

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE DIBUJO

TÍTULO: “CARL LARSSON, ILUSTRADOR DE UNA VIDA. APORTACIONES A
PARTIR DE UN ESTUDIO PLÁSTICO DE IMÁGENES.”

Tesis Doctoral presentada por :
MARÍA DOLORES SOTO-VICARIO
Dirigida por:
Dra.Dña.BLANCA ROSA PASTOR CUBILLO

Valencia, 2000

A mis padres y a mi hermana Teresa.

Deseo agradecer a Lisbeth Ivarsson de Oxelösund, Suecia, su ayuda esencial en el trabajo de búsqueda, recopilación y traducción de textos, y a cuantas personas me acompañaron y alentaron a lo largo del tiempo que duró la investigación.

Relación general de museos, instituciones y particulares que han contribuido con escritos, préstamos, estímulos y consejos en la realización de esta tesis:

- *Marianne Nilsson, conservadora del Carl Larsson-gården, la casa-museo de Carl Larsson en Sundborn, Suecia.
- *Nationalmuseum de Estocolmo.
- *Ulwa Neergard, de Falun, Suecia.
- *Karin Larsson, de Estocolmo, nieta del pintor.
- *Eric y Birgitta Ivarsson de Söderhamn, Suecia.
- *Maria Hols André, de Falun, Suecia.
- *Svenska Institutet, Estocolmo.
- *Stockholms Universitet.
- *Lunds Universitet, Suecia.
- *Konsthögskolan Valand, Göteborg.
- *Thielska Galleriet, Estocolmo.
- *Jämtlands Läns Museum de Östersund, Suecia.
- *Göteborgs Konstmuseum, Suecia.
- *Malmö Museet, Suecia.
- *Helsingborgs Museum, Suecia.
- *Nordiska Museet, Estocolmo.
- *Gävle Läns museet, Suecia
- *Zornsamlingarna, Mora, Suecia.
- *The Museum of Modern Art, Nueva York.
- *The Brooklyn Museum, Nueva York.
- *The New York Public Library.
- *The Victoria and Albert Museum, Londres.
- *Embajada de Suecia en Madrid.
- *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- *Museo Sorolla, Madrid.
- *Lourdes Palop, del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad Politécnica de Valencia.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	7
<u>1.CONTEXTO HISTÓRICO Y ENTORNO SOCIAL DEL ARTISTA</u>	19
1.1.CORRIENTES ESTÉTICAS EUROPEAS.....	20
1.2.APUNTES SOBRE LA SUECIA DEL XIX. SUECIA Y SUS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS.....	29
1.3.RESEÑA BIOGRÁFICA DEL ARTISTA.....	43
<u>2.FORMACIÓN DE LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA Y PRIMERAS EXPERIENCIAS</u>	64
2.1.OBRAS TEMPRANAS EN LA ACADEMIA DE ESTOCOLMO Y PARIS.....	65
2.2.ILUSTRACIONES PARA OBRAS LITERARIAS Y OTRAS PUBLICACIONES.....	71
<u>3.LARSSON Y SU TIEMPO: REFERENCIAS TOMADAS DEL MARCO ARTÍSTICO EUROPEO DE FIN DE SIGLO</u>	82
3.1.LARSSON Y LA ESCUELA DE BARBIZON: EL DESCUBRIMIENTO DEL <i>PLEIN AIR</i> . OBRAS.....	83
3.2.PARALELISMOS CON LA ESTAMPA <i>UKIYO-E</i>	96
3.2.1.Arte japonés y arte sueco de finales del XIX.....	98
3.2.2.Peculiaridades estilísticas de la estampa japonesa.....	104
3.2.3.Larsson, admirador y coleccionista de estampas japonesas.....	114
3.3.REFERENTES DEL <i>ART NOUVEAU</i>	120
3.3.1.Larsson, artista universal <i>fin-de-siècle</i>	120
3.3.2.Iconografía de las obras de ilustración.....	123
3.3.3.Elementos plásticos de la obra de Larsson próximos al <i>Art Nouveau</i>	133
3.3.4.Influencias del <i>Arts & Crafts</i> inglés.....	137
3.4. <i>LILLA HYTTNÄS</i> , EL HOGAR.....	142
3.4.1.El gusto sueco. Aportaciones decorativas a su época.....	142
3.4.2.La artesanía de Karin Larsson.....	160
3.4.3. <i>Lilla Hyttnäs</i> : un modo de habitar representativo de su tiempo.....	165

