

Strand 2: The Historiography of Art Nouveau (looking back on the past)

EL SIGNIFICADO ICONOGRÁFICO DE “EL BESO (LOS ENAMORADOS)”, DE GUSTAV KLIMT.

Julio Vives Chillida *, (30.3.2013).

1. El objetivo de esta comunicación es examinar y analizar un conjunto de fuentes iconográficas que pueden referirse, directa o indirectamente, a la obra “El beso (Los enamorados)” de Gustav Klimt en el sentido de una representación simbólica del momento en que Apolo besa a Dafne cuando se empieza a convertir en laurel. A pesar de la abundancia de descripciones y referencias personales o psicoanalíticas, “El beso” es una obra que se encuentra en cierta forma en un limbo iconográfico, algo inexplicable teniendo en cuenta la fascinación universal que ejerce casi como un objeto de culto y el instrumental desarrollado hasta la fecha para analizar en conjunto la obra de su autor ¹. El subtítulo de “El beso” de Gustav Klimt es fundamental: “Los enamorados” (*Liebespaar*) fue el título que tenía la primera vez que se expuso esta obra en Viena, en la *Kunstschau* de 1908. Un título que vemos ahora como subversivo del relato mitológico porque Dafne no estaba enamorada de Apolo. En la explicación que damos de esta obra este dato es importante porque después de sostener que el modelo iconográfico del cuadro es un momento preciso de la fábula de Apolo y Dafne, matizaremos que en la base del relato, asentado en algunas “fuentes escocesas” es la

* juliovivesch@yahoo.es

¹ Tres obras fundamentales en torno al tema de Apolo y Dafne que en mayor o menor medida utilizan un enfoque multidisciplinar que incluye las artes plásticas y la literatura. Primero: Wolfgang STECHOW, *Apollo und Daphne*, (*Studien der Bibliothek Warburg*, vol. XXIII, herausgegeben von Fritz Saxl), Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1932. Existe una reimpression de 1965 con epílogo y adiciones del autor, hecha en Darmstadt. Esta obra destaca por la recopilación de unas sesenta imágenes sobre la fábula en la historia del arte. Podría considerarse una continuación y un desarrollo de la parte del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg dedicada a estos temas. En segundo lugar Yves F.A. GIRAUD, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétal dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII siècle*, Genève: Droz, 1968; y por último Mary E. BARNARD, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham: Duke University Press, 1987. Un desarrollo más extenso en J. Vives Chillida, *El beso (los enamorados) de Gustav Klimt. Un ensayo de iconografía*, 2008.

interpretación del poeta Petrarca la que prevalece; interpretación en la que el sentido de la fábula es que Apolo también es metamorfoseado para mostrar su enamoramiento - como lo está Petrarca de Laura (Laurel)- y ambos pues son metamorfoseados en laurel. Este sentido poético está alejado del relato original de Ovidio en el que la metamorfosis de Dafne en laurel se produce precisamente porque ella no está enamorada de Apolo y le rechaza, prefiriendo una muerte simbólica a ser violada por el dios del Sol. En definitiva, Klimt, el pintor de lo erótico por excelencia, le da la vuelta al significado de este mito instigado por eros, mediante su lenguaje simbólico.

En primer lugar abordaremos las afinidades temáticas en el entorno de Gustav Klimt y en sus otras obras. En este punto puede defenderse que no hay nada extraño en que Klimt, tan interesado por la mitología y la antigüedad, hiciera referencia a la fábula de Apolo y Dafne en una de sus obras aun de una manera modificada respecto al mundo clásico. En segundo lugar, una vez identificado el modelo iconográfico de “El beso de la madera” lo aplicaremos detalladamente a “El beso” para mostrar su adecuación en aspectos esenciales. En tercer lugar, dando un paso más, abordaremos la influencia de la poesía de Petrarca en la interpretación novedosa –renacentista- de la fábula que hace que Apolo sea transformado también en laurel para estar junto a su amada, aspecto este que se aprecia en la obra de Klimt en el comedor del Palacio Stoclet, en cierta forma una confirmación de la doble metamorfosis. Dejaremos de lado, por falta de espacio, el desarrollo de la hipótesis de trabajo según la cual “El beso” fue, al menos en algún momento, un retrato de Charles y Margaret Macdonald Mackintosh.

2. Llamamos el “beso de la madera” a un momento iconográfico muy preciso de la fábula del encuentro entre Apolo y Dafne, relatada por Ovidio en las metamorfosis. En el relato Apolo, que ha discutido con Eros, recibe como venganza suya una flecha que le provoca deseos amorosos sobre la ninfa Dafne, la cual es víctima de otra flecha en sentido contrario de tal modo que no está enamorada de Apolo y quiere permanecer Virgen. Para ello Dafne le pide a su padre, el Rio Peneo, que la transforme en laurel lo que ocurre tras su plegaria, constituyéndose en uno de los momentos cumbres de las metamorfosis vegetales. En honor a Dafne Apolo lleva una corona de laurel. Apolo persiguiendo a Dafne es un tema muy utilizado en el arte y la literatura y un clásico de

los manuales de iconografía. En la mayoría de las representaciones de la escena los cuerpos están todavía separados, en particular si están corriendo. En algunos casos Apolo llega a coger o tocar a Dafne por la cintura, como en el legendario grupo escultórico barroco (1622-1625) del italiano Gian Lorenzo Bernini ². El problema fundamental, tal como puso de relieve Wolfgang Stechow, de la representación (*Darstellungproblem*) de la fábula ovidiana, reside en cómo reflejar en una escena simultáneamente dos momentos clave que se rigen por leyes opuestas: la persecución-fuga (*Verfolgung-Flucht*) que implica movimiento, y la parada-metamorfosis (*Anhalten-Verwandlung*), que exige estatismo. Al mismo tiempo, Apolo debe correr, agarrar y detenerse mientras que Dafne debe correr, detenerse y transformarse ³.

