motivos predominantes en la obra de Zorn, tanto en grabado como en pintura, el retrato de la figura humana ocupa un lugar primordial. Pero también popularizó numerosos temas campesinos de Mora, su ciudad natal, así como desnudos femeninos al aire libre, por ejemplo el que vibra a la luz del sol en la orilla poblada de juncos de un lago CAT. 151. Una particularidad de su producción la constituyen las versiones que hizo en grabado de cuadros pintados al óleo o a la acuarela, lo que dio a conocer los temas de las pinturas a un público más amplio. Y lo mismo sucedía a la inversa: el aguafuerte también podía ser punto de partida para versiones pintadas después a la acuarela o al óleo, de lo que *Rosita Mauri* CAT. 125 es un claro ejemplo.

Los aguafuertes de Zorn muestran una inmediatez íntima, unas líneas de trazos extremadamente briosos y contornos a menudo abiertos. Los motivos solo se ensamblan en el ojo del observador a partir de entramados muy densos de líneas paralelas que aprovechan el efectista contraste del claroscuro. En los retratos, el artista, apasionado observador de la naturaleza, no centraba tanto su atención en la vida interior del personaje representado como en su apariencia externa, que él escenificaba a la perfección y de manera efectiva con el hábil uso de la luz y del trazado de las líneas y con la ayuda de sus grandes dotes para el dibujo. Mediante la acumulación de líneas sugiere esa fugacidad de la luz y el aire que envuelven el cuerpo como un manto invisible en las condiciones cambiantes de sol y sombra.

El propio Zorn describió con pasmosa sencillez cómo nacía y se ejecutaba su nada convencional obra gráfica y que entre 1882 y 1919 surgió, junto a la pintura al óleo y a la



Corra

ANDREAS STOLZENBURG *Anders Zorn.*
La historia del éxito de sus
aguafuertes en los gabinetes
de grabados de Hamburgo,
Berlín y Dresde

Desde principios de la década de 1890 Anders Zorn, que ya era un renombrado pintor y que desde 1882, a la edad de veintidós años, también realizaba grabados, se esforzó por convencer al mercado alemán del arte y a los museos alemanes de las bondades de su obra gráfica. Desde 1888 hasta 1896 vivió en París, ciudad en la que en 1890 exhibió por primera vez algunos aguafuertes en la exposición de la Société des Peintre-Graveurs que se celebró en la galería Georges Petit. El retrato de la bailarina española Rosita Mauri CAT.125 que se expuso en ella, realizado en 1889, se publicó como grabado original en la *Gazette des Beaux-Arts* FIG.1, y de ese modo adquirió visibilidad en toda Europa y en América¹. En 1896 la revista berlinesa *PAN*, editada por Julius Meier-Graefe y Otto Julius Bierbaum, puso a disposición del público alemán el grabado de Zorn con el retrato de Paul Verlaine FIG.2². Hamburgo desempeñó un papel especial, ya que fue en esa ciudad donde por primera vez se exhibieron, en dos exposiciones celebradas en 1892, aguafuertes de Zorn (que entre 1888 y 1920 creó un total de doscientos ochenta y ocho grabados). Más allá de su participación en la Exposición Anual de Múnich de 1890³, fue sobre todo su presencia en Hamburgo la que le abrió paso como grabador a las colecciones particulares alemanas⁴ y los gabinetes de grabados de titularidad pública de Alemania⁵.

¹ En 1889 Antonin Proust encargó a Zorn una acuarela de gran formato de su pareja, la célebre bailarina española Rosita Mauri, que es la base de este aguafuerte. Ese mismo año se presentó en la Exposición Universal de París. Mauri, que antes había sido retratada también por Manet y Renoir, era desde 1879 la primera bailarina de la Ópera de París. Este aguafuerte es uno de los más populares de Zorn; en 1891 fue expuesto junto con otros ocho por la Société des Peintres-Graveurs en la galería parisina de Durand-Ruel, y poco después fue difundido por la *Gazette des Beaux-Arts*. En cualquier caso, Zorn, que tenía un estrecho vínculo con la música, no parece haber sido necesariamente amigo de representar motivos teatrales y de ballet, a diferencia, por ejemplo, de Edgar Degas. Este retrato, surgido como un encargo, siguió siendo su única incursión en el mundo de la escena. Sobre el tema de la música en la obra de Zorn, véase Mora 2006. El aguafuerte de la *Gazette des Beaux-Arts*, año 33 (3.ª ed., tomo 5), n.º 5 del 1 de mayo de 1891, tras p. 416 (1525 copias, imprimidas por L. Eudes); Hamburger Kunsthalle, Biblioteca, n.º inv. kb-1891-490-11. En la *Gazette des Beaux-Arts* (año 49 [3.ª ed., tomo 37], n.º 599 de 1 de mayo de 1907, tras p. 158) apareció en el artículo de Édouard André sobre Anders Zorn (véase André 1907) otro aguafuerte original de Zorn (*El músico popular*; Asplund 1920, n.º 186; Hamburger Kunsthalle, Biblioteca, n.º inv. kb-1908-112-11; aquí incluido tras p. 248).