4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA DE LARSSON	183
4.1. PERSONALIDAD Y CARÁCTER DEL ARTISTA.....	184
4.2. REFLEXIONES SOBRE SUS FUNDAMENTOS ESTÉTICOS.....	197
4.3. LAS PINTURAS MONUMENTALES.....	204
5. PERÍODO DE SUNDBORN: EL ENCUENTRO CON LA CAMPIÑA	
SUECA	214
5.1. SÍNTESIS GENERAL DE SU LENGUAJE.....	222
5.2. LOS RETRATOS.....	230
5.2.1. Imágenes para retratos: motivaciones, influencias y soluciones plásticas.....	230
5.2.2. Retratos familiares de Sundborn.....	235
5.2.3. Retratos infantiles: el album <i>Andras Barn</i> (1913).....	247
5.2.4. El retrato de la burguesía sueca.....	258
5.2.5. Los autorretratos: una introspección.....	270
5.3. LA OBRA GRÁFICA ORIGINAL.....	280
5.3.1. El aprendizaje de la técnica gráfica.....	280
5.3.2. El estilo personal.....	289
5.3.3. Análisis formal de obras.....	294
5.4. LAS ACUARELAS DE SUNDBORN: ANÁLISIS DE OBRAS.....	326
5.4.1. Temas para álbumes familiares: <i>Ett Hem</i> y otros libros ilustrados.....	326
5.4.2. Reflexión sobre procedimientos de impresión de los álbumes: <i>Das Haus in der Sonne</i> (1909).....	341
5.4.3. Selección de obras tipo del período de Sundborn.....	344
6) CARL LARSSON DESPUÉS DE CARL LARSSON	415
6.1. LOS AÑOS POSTERIORES A CARL LARSSON.....	416
6.2. EL MUSEO “CARL LARSSONGÅRDEN” DE SUNDBORN. (“Låt hemmet förbli levande” : Conservémoslo como un hogar vivo).....	423
CONCLUSIONES	427
ANEXO 1	436
ANEXO 2	443
BIBLIOGRAFÍA	449
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	484

INTRODUCCIÓN

Fig.1 “Brita as Idun” (Brita hace de Idun). Carl Larsson. Litografía aparecida en el semanario navideño Idun, 1901.

INTRODUCCIÓN

“(…)Si viajamos hacia el norte encontraremos gentes de pocos vicios, ricos en virtudes y grandes dosis de gratitud y honestidad.(…)”¹

Un viaje, un hallazgo casual, la afinidad personal con otras gentes, otros paisajes y otras formas de mirar la realidad pueden hacer germinar el tema de un futuro estudio, la base inicial para un ahondamiento posterior en cuestiones que inicialmente captaron la atención de una manera accidental. Las imágenes de Carl Larsson (Estocolmo,1853-Falun,1919) nos resultaban casualmente habituales al circular por nuestra biblioteca en forma de álbum ilustrado, una edición original de 1909 rescatada en la Cuesta de Moyano de Madrid por un familiar cercano. Sin embargo, el origen de nuestras motivaciones en torno a Carl Larsson ilustrador como tema de tesis tuvo lugar fundamentalmente a raíz de la relación directa con Suecia por circunstancias familiares, la progresiva atracción personal hacia la cultura nórdica en general y los diversos viajes que, finalmente, nos pusieron en contacto con el personaje y sus atractivas aportaciones plásticas prácticamente desconocidas en nuestro ámbito artístico.

Dada nuestra formación visual, proponemos en esta tesis un análisis exhaustivo y profundo de Carl Larsson y de su obra como fenómeno único en su época; el estudio del artista que supo ilustrar “lo sueco” con un talante brillante, optimista y singular, y que hoy en día mantiene intacta la estima y el afecto popular en su país. Con este pretexto, hemos profundizado en su obra, fundamentalmente dibujística, entendida como consecuencia de toda una existencia entregada a la búsqueda y creación de un estilo propio. De esta manera, planteamos profundizar en su personalidad artística, prácticamente desconocida o estudiada en nuestro país, estudiar un conjunto específico de

obra desde un enfoque rigurosamente formal, así como presentar como ambientación de fondo la Suecia oscariana de finales del XIX, marco ilustrativo donde situaremos al autor estudiado y su evolución.