Pero en el relato de Ovidio hay un momento especial en el que Apolo, que tiene a Dafne-Laurel entre sus brazos la besa y esos besos son rechazados por Dafne que ya está casi transformada del todo en laurel. La frase dice “besos da al leño, pero rechaza sus besos el leño” “*Oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum*” ⁴. El reconocimiento literario y artístico del “beso de la madera” es importante en la interpretación de la obra de Klimt en perspectiva histórica porque casi no hay ejemplos en la historia del arte en que se represente este momento con precisión. En efecto, la iconografía renacentista y barroca que recoge el momento de la transformación de Dafne elude siempre el beso pues Apolo aparece separado físicamente de Dafne intentando abrazarla o tocarla, como reforzándose la idea de que es un amor inalcanzable. Una interesante excepción a la ausencia del beso –y por tanto un precedente de esta actitud más moderna- es el lírico dibujo de Karel Van Mander (1548-1606) que se encuentra en la *Galleria degli Uffizi* de Florencia. Sobre esta obra manierista dice Giraud que parece que los dos personajes

² Alvar GONZALEZ PALACIOS, “The Stanza di Apollo e Daphne in the Villa Borghese”, *The Burlington Magazine*, vol. 137, nº 1109, august 1995, pp. 529-549.

³ El dramatismo del modelo iconográfico de la figura femenina en movimiento, *la Ninfa*, con sus cabellos volátiles y el ropaje ondulante, fue uno de los temas predilectos de las investigaciones de Aby Warburg y es quizá esta la razón por la cual su discípulo, Wolfgang Stechow, empleó su tiempo en la monografía que hemos mencionado. Aby WARBURG, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Madrid: Alianza Forma, 2005, pp. 11-56 (pp. 17 y 20). Warburg trató la fábula en el contexto del estudio de la iconografía de *La primavera* de Botticelli.

⁴ Publio Ovidio Nason, *Las metamorfosis*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002, libro 1, Apolo y Dafne v. 556.

se dan un beso apasionadamente y que en el mismo momento en que se produce la pérdida irreparable para Apolo ella le concede un beso de manera que estamos ante un “doble triunfo del amor”⁵. En cuanto a la literatura en este contexto cultural, el beso del laurel se menciona en unos versos de Garcilaso de La Vega (1499-1536): en la égloga III relativa a la transformación de Dafne usa la expresión “besando y abrazando aquel madero” para describir dicho momento⁶.

3. El tema clásico de Apolo y Dafne –incluyendo la transformación de esta en laurel- no era ajeno al entorno artístico de Klimt pues entre sus amigos e influencias encontramos diversos casos de referencia más o menos explícita. Es conocida la presentación del escultor August Rodin en las exposiciones de la *Secession* con diversas obras y la influencia de este autor en Klimt. A pesar de su título “El beso” de Rodin no está emparentado con “el beso de la madera” sino con otra historia literaria⁷. En cambio, una obra de Rodin llamada primero “Les amies” y después “la metamorphose d’Ovid” que fue presentada en la exposición de la *Secession* en 1898 sí que podría tener alguna relación con la fábula de Apolo y Dafne. Es un grupo escultórico en el que hay una pareja acostada en la que ella rechaza a él cruzando los brazos por delante de la cara⁸. Jan Toorop, otro conocido de Klimt, ilustró la cubierta de un libro de Louis Couperus

⁵ Y. F. GIRAUD, *Op. cit.*, p. 510. El pintor flamenco, también historiador del arte y poeta fue editor de una obra relativa a *las metamorfosis* de Ovidio. Para imágenes y análisis de esta y otras obras sobre Apolo y Dafne puede consultarse la sección correspondiente -con textos de Elisa SAVIANI- de la página <http://www.iconos.it/>.

⁶ GARCILASO DE LA VEGA, *Cancionero (Poesías castellanas completas)*, ed. De Antonio Prieto, Barcelona: Bruguera, 1982. Cfr. M^a Dolores CASTRO JIMÉNEZ, “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, 1990, pp. 185-222; y Leo SPITZER, “Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271”, *Hispanic Review*, vol. 20, 1952-3, pp. 243-248, (p. 244).

⁷ Su famosa escultura inicialmente llamada *Francesca Da Rimini* en 1887, en una primera versión, fue recalificada por los críticos como *El beso*. Está muy difundida la tesis de la influencia de “El beso” de August Rodin en Klimt pero más allá de las semejanzas conceptuales el tema literario de referencia, la historia trágica de Paolo y Francesca de la *Divina Comedia* de Dante, es ajena, en principio, a la obra de Klimt. Vid. Renée PRICE “The Kiss: Gustav Klimt and August Rodin”, en *Gustav Klimt*, N.Y.: Prestel/Neue Galerie, 2007, pp. 233-251 donde se desarrolla la tesis tradicional.

⁸ Daniele GUTMANN, “La Sécesion et Auguste Rodin (1897-1905)”, en Jean CLAIR (Dir.), *Vienne, 1880-1938. L’Apocalypse joyeuse*, Paris: Ed. du Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 564-573, fotografía de la escultura en p. 570 y texto en p. 569.

“Metamorfoze”, en 1897⁹. Max Klinger, amigo de Klimt y autor de la monumental escultura de Beethoven en la exposición de la *Secession* de 1902, recurrió a la fábula en uno de sus grabados de la serie llamada las *víctimas de la metamorfosis de Ovidio*¹⁰. Koloman Moser, otro miembro distinguido de la *Secession* y amigo de Klimt, también hizo referencia a las metamorfosis vegetales y animales en diversas obras destacando una exuberante Dafne con los brazos extendidos en ramas en una de las decoraciones para libro que se encuentra en el primer número de la revista *Ver sacrum* publicado en enero de 1898. Se entiende que es una alegoría de la *Primavera Sagrada* y el dibujo, o representa a Dafne, como opina Werner Fenz, o está inspirado en ella¹¹.