² *PAN* 1896, 2.º año, tomo 1, n.º 1, antes de p. 68; Hamburger Kunsthalle, Biblioteca, n.º inv. kb-1898-34-14.

³ Lengefeld 2004, pp. 19-33. Hasta 1964 no se incorporaron como donación al fondo de la Staatliche Graphische Sammlung de Múnich cuatro aguafuertes de Zorn; *ibid.*, p. 320, nota 31.

⁴ Cabe mencionar, por ejemplo, la colección del empresario textil Hans Hermann Vogel de Chemnitz, que fue subastada en 1941 en Leipzig en C. G. Boerner, de donde pasó a manos de la cantante sueca Zarah Leander (véase al respecto el artículo de F. Carlo Schmid en este catálogo, pp. 286-291). O la colección, formada por unas cincuenta estampas, del notario de Hamburgo David Friedrich Weber; véase al respecto, Berlín 1913, pp. 73-83, núms. 892-1032; Hamburgo 2001, p. 249.

⁵ Gracias a las investigaciones de Cecilia Lengefeld, las relaciones de Zorn con Alemania están bien documentadas; véase Lengefeld 2004.



JAMES A. GANZ

Las fotografías de Anders Zorn

Cuando Anders Zorn adquirió su primera cámara, la fotografía había revolucionado el mundo del arte y para muchos se había convertido en un aspecto familiar de su vida diaria. La disponibilidad de cámaras fáciles de usar fabricadas por la Eastman Kodak Company a finales del siglo XIX permitía a las personas documentar fotográficamente su vida personal, sus familias y sus viajes. En manos de artistas plásticos como Zorn y muchos de sus contemporáneos, como Edvard Munch, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard o Alphonse Mucha, la cámara también se convertía en un método expeditivo para realizar estudios que complementaban o incluso sustituían a los dibujos tradicionales de sus cuadernos de bocetos. Para estos artistas la fotografía tenía múltiples utilidades como *aide-memoire*, herramienta práctica o pasatiempo, pero no se consideraba una forma artística independiente¹.

Más allá de la anécdota de que Zorn escondía un alijo de desnudos fotográficos en el fondo de un cajón de su escritorio que solo se descubrió décadas después de su muerte², en general el artista parecía tener una actitud abierta hacia el uso de la fotografía y la empleó para documentar sus vacaciones y su hogar en Mora (Suecia) así como para realizar estudios para sus grabados, acuarelas y óleos. El Zornmuseet cuenta con alrededor de novecientas fotografías atribuidas al artista desde la década de 1890 hasta su muerte en 1920 que se han conservado en forma de negativos originales y copias de contacto en distintos formatos. Zorn utilizaba únicamente pequeñas cámaras de carrete de las que se comercializaban para fotógrafos aficionados y enviaba sus negativos a revelar profesionalmente, ya que no disponía de un cuarto oscuro propio. A pesar de su amplia actividad fotográfica, este aspecto de su práctica artística ha recibido relativamente poca atención en la literatura académica, a excepción de un destacado ensayo de Birgitta Sandström publicado en un libro de 2002 sobre sus grabados³ y de la monografía *Fotografen Zorn* (2015), que incluye una amplia selección de su obra fotográfica⁴.

Aunque en los anales de la fotografía sueca el nombre de Victor Hasselblad (1906-1978) es mucho más conocido, fue Sven Scholander (1860-1936), uno de los primeros socios de Hasselblad, quien al parecer tuvo un papel destacado en la decisión de Zorn de adoptar el medio. Scholander fue una figura fascinante que alcanzó el éxito en diversas actividades:

.....
Mi agradecimiento a Johan Cederlund
por su generosa ayuda.

.....
1 De los numerosos estudios recientes
sobre este fenómeno los dos más completos
son Kosinski 2000 y Easton 2011. Zorn no figura
en ninguno de ellos.