Larsson supone un caso inusual, un artista que a lo largo de su trayectoria como creador otorga al dibujo un valor fundamental, no como medio o práctica previa a la obra de arte, sino como arte en sí mismo. El dibujo como tal resulta para este autor un medio de expresión esencial para captar cuanto le rodea. De esta manera, al presentar y valorar la disciplina del dibujo a través de un autor concreto, pretendemos una revisión que lleve al reconocimiento de esta práctica artística como un medio expresivo personal e íntimo, cuyas soluciones pueden calificarse y considerarse con un rango similar a otros procedimientos, como la pintura o la escultura.

Nuestra prolongada investigación en torno a la obra de Larsson se inició en 1993, a partir de una propuesta de trabajo en la asignatura de Historia del Arte, aún en el contexto académico de 2º ciclo. Desde aquella primera toma de contacto con el material bibliográfico básico y dado lo atractivo del tema, el interés por abordar el conocimiento de Carl Larsson como artista eminentemente gráfico fue incrementándose con el paso de los años, y culminó en diversos trabajos de investigación paralelos a nuestros estudios de doctorado como entrenamiento preliminar a la tesis. Nuestra actividad artística simultánea al avance de la investigación ha desarrollado la capacidad de valoración y enjuiciamiento de las obras desde una perspectiva compartida: la del artista plástico que crea. Pensamos que el análisis formal/plástico de la obra de arte constituye un factor fundamental que permite desentramar lo esencial de ella: la singularidad del pintor como reflejo de su época a través de su observación y posterior expresión narrativa que condiciona definitivamente el mensaje que recibe el espectador. Así, la imagen plástica es en este trabajo esencial, en la medida que los estudios iconológicos e iconográficos aportan datos complementarios al análisis de la obra.

Hemos de decir que la revisión general de la bibliografía de primera mano que nos ha sido accesible, nos descubrió que el personaje de Larsson, de gran acogida popular en su país, aparecía estudiado desde un ángulo esencialmente historiográfico que apenas introducía análisis estilísticos ni

conclusiones derivadas de éstos, por lo que en este aspecto dichos estudios nos parecían en cierto modo incompletos.

Pensamos que la trascendencia de este pintor merece ser justificada no sólo desde los hechos que rodearon su vida, sino a partir de un conocimiento profundo de sus obras y un análisis riguroso de las mismas que consideramos está por desarrollar. Sus aportaciones plásticas inscritas en el marco del naturalismo nórdico y los movimientos nacionalistas de fin de siglo sitúan a Larsson como alternativa al arte oficial imperante. Por otra parte, la diferenciación y evolución de sus diversos períodos estilísticos o sus contribuciones al terreno de la decoración y el diseño de interiores basadas en la tradición local unida a la influencia modernista son cuestiones tratadas en la bibliografía consultada con un hilo narrativo y escasos paralelismos o analogías, que nos parecen fundamentales para comprender y valorar justamente su obra.

Apenas sí hemos hallado análisis estilísticos de sus imágenes que se ocupen de realizar un compendio detallado de los recursos plásticos más allá de aspectos iconológicos o historiográficos. Únicamente existen ejemplos dispersos a lo largo de los textos y artículos acerca de obras concretas, donde el historiador cita la peculiaridad formal de un dibujo o una pintura para apoyar una idea. Es por lo que, al determinar según nuestro juicio que su discurso plástico dispone de un amplio y sugerente abanico de soluciones gráficas y recursos compositivos susceptibles de considerarse, estimamos nuestro tema de tesis como una iniciativa válida y enriquecedora que descubre facetas novedosas del pintor. A ello se suma el conocimiento de que en la actualidad no se está realizando ninguna tesis doctoral sobre Larsson en su país, según información recibida de los departamentos de Historia del Arte de las Universidades de Estocolmo, Lund y Göteborg.

La expresión del Larsson ilustrador es fruto de una suma de experiencias reales, es la consecuencia de vivencias estrechamente unidas al conjunto de su existencia y en consonancia con su espíritu. En su país de origen, la Suecia de fin de siglo, Larsson sedimenta lo aprendido como estudiante en Francia, con un hacer dibujístico que busca la serenidad y la

luminosidad del sol de la Suecia meridional; así, el dibujo le capacita para comprender y expresar aquéllo que su mirada capta y retiene.