En cuanto al mismo Gustav Klimt, sin carácter exhaustivo, las siguientes obras están relacionadas de algún modo con el tema. *Idilio* (1882) presenta laurel en abundancia. En las pinturas del *Burgtheater* de Viena (1868-1888), aparte del Altar de Apolo, que es una obra de Franz Matsch, aparece laurel en *Teatro en Taormina*. Existen otros dos óleos de su etapa inicial que son relevantes desde el punto de vista temático y decorativo: “Muchachas con laurel rosa” (o “Las jóvenes del laurel”) (1890-1892) y “Cabeza de Apolo con fondo de laurel” (1892), un motivo muy significativo para un proyecto de cartel para la Exposición internacional de la música y el teatro que se conserva en el *Wien Museum*. En 1898 Klimt dibujó el trípode sagrado de Delfos, donde se sentaba la sacerdotisa de Apolo *Pitio* –después de matar a la serpiente pitón- en una de las cubiertas para *Ver sacrum*. No sería extraño por su diseño que la “D” mayúscula de Klimt que se publica en la revista *Ver sacrum* fuera la letra inicial de *Dafne*, como si

⁹ Vid. en *Deutsche Kunst und Dekoration*, band IV, 1899, p. 549.

¹⁰ La fuerza dramática del estilo de representación clásico de la fábula de Apolo y Dafne quiere reproducirse en la hermosa Dafne del grabado de Wilhelm List, artista de la *Secession* de temáticas afines a las de Klimt. Una reproducción del grabado se incluía en la revista *Ver Sacrum* de 1899: Hans BISANZ, “Ver sacrum.- Kunstpolitische und Künstlerische Ziele”, en Robert WAISSNERBERGER y Hans BISANZ, *Ver sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Secession, 1898-1903*, Wien: Museum der Stadt Wien, 1983, pp. 23-30 (p. 73, kat. N° 105). También Christian M. NEBEHAY, *Ver sacrum 1898-1903*, München: 1975, p. 142.

¹¹ Werner FENZ, *Koloman Moser*, Salzburg: Residenz, 1984, p. 141. Maria BISANZ-PRAKKEN, “Kolo Moser and the *Holy Spring* of the Vienna Secession”, en: *Koloman Moser (1868-1918)*, Wien: *Leopold Museum*, 2007, pp. 68-129, (pp. 69 y 75-77). Moser también utilizó el argumento de la transformación vegetal en una vidriera que hizo para la casa de muebles de Viena *Jacob & Josef Kohn* en su exposición de invierno de 1901 en el Museo de Artes Aplicadas de Viena (MAK): en *Deutsche Kunst und Dekoration*, Band XV, oktober 1904-märz 1905, p. 88.

fuera, por así decir, la *madrina* de la *Secession* ¹². La *Secession* de Viena era una institución protegida, como la *Sezession* de Munich, por *Pallas Athenea* y su edificio emblemático -un templo del arte- estaba decorado con laurel, particularmente en la cúpula que Joseph Maria Olbrich recubrió con tres mil hojas doradas de dicho árbol. Esta anécdota convierte el edificio de la *Secession* en el Templo de Apolo: el día de su inauguración el 28 de abril de 1898 le regalaron al presidente honorario Rudolf von Alt una ramita de laurel dorado con una inscripción conmemorativa ¹³. Este gesto representa en la Grecia clásica una Dafneforia; un acto de investidura del sacerdote del Templo de Apolo que lleva el laurel (*Dafnéforo*). Así también, Koloman Moser representó en un friso en la fachada del edificio un coro de vírgenes portadoras de guirnaldas de laurel en culto a Dionisos, dirigiéndose al templo de Apolo donde se le daba culto en invierno. También tiene claramente este contenido simbólico una litografía coloreada de Gustav publicada en *Ver sacrum* (1900) en homenaje a von Alt en su 88º aniversario y en el que una figura femenina alada alza al aire una corona de laurel ¹⁴.

4. El título original de la obra tal como se presentó en la *Kunstschau Wien* de 1908 (Exposición de arte austríaco) era “Liebespaar”, o sea, “Los enamorados” y así se reprodujo –con ese título- en la revista *Die Kunst* [fig. 1] ¹⁵. Quizá la razón de la dificultad de descifrar la obra se encuentre, como dice Peter Vergo en que “las fuentes en las que bebe, el ornamento micénico, los mosaicos bizantinos, el arte de Egipto y Japón, están fusionados en una unidad que parece desafiar el análisis preciso desde la

¹² Gustav Klimt, Ilustración de *Ver sacrum*, T.I, 1898, heft 3, september, p. 23.

¹³ Puede verse este regalo en: Tobias G. NATTER and Christopher GRUNENBERG (Eds.), *Gustav Klimt*, London: Tate publishing, 2008, p. 166. También Gottfried FLIEDL, “The Secession as Sacred Center”, en *Secession. The Vienna Secession from Temple of Art to Exhibition Hall*, catálogo de Exposición, Hatje: 1997, pp. 59-79; para un análisis del edificio como un templo sagrado.

¹⁴ Maria BISANZ-PRAKKEN, “Ver Sacrum”, en: *Vienna 1900 and the heroes of modernism*, London: Thames & Hudson, 2006, pp. 67-76, (p. 71).

¹⁵ *Die Kunst*, XI Jahrgang, 1908, p. 522. Esta exposición de arte fue organizada por Gustav Klimt, como presidente, y su grupo después de su ruptura con la *Secession*. La sala 22 donde se expusieron las pinturas de Klimt fue calificada por Peter Altenberg como “la capilla Gustav Klimt del arte moderno”: Susanna PARTSCH, *Gustav Klimt. Sa vie et son oeuvre*, Paris: Booking int. 1992, p. 216. Cfr. una reproducción de las obras allí expuestas en: *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, München et al.: Prestel, catálogo de exposición, pp. 276-291.

perspectiva de la historia del arte”¹⁶. Pero esa dificultad no implica que el significado de la obra deba limitarse a su estructura formal o su ornamentación. Es necesario ir más allá, acudiendo a la historia para situar a la ornamentación en su lugar. Después de una comparación detenida, está claro que existen diferencias entre la obra expuesta en Viena en 1908 y su versión final, lo que es un dato conocido¹⁷. En mi opinión, entre los cambios producidos destaca el de que en el centro del vestido que lleva el personaje masculino en la primera versión hay un cuadrado blanco con pequeños cuadrados negros alineados; figura que permite una comparación con un motivo similar, más grande, que se encuentra en el friso del Palacio Stoclet. Este “cuadrado de cuadrados” ha desaparecido en la versión final aunque en ésta se advierte más abajo y descentrado un motivo algo parecido con seis pequeños cuadrados negros sobre el fondo dorado y en paralelo entre los cuales hay un rectángulo negro; motivo este último que recuerda el del respaldo de la silla del *Drawing room* del apartamento de la pareja Charles y Margaret MacDonald Mackintosh en 120 *Mains Street*¹⁸. Este elemento de los cuadrados no tendría importancia si no fuera porque Charles Mackintosh utilizaba con frecuencia este mismo motivo decorativo, por lo que puede tener un alcance simbólico, ser un “vehículo de significado”; por ejemplo ¿podría ser el corazón de Charles?