.....
2 Esta anécdota se menciona en Sandström
2002, p. 153.

.....
3 *Ibid.*

.....
4 Lamm et al. 2015.



JÖRG SCHÖNING *Del lienzo
a la pantalla.*
Anders Zorn en el cine

En 1912 la experta en arte Paula R. Heymans viaja por el norte de Europa. «Era invierno. Un gran manto de nieve cubría las aguas congeladas del lago Siljan, y la escarcha se posaba en las gráciles ramas de filigrana de los abedules», escribía para sus lectores en la revista *Kunstwelt*. Y añadía: «Un par de días con el maestro sueco en Mora iban a ser el punto culminante de mi viaje por la Suecia invernal; y así fue»¹.

A diferencia del pelotón de periodistas alemanes que en 1910 visitaron a Zorn en su taller, ella apenas se interesó por su obra, y más bien lo hizo por su estilo de vida en plena naturaleza, al aire libre y en el interior: «Volvíamos de un pequeño paseo con esquís en el que Anders Zorn me había enseñado más de cerca su tierra natal. [...] Era como un sueño atravesar sus habitaciones al lado de la persona a la que veneraba, o trazar junto a él largas líneas sobre la nieve con los esquís, y [luego] admirar sus colecciones». Después de que Zorn mostrara a la reportera un objeto particularmente espectacular², la visita terminó abruptamente: «Entra una hermosa y joven muchacha –modelo de Zorn natural de Grisslehamn– que se queda mirando al maestro sin comprender nada. Él asiente con la cabeza, deja a un lado el omnipresente cigarrillo y se dispone al trabajo. El descanso ha terminado».

El relato de viaje anticipa un género que no encontraría gran difusión hasta la década de 1920 con el *star system* de la industria cinematográfica: la *homestory*, que permitía a los lectores fisgar en la vida privada de personalidades eminentes. Anders Zorn ya era una estrella de los medios en la época del imperio alemán. La opinión pública estaba «inundada» por reproducciones de sus obras y «por una marea interminable de reportajes»³. En la prensa, Zorn era objeto de chismes y caricaturas. E incluso ya en 1896 fue tema de una composición teatral: en su obra humorística de un acto titulada *Conversaciones sobre arte en Hamburgo*, el historiador del arte Aby Warburg había alabado la modernidad de Zorn y lo había defendido vehementemente frente a invectivas conservadoras⁴. Aunque esa «cháchara sobre las galerías de arte» se representó solo en el círculo familiar, nunca en público, la reproducción escénica de la controversia apuntaba ya a un ámbito en el que Zorn alcanzaría resonancia mediática en el siglo XX, tanto en vida como con posterioridad a su muerte: las pantallas de cine.

ZORN EN DIRECTO: EL HOMBRE DE LA PIEL DE LOBO

Las únicas tomas cinematográficas que nos han llegado de Anders Zorn se encuentran en un noticiero semanal sueco de marzo de 1914⁵. En ellas se le ve delante de la iglesia de Vittangi el día del *Andersmäss*, en la tradicional misa sami celebrada en la festividad de la Anunciación de María. Mientras que la mayoría de las personas que lo rodean muestran interés por la cámara, Zorn, «un profesional de los medios», solo entra en contacto visual con ella incidentalmente. Aparece envuelto en una piel de lobo de color claro fumando un cigarrillo FIG.2. Lo mismo hacen los dos samis que están a su lado y con los que intercambia breves observaciones. Una segunda aparición muestra a Zorn conversando con una mujer sami en compañía del hombre que le había invitado a la provincia septentrional de Norbotnia: Hjalmar Lundbohm, director de la empresa minera LKAB de la cercana ciudad minera de Kiruna, al que se le consideraba su fundador además de un importante coleccionista de arte y mecenas FIG.3.

1 Heymans 1912.

2 Presumiblemente la *Virgen del clavel* de Rafael («Es el original que habría desaparecido», explica el maestro). A principios de los años noventa del siglo pasado se identificó como original el cuadro de la National Gallery de Londres *La Virgen de los claveles*, procedente de la colección del duque de Northumberland.

3 Lengefeld 2004, p. 301.

4 Warburg 2020.

5 Svenska biografteaterns veckorevy n.º 5, 30.3.1914. Suecia, 1914. Producción: Svenska Biografteatern. Duración: un minuto y 13 segundos: <https://www.filmarkivet.se/movies/svenska-biografteaterns-veckorevy-nr-5-1914-03-30/> [última consulta: abril de 2025].