Nos interesa, ante todo, el modo en que se aproxima y asimila el mundo desde la actitud de hombre del norte interrelacionada con otros factores externos. Larsson sorprende los temas que encuentra a su alcance, tomados de una realidad humilde, sin apenas salir de su casa y de su jardín, y con ellos compone sus propios poemas pictóricos. La minuciosidad nórdica se complementa con la extroversión meridional, y con una mirada aguda y despierta que le lleva a una apreciación afectiva y poética de todo cuanto le rodea. La actitud sosegada y receptiva la creemos consecuencia de un clima y un paisaje particulares:

“(…)Durante el invierno, oscuro e inexorable, obligado a permanecer en su refugio protegido durante largas temporadas, va madurando algunos proyectos que tenía en la cabeza. No es necesaria la prisa. La estación lo paraliza todo. Cualquiera se ve maravillosamente obligado a entregarse a sus proyectos y sus ideas. Da tiempo a pensarlo casi todo (...)”²

Según nuestros conocimientos, salvo en casos aislados como el de Edvard Munch, el arte escandinavo se ha visto excluido o ignorado de la corriente principal de la Historia del Arte moderno en Europa, en general dominado por el protagonismo de los maestros franceses. El arte de los países del norte, relegado a un segundo plano y escasamente frecuentado por historiadores en sus investigaciones o estudios, ha sido tan sólo accesible para un sector de público al permanecer conservado en colecciones privadas o instituciones de su país de origen. Desde 1880 a 1910 el devenir de la pintura de estas geografías no sigue las pautas dictadas por el Impresionismo francés o el Postimpresionismo, salvo en casos excepcionales. La situación de países como Dinamarca, Suecia, Noruega y Finlandia tuvo unos factores determinantes de tipo local y particular, por causas principalmente geográficas, históricas, lingüísticas y políticas. Salvo las peculiaridades locales de cada país, existe un modelo común en el desarrollo artístico de las últimas décadas del XIX: los artistas nórdicos, atraídos por el Naturalismo europeo de la década de 1880, rompen su aislamiento y viajan a Francia. Tras la

experiencia definitiva con la pintura al natural, el cambio será definitivo en los noventa; por un sentimiento de nostalgia, regresan a sus lugares de origen, retoman las temáticas autóctonas, y se desprenden finalmente del realismo aprendido en busca de discursos personales impregnados por un sincero sentimiento nacionalista. El pluralismo parisino acogió, incentivó y capacitó a toda una generación de rebeldes nórdicos para una nueva apreciación del entorno local.

Por ello, las razones para desviar la mirada hacia el arte de estos países resultan para nosotros suficientemente sólidas: las imágenes de Larsson y de los nórdicos en general son la respuesta y la reacción emocional ante un paisaje y unas condiciones ambientales singulares que los marcan definitivamente, y crean una identidad y una historia propias. El conocimiento de todo ello puede resultar muy enriquecedor para nuestro ámbito artístico, ya que el hecho de iniciar una andadura personal hacia culturas popularmente menos allegadas nos lleva a descubrir aspectos insólitos que amplían los horizontes de nuestro pensamiento como artistas y nos hace conscientes de la existencia de otros modos de afrontar e interpretar el hecho artístico desde diferentes ángulos de actuación.

Al establecer los límites tanto cronológicos como geográficos de esta tesis, quedó determinado desde un principio que el cuerpo fundamental se centraría en describir las aportaciones correspondientes a la segunda parte de la existencia del pintor, el denominado “período de Sundborn”, que corresponde al tiempo de su madurez y tiene lugar aproximadamente a partir de 1890-1892, cuando Larsson se traslada a vivir definitivamente a la campiña de la Suecia central. Se trata de la etapa más representativa donde alcanza un estilo definitivo y reconocible que podríamos denominar como “estilo Larsson”, identificado por un dibujo luminoso y sintético, si bien resulta necesario aludir someramente a etapas más tempranas para comprender al pintor desde sus orígenes y su formación.

La estructura de nuestro trabajo se organiza en torno al esquema que desglosamos a continuación:

En el Cap. 1 abordaremos cuestiones fundamentalmente relativas al marco histórico-social-cultural donde se desarrolla su personalidad artística; partiremos, para ello, de una breve disertación que nos sitúa en la Europa de fin de siglo. A continuación, hemos tratado de reconstruir una ambientación de fondo de la Suecia de este tiempo, a modo de visión global de los acontecimientos y personajes más relevantes que tienen repercusión directa en la vida de Larsson. Completamos esta presentación con una reseña biográfica del personaje, imprescindible para conocer hechos posteriores. Posiblemente este capítulo tenga un carácter más narrativo y lineal, que resulta necesario expresar mediante un exposición cronológicamente ordenada. Así, nos detendremos tan sólo a describir los hechos concretos de su vida y su entorno que determinan la evolución del lenguaje plástico, analizado en los capítulos centrales.