¹⁶ Peter VERGO, *Vienna 1900. Vienna, Scotland and the European Avant-garde*, London: Stationery office, 1983, p. 147.

¹⁷ Sobre los dos estados de la obra cfr. Fritz NOVOTNY y Johannes DOBAI, *Gustav Klimt*, Salzburg-Wien: Galerie Welz, 1967, p. 343; Johannes DOBAI, “Zu Gustav Klimt Gemälde Der Kuss”, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Jahrgang 12, Nummer 56, 1968, pp. 83-142, (p. 96); J. DOBAI y Sergio CORADESCHI, *L’opera completa di Klimt*, Milano: Rizzoli, 1978, (existe traducción al castellano de la editorial Noguer) p. 104 donde se reconoce que la obra tiene dos estados. Recientemente Stephan KOJA (Ed.), *Gustav Klimt, Landscapes*, Munich: Prestel, 2002, p. 68, hace referencia a una “primera versión” en el contexto del cambio de las flores del prado.

¹⁸ Roger BILLCLIFFE y Peter VERGO, “Charles Rennie Mackintosh and the Austrian Art Revival”, *The Burlington Magazine*, vol. 119, n° 896, 1977, november, pp. 739-746, (p. 740) sobre el motivo ornamental de los grupos de cuadrados pequeños que era un elemento del *Glasgow Style* que influyó en los artistas austríacos. También Peter VERGO, *Art in Vienne 1898-1918*, London: Phaidon, 1975, pp. 180-181.



Fig. 1. Gustav Klimt. *Liebespaar*: revista *Die Kunst*, XI Jahrgang, 1908, p. 522.

Las diferencias entre los dos estados de la obra no afectan al rendimiento explicativo de la aplicación del modelo iconográfico de Apolo y Dafne, en particular en la versión de “El beso de la madera”, a “El beso”. Es decir, “El beso” de Klimt significa esencialmente el *oscula dat lignum*: el beso de Apolo a Dafne en el momento en que se transforma en laurel. Hay que tener en cuenta que Klimt era un pintor simbolista y que en “El beso” todos los caracteres relativos a Apolo y Dafne, están ocultos, velados, disimulados o son deliberadamente imperfectos. Klimt tenía que aplicar alguna estrategia para velar la alusión figurativa. No podía por ejemplo, ponerle un arco y un carcaj a Apolo. Pero si miramos el cuadro con los *anteojos* nuevos que hemos propuesto veremos que es bastante elocuente a través de los indicios que presenta de su contenido

mediante las formas. En cierto modo, el cuadro puede ser *desenmascarado* mostrando, a lo lejos pero a través de la propia ornamentación, la presencia del relato clásico. La intención de Klimt es aquí muy diferente de la manifestada en el retrato-homenaje del músico Joseph Pembauer (1890) en el que hay una imagen de la Grecia arcaica del Dios de la Música, Apolo, con su lira. En “El beso” el pintor de Viena no se delata sino que recrea el relato clásico en un sentido moderno utilizando herramientas simbólicas, en ocasiones casi crípticas.

En primer lugar, como características de la representación, él lleva unas pocas hojas de laurel en la cabeza que, aún desordenadas, forman una incipiente corona de laurel verde, pudiendo así ser identificado como Apolo, pues es un atributo fundamental en la iconografía del dios en el arte griego. Son hojas que vienen de la cabeza de Dafne. Este dato de la corona ya había sido advertido anteriormente si bien no en su significado como rasgo distintivo de Apolo. **En segundo lugar** si nos fijamos en el cuerpo de ella, de una longitud desmedida similar a la de un árbol que crece, vemos cómo están dibujadas con círculos las secciones de troncos o de ramas, así como unas líneas onduladas a lo largo de su cuerpo que pueden representar la corteza del árbol. Esta utilización en clave alegórica de troncos de árbol, es decir de ramas del laurel, se ajusta al hecho de que, como es conocido, los vestidos de Klimt proporcionan información a través de sus motivos ornamentales ¹⁹. Como veremos después, la confirmación de que se trata de troncos se basa en su comparación con el mismo aspecto de la figura de “Los enamorados” del mosaico de Klimt en el Palacio Stoclet de Bruselas. **En tercer lugar**, miremos sus piernas dobladas y sus pies, con los dedos anómalamente extendidos y torcidos, como si alguien tirara de ellos. Anuncian la conversión de los dedos en las raíces del laurel que se incrustan en la tierra. Del mismo modo y con el mismo significado se alargan los dedos de los pies de un modo evidente en la Dafne de la escultura de Bernini. Erróneamente se ha extendido la idea de que al estar de rodillas ella está en una posición sumisa. De los dibujos preliminares sobre el tema se deduce que Klimt tenía mucho interés en la posición de las piernas ya que es uno de los puntos

¹⁹ Por ejemplo, en *Vida y muerte*, la muerte lleva unas cruces decorativas –valga la expresión– en su vestido.