En el Cap. 2 proponemos, aún con visión lineal, una revisión de las obras tempranas realizadas en el marco de la Academia de Estocolmo y durante la primera estancia en París, período que abarca aproximadamente desde 1869 hasta 1881. Dicha revisión se fundamenta en un recorrido por las obras esenciales, acompañado de descripciones estilísticas que sintetizan a grandes rasgos la evolución del Larsson académico. Al mismo tiempo, ahondaremos en la génesis del peculiar lenguaje adoptado en su madurez artística y que comienza a germinar en estos años: la ilustración gráfica. Para ello, se propone un estudio visual comentado de los trabajos más relevantes como ilustrador de publicaciones periódicas y libros, siempre contemplado desde una perspectiva plástica.

En el Cap. 3 planteamos unos de los puntos que a nuestro juicio consideramos de mayor interés en esta tesis por su novedad: el estudio paralelo de la obra del Larsson dibujante con respecto a corrientes o movimientos de su momento cultural, y su posible repercusión en imágenes concretas; constataremos así que Larsson queda plenamente inscrito en los movimientos renovadores de fin de siglo. Proponemos el análisis de tres aspectos, a nuestro entender, determinantes del estilo maduro: su relación definitiva con la pintura *a plein air*³, el *japonesismo*⁴ y las corrientes modernistas de la Europa del Norte.

El Cap. 4 está dedicado en su primer apartado a dibujar la personalidad del pintor ya consolidada, una vez conocidos su entorno, sus orígenes, su formación y sus influencias. Comenzamos con la reconstrucción de su retrato personal elaborado a partir de la lectura de sus memorias, el estudio visual de sus autorretratos como ejercicios de introspección, así como el enjuiciamiento de su persona a partir del testimonio de sus coetáneos; comprender, imaginar y aclarar al hombre Larsson fue nuestro propósito. En 4.2. elaboramos un conjunto de reflexiones fruto del estudio de la parte seleccionada de obra que sirven para ahondar en el conocimiento de su filosofía como creador: la actitud visual, los ideales estéticos, la intención última de su arte, o el método de trabajo adoptado. Finalmente, en 4.3. concluimos con un estudio somero de la obra monumental, como ejemplo evidente de su trabajo disciplinado y riguroso.

En el Cap. 5, el cuerpo o parte central de todo nuestro trabajo, desarrollamos detenidamente la génesis, evolución y concreción plástica de las obras del denominado “período de Sundborn”, que corresponde a la segunda parte de la vida del pintor y la época de producción artística más conocida, prolífica y definidora de su estilo. Partiremos de una síntesis personal de los elementos plásticos fundamentales que configuran su expresión dibujística definitiva, a modo de introducción previa a la profundización particular de cada obra elegida. En este capítulo contemplaremos sus facetas como ilustrador de lo cotidiano, grabador y retratista de los suyos. Todo ello se plantea esencialmente a través de la selección de imágenes concretas, formalmente analizadas y ubicadas como conclusión de cada epígrafe, a las que incorporamos nuestra valoración personal. Nuestra aproximación a dichas obras se desarrolla según el siguiente plan de trabajo:

- a) El estudio objetivo basado en la descripción verbal de aquéllo que vemos con detalle en la imagen.
- b) El análisis plástico, es decir, el estudio de la organización y disposición compositiva de la obra y su resultado plástico, según directrices marcadas por autores como Attilio Marcolli, Rudolf Arnheim o Justo Villafañe.
- b) Una lectura emocional, como consecuencia de las anteriores, es decir, el resultado visual que la imagen produce en nosotros.

De este modo pretendemos que el análisis estilístico sirva de justificación concreta y evidente a las consideraciones y juicios expuestos de manera más general.

En el Cap. 6 y último hemos estimado oportuna una mirada final hacia las repercusiones de su obra en el ámbito sueco de la época y su reconocimiento en el panorama artístico internacional, fundamentalmente en el marco de los países nórdicos, así como la actual conservación del “espíritu Larsson” en el hogar familiar, la casa-museo de Sundborn.

Por otra parte