cruciales que se han de resolver en la representación de la transformación ²⁰. En este punto es interesante señalar, pues no se ha hecho antes, que un par de frescos romanos encontrados en las casas de la ciudad de Pompeya representan a Dafne en la misma posición arrodillada un tanto artificial que la Dafne de Gustav Klimt ²¹. **En cuarto lugar**, un detalle realista del laurel es que le crecen brotes en el tronco los cuales, como puede comprobarse, habitualmente se representan creciendo hacia arriba y surgiendo desde la base del tronco. En cambio, las nuevas ramas de laurel que le surgen en los pies a la Dafne de Klimt se dirigen hacia abajo, en un ejercicio que podríamos calificar de sorprendente por el cambio de lógica. Las hojas de laurel se representan en este contexto con formas aproximadamente triangulares. ¿Y donde está –**en quinto lugar**- el río Peneios de Tessalia que representa al padre de Dafne? En el cuadro de Klimt no aparece ningún río pero sí la madre de Dafne, Gea, que puede estar representada por ese “abismo”, como lo califican algunos, de color marrón que es la *fuera* que está absorbiendo la figura de Dafne. *Terrae imploravit auxilium*, se cuenta en la versión de la fábula, en la que aparece la Diosa Gea. En efecto, esa zona de tierra se la ha llamado “escarpado”, “precipicio”, “abismo” o “espacio cósmico” ²² que se ve como una amenaza pero según se mire también es la salvación de Dafne. En efecto, en la literatura sobre la evolución de la estructura de la fábula se explica que en algunas versiones, como la de Arcadia, y en particular en su recepción por el Renacimiento, es Gea, la madre de Dafne, quien interviene para producir la metamorfosis en laurel (o para absorberla y sustituirla por un laurel), mientras que Gea no aparece en la versión de Ovidio que es la de Tesalia. La versión *arcadiana* coincide con la explicación natural de la fábula según la cual el laurel crece en la tierra -Gea- con la ayuda del sol -Apolo- y de la lluvia -río Peneo-. Precisamente el pintor y arquitecto de Brno, Emil Pirchan, en su emotiva monografía sobre Klimt describe el paisaje del cuadro haciendo referencia a un

²⁰ La referencia en este aspecto a los trabajos preparatorios en: Gotfried FLIEDL, *Gustav Klimt, 1862-1918. El mundo como forma de mujer*, traducción de Carmen Sánchez, Köln: Taschen, 1991, p. 118.

²¹ Fresco de una casa de Pompeya. S. I d. c., 70-79 (Nápoles, Museo Arqueológico Nacional). Puede verse una reproducción del fresco en el anexo de ilustraciones de la monografía de W. Stechow y en la página web mencionada en la nota 5.

²² Gotfried FLIEDL, *Op.cit.*, p. 115.

“prado arcadiano todo cubierto de flores del que emergen dos amantes...”²³. **En sexto lugar**, sus brazos rígidos “desnudos en más de media parte de sus hombros” como dice Ovidio²⁴. Es claro que su carácter extraño, incluso grotesco, proviene del hecho de que están convirtiéndose en ramas y se retuercen, pero Klimt no podía pintar hojas en los brazos sin desvelar quién era el personaje besado. Habría sido demasiado fácil de identificar; demasiado evidente. Además existe entre ellos un abrazo en el que Apolo estrecha entre sus manos los miembros de ella, en una unión de formas en la que todavía palpita el corazón de Dafne dentro de la corteza. **En séptimo lugar**, la cara de ella tiene dibujada alrededor una corona redondeada tal como lo indicaba Ovidio: “su cara copa posee, permanece sólo su belleza en ella” como efectivamente refleja el bello rostro de ella mostrando un cabello con hojas y frutos de laurel. Este es uno de los elementos más claros de la metamorfosis retratada por Klimt. Quizá sean hojas y frutos de color lila de la olorosa “Daphne odora” llamada también *aureomarginata* porque no le gusta el sol. Como sabemos a Daphne/el laurel tampoco le gusta Apolo/el Sol. En este punto conviene al lector hacer una comparación con imágenes reales de laurel extraídas de la internet. Es interesante en este sentido que Werner Hofmann haya escrito, aún sin aludir a la fábula, que en el lienzo hay “una receptividad vegetal de la mujer”, lo cual es de una exactitud botánica asombrosa, tratándose de Dafne²⁵. **En octavo lugar**, el modelo iconográfico utilizado permite interpretar la aureola dorada que envuelve a los protagonistas con una estructura campaniforme como la iluminación de los rayos de Apolo que tratan de envolverla como si se tratara de la pasión que le ha insuflado Eros con su flecha. Este fenómeno es conforme al hecho generalmente reconocido de que el cuadro corresponde al llamado “período dorado” de la obra de Klimt. La luz de Apolo es dorada y esto es subrayado materialmente por el autor usando hojas de pan de oro en el cuadro. Este elemento, interpretado habitualmente desde parámetros ornamentales, se convierte así en un vector de significado lógico en el contexto de la interpretación

²³ Emil PIRCHAN, *Gustav Klimt. Ein Künstler aus Wien*, Wien-Leipzig: Wallishausner, 1942, p. 84, citado por Sussana PARTSCH, *Op. cit.*, p. 275.

²⁴ *Las metamorfosis*, vv. 500-503.

²⁵ Werner HOFMANN, *Klimt*, Pinacoteca de los genios, Buenos Aires: Codex, 1965, comentario a la ilustración XVII; y Johannes DOBAI se ha referido a la “continuidad vegetal” entre la pradera de flores y el ornamento de su vestido.

histórica de la obra. **En noveno lugar**, tenemos naturalmente “el beso” que presenta una gran ambigüedad más allá de su intensidad poética. Ahora, partiendo de la idea de que el lienzo responde a “El beso de la madera”, esta ambigüedad se explica mejor si consideramos que Dafne rechaza los besos de Apolo en la versión de Ovidio. Pero para Klimt las cosas han cambiado porque la pareja está enamorada, lo que permite entrever que el rechazo de ella es relativo y sus ojos cerrados nos lo revelan. Su pasividad es la de un vegetal. Susana Partsch señala este aspecto al decir que al tener los ojos cerrados y una posición anatómica imposible, tiene un aire “inerte”²⁶. En conjunto la rigidez que desprende la Dafne de Klimt da a entender que ella está ya petrificada por la metamorfosis. Peter Gorsen ha expresado esta ambigüedad del beso con lucidez diciendo: “a pesar de la unidad formal y aunque la pareja se abraza estrechamente el beso mismo parece que no tiene lugar; la unión orgiástica parece más bien un ideal, evocado en sentido místico pero no experimentado realmente”²⁷. En un contexto de estrecha relación entre poesía y pintura, conviene transcribir en estos momentos un soneto delicado y triste de Garcilaso de la Vega (1499-1536) que lleva por título “A Dafne”. Esta poesía, que recomendamos leer contemplando “El beso”, opera como una descripción de la obra de Gustav Klimt. Una poesía y una pintura que presentan una correspondencia sorprendente como si fueran una unidad iconológica y literaria²⁸.

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu’el oro escurecían;
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo `staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

²⁶ Susanna PARTSCH, *Op. cit.*, p. 270

²⁷ Peter GORSEN, “Jugendstil and Symbolism”, en Christian Brandstätter (Ed.), *Vienna 1900 and the Heroes of Modernism*, *op. cit.*, pp. 33-47 (pp. 43-44).

²⁸ Mary Barnard sugiere que, al igual que tantas imágenes poéticas de Petrarca, el soneto XIII de Garcilaso sólo necesita una pintura para convertirse en un emblema (en el sentido de la emblemática): Mary E. BARNARD, *Op. cit.*, p. 129; e *Ibid.*, “The Grotesque and the Courtly in Garcilaso’s Apollo & Daphne”, *Romanic Review*, vol. 72, 3, pp. 253-273, (p. 272).

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba !

5. En el Cancionero de Petrarca, el poeta, metido en la piel de Apolo, es transformado también en laurel como un recurso para permanecer junto a su amada Laura (Laurel). Es la consecuencia de la llamada en literatura *fusión mítica* de Petrarca en Apolo. Dafne es aquí una figura idealizada de Laura. El procedimiento es que entre los dos -Laura y Eros- le plantan una semilla de laurel verde en el corazón a Apolo/Petrarca. En el *Canzoniere* se describe el momento en que Petrarca se ve así mismo como laurel: “... y entrambos me mudaron la figura, transformándome de hombre en lauro verde, que aunque más hiele nunca el verdor pierde”²⁹. En este sentido, influidas probablemente por la poesía de Petrarca, encontramos un par de ilustraciones de los artistas de Glasgow, el arquitecto Charles Rennie Mackintosh y su mujer, la artista Margaret MacDonald Mackintosh. Los Mackintosh hacían en su estilo unas poéticas tarjetas de felicitación de año nuevo hacia el 1900 [fig. 2]; tarjetas en las que se autorretrataban y es seguro que las enviaban a sus amigos de Viena, como la señora Waerndorfer, en su correspondencia, o al mismo Gustav Klimt, como director de la revista *Ver sacrum* donde se publicó una de estas tarjetas de felicitación, dato importante puesto que prueba su conocimiento por los artistas vieneses. En esta última tarjeta, que reproducimos, curiosamente se muestra a Margaret besando a un Charles que tiene la cabeza en forma de copa de un árbol y los brazos como ramas. En el centro de la copa se adivina (lleva bigote) la cara de un abnegado Charles metamorfoseado en vegetal al estilo del Cancionero de Petrarca. Se ve su corazón injertado con una semilla desde donde surge su cuerpo de tronco de laurel. A su vez el corazón está encadenado a ella lo que es también una imagen que aparece en el Cancionero de Petrarca en otra ocasión. Recordemos como se clavaban las raíces de Laura en el corazón de Petrarca:

²⁹ Francisco PETRARCA, *Cancionero*, Introducción y notas de Antonio Prieto, traducción de Enrique Garcés (Siglo XVI), Barcelona: Planeta, 1985, rima (canción) XXIII, pp. 16-17. Cfr. María FERNÁNDEZ ESTEBAN, “La fusión mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poesía petrarquesca”, *Analecta Malacitana*, vol. 8, 1985, pp. 123-143. En una miniatura de una copia del *Canzoniere* (Venecia, 1470) que se encuentra en la Biblioteca del ayuntamiento de Brescia - reproducido en la monografía de Stechow- se ve a Petrarca convertido en laurel.

“dejó en mi pecho asido raíces”. Dafne besando a Apolo convertido en laurel evoca la genialidad de Petrarca en que el poeta se figura idealmente en laurel para unirse con su amada. El corazón de Apolo cuelga de su manto ya que Cupido le planta al poeta un laurel verde en el corazón -“el pecho donde amor profundamente plantó del verde lauro la simiente”- y por eso es que cuanto más llora más crece como refiere Garcilaso en la última estrofa de su soneto “A Dafne”.

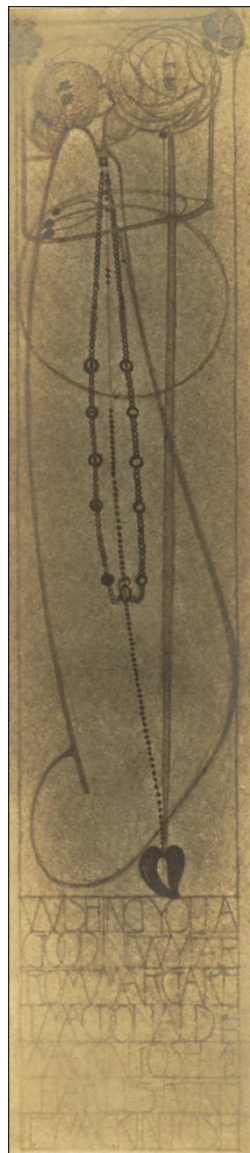
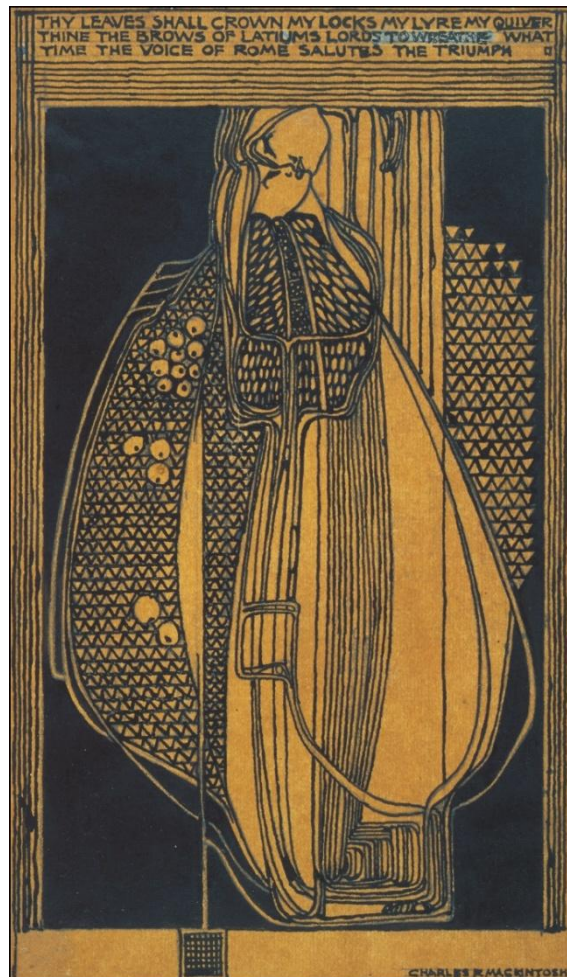


Fig 2. Mackintosh. *Design for a new year card. Albumen photograph. Hunterian Museum & Art Gallery (University of Glasgow), c. 1900.*

Tenemos asimismo un segundo dibujo pertinente en este sentido y muy interesante para la comprensión de “El beso” [fig. 3]. El dibujo refleja intensamente el *Glasgow Style*. Charles y Margaret elaboraban este tipo de decoración en frisos. Sus dibujos y paneles de aquella época tenían una característica que los hacía inconfundibles, ya fueran muy sencillos o muy sofisticados y consistía en la mezcla imaginativa de formas vegetales, flores, especialmente rosas, y la forma del cuerpo humano mediante líneas verticales, curvas, ondulaciones y movimientos que terminan cerrándose en una unidad ornamental filamentososa y energética, fácil de colocar en serie.

30



³⁰ Estas *narraciones florales* eran una característica que creaba una especial atmósfera poética en las estancias: David BRETT, *C.R. Mackintosh. The Poetics of Workmanship*, London: Reaktion Books 1992 (2000), p. 61, señala que las hermanas MacDonald eran especialistas en transformar artísticamente cuerpos en vegetación y viceversa.

Fig. 3. Charles Rennie Mackintosh. Ilustración. S.d. *Hunterian Museum & Art Gallery (University of Glasgow)*.

En efecto, se trata de una exquisita ilustración, probablemente para un libro. Aunque está firmada por Charles, el estilo es también característico de los diseños figurativos lineales de los *gesso panels* de Margaret. El sentido de este dibujo puede establecerse a partir de la inscripción que lo encabeza, que pertenece al episodio final del encuentro entre Apolo y Dafne, cuando el dios, al ver que no puede hacer suya a la Ninfa, le dice que la inmortalizará al escogerla como su árbol, lo hará un símbolo de la grandeza y sus hojas adornarán su cabellera, su cítara y su carcaj, y que también los grandes hombres y las personas ilustres llevarán una corona de laurel: "Al cual el dios: Mas puesto que esposa mía no puedes ser, el árbol serás, ciertamente, dijo, mío. Siempre te tendrán a ti mi pelo, a ti mis cítaras, a ti, laurel, nuestras aljabas. Tú a los generales lacios asistirás cuando su alegre voz el triunfo cante, y divisen los Capitolios las largas pompas" ³¹. En una versión en inglés que nos permite compararla con la inscripción de la ilustración dice: "And thus the God: "althoug thou canst not be my bride, thou shalt be called my chosen tree, and thy green leaves, O Laurel! Shall forever crown my brows, be wreathed around my quiver and my lire; the Roman heroes shall be crowned with thee,..." ³². Desde esta óptica, en la ilustración de Mackintosh la decoración con pequeños triángulos encajados simboliza las hojas de laurel, mientras que las pequeñas formas redondeadas son las drupas o frutos del laurel. Las líneas que se prolongan hacia abajo representan las raíces que le crecen a Dafne y también probablemente a Apolo, igualmente en transformación. El trazado que surge del brazo de Dafne son sus ramas. De hecho ya no se observan los brazos. Pero el brazo de ella colgando inerte del cuello del personaje masculino en la obra de Klimt ¿no es el mismo brazo de ella que se adivina en la ilustración de Mackintosh? Parece que existe una doble metamorfosis en la ilustración, incluyéndose el corazón cuadrado como origen de la raíz, enterrado bajo tierra. ¿Es el corazón de Charles? La imagen es romántica, en comparación con la tradición de representación de la fábula porque alcanza a

³¹ Ovidio, *Las metamorfosis*, vv 558-561.

³² Ovid, *Metamorphoses*, Boston: Cornhill pub., 1922, Book 1 (Daphne & Phoebus), párr. 553.

representar el beso del relato de Ovidio que habitualmente había sido dejado de lado y también porque se adivina que Apolo, besando la madera, se vuelve a su vez laurel.

Conviene ahora detenerse en un sencillo dibujo de Gustav Klimt [fig. 4]³³ que se conserva en el Museo de la Ciudad de Viena, datado en torno a 1904-1907 y que está inspirado por la ilustración de Mackintosh que acabamos de examinar en el apartado anterior. Se trata, en efecto de un dibujo preparatorio de “El beso” que, en nuestra opinión, conecta dicha ilustración de Mackintosh con el famoso cuadro de Klimt. Un eslabón importante en la cadena de la interpretación iconográfica. Resulta destacable la rigidez arbórea que presenta el brazo de ella. Del brazo de la mujer crece una rama y de la rama parece surgir una raíz que cruza verticalmente el cuerpo del amante. La espalda y las “no piernas” de él podrían ser el tronco de un árbol. Pero vale la pena especialmente que comparemos la caída del cabello de él con el mismo aspecto de la ilustración de Mackintosh en la figura 3.

³³ El dibujo se ha publicado con el título “Deux amies s’embrasant” en: Caroline MESSENSEE, Werner HOFMANN y Jean CLAIR, *Gustav Klimt. Papiers érotiques*, Paris: Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 2005, p. 37. En el catálogo de la obra de Klimt editado por Alice STROBL (p. 160) se menciona la proximidad de este dibujo (nº 1357) con algunos de los trabajos preparatorios de *Die Erfüllung* (el mosaico del Palacio Stoclet) y *Der Küss*.



Fig. 4. Gustav Klimt. Dibujo *Zwei Freunde Küssen* (1904-1907). Wien *Museum* .

6. Para completar el significado de “El beso” es necesario referirse a algunas figuras del mosaico de Klimt del comedor del Palacio Stoclet y que llevan – normalmente- por nombre “la consumación” (*Die Erfüllung*) aunque en analogía con la obra de referencia se le ha llamado también “El abrazo”, “El beso” o también “Los enamorados”. La obra se data entre 1906 y 1910, es decir en el entorno temporal de “El beso”. El friso, ejecutado por los *Talleres Vieneses* está construido con tres mosaicos, uno pequeño central, muy abstracto, y dos grandes laterales de tres paneles cada uno situados frente a frente. Se compone de mármol, cerámica, esmaltes y piedras semi-preciosas. Los dos laterales solo difieren en parte de las figuras representadas: en el izquierdo una mujer bailarina, que sería el lado egipcio del friso “The expectation”, y en el derecho un pareja abrazada “la consumación” que sería el lado griego, mientras que coinciden como hermanos gemelos el “árbol de la vida” y “el arbusto mágico”. La escena retratada es posterior ontológicamente a “El beso” pues refleja que los cuerpos

de ambos se han fundido. Seguimos considerando el argumento de que representan a Apolo y Dafne. Este fenómeno de unión de los dos cuerpos que parece entrecruarse en “El beso” es aquí más evidente estando plasmado de una forma manifiestamente bidimensional. Se trata precisamente de *la consumación* de la metamorfosis de ambos, de su unión deseada. Sus vestidos se encuentran integrados ornamentalmente en un mismo plano de modo que se mezclan los cuadrados de él con los círculos de ella, que son, ostensiblemente, secciones de troncos en los que se ven los círculos que marcan el crecimiento: las ramas que en “El beso” eran todavía brotes ya han crecido. El brazo de ella está completamente rígido, en posición vertical (como una rama) en una forma que recuerda el dibujo preparatorio de la figura 4. En la espalda de él se reflejan también las hojas de laurel mediante triángulos encajados unos con otros, aquí de un modo muy parecido a la ilustración de Mackintosh de la figura 3. No hay nada más natural que los pájaros de gran colorido que ornamentan el vestido pues se encuentran precisamente en las ramas del árbol, armónicamente integrados en la naturaleza ³⁴. El cuadrado que incluye a su vez cuadrados blancos y negros ha sido interpretado como una alusión irónica de Klimt a Josef Hoffmann pero ¿no puede interpretarse con mejor criterio como una alusión a Charles Mackintosh? Es en cierta forma el mismo motivo que el cuadrado de la versión original de “El beso” [fig. 1] pero mucho más grande y situado más abajo, quizá casi en la tierra como aparecía en las ilustraciones ya comentadas con el corazón de Apolo [figuras 2 y 3] ³⁵. La continuación del relato nos lleva al extremo del friso donde se encuentra un joven laurel completo que es el resultado final de la metamorfosis de los amantes. A esta figura arbórea se la llama también “arbusto mágico” —es conocido que el consumo de laurel tiene propiedades adivinatorias, atributo del sacerdote del Templo de Apolo.

7. A modo de conclusión, la interpretación de este aspecto del friso de Klimt como una consumación de la metamorfosis de Apolo y Dafne estaría en consonancia

³⁴ En esta nota, que se limita brevemente al “lado griego”, utilizamos para ilustrar el mosaico los dibujos preparatorios que hizo Klimt que se datan entre 1905 y 1907. Gustav Klimt. *Die Erfüllung* y “el arbusto mágico”. Dibujos preparatorios para el friso del Palacio Stoclet (1906-1907). Se pueden contemplar en la página web del MAK.

³⁵ Este motivo también ha llamado la atención de Gerbert FRODL, *Klimt*, Barcelona: Planeta: 1991, p. 52 donde muestra una ampliación de esta parte de la figura.

con la aplicación del mismo modelo iconográfico a “El beso”, aunque requiere pasar el análisis por el filtro de la genialidad de Petrarca que revoluciona el mito de un modo que debió gustar al pintor de Viena. Klimt tenía gran interés por los temas míticos y esta actitud no sería contraria, digamos, a su estructura mental, ni al resto de su obra, sino coherente con ella, la tradición *revolucionada*³⁶ y Klimt tenía un hábito renacentista: recitaba a Petrarca³⁷, de modo que podía haber encontrado en su poesía, en lo que se refiere a “El beso”, el *renacimiento* como artista que buscaba en la Viena del 1900. En “El beso”, el contenido principal no es el ornamento en sí sino el mito, que el ornamento no llega a nublar del todo. Klimt no era refractario al precedente del arte clásico per se sino al academicismo y al formalismo al que se le había sometido. Es engañoso pensar que la memoria histórica que está en la base del lenguaje artístico de Klimt quedaba borrada definitivamente por el nuevo orden contrario al estéril historicismo. Que las formas antiguas aparecen en las diversas etapas de la historia del arte, tema que apasionaba a Aby Warburg, no es ningún descubrimiento y menos tratándose de Gustav Klimt. Además, inevitable y afortunadamente, las obras de arte cambian a medida que absorben el impacto de nuevas miradas. Pensemos, por ejemplo, en la posibilidad de imaginar “El beso” colocado en el lugar del espacio frontal del comedor del Palacio Stoclet...o en el salón de la casa de los Mackintosh en Glasgow.

³⁶ Fernando HUICI, *Klimt*, Madrid: Anaya, 1989, p. 7, según el cual el interés de Klimt por los temas míticos “...estaría ligado a la idea nietzscheana de mito como elemento inductor de una catarsis dionisiaca, que a través de la emoción permitiría una revelación capaz de trascender la realidad inmediata”.

³⁷ Sussana PARTSCH, *Op. cit.* p. 131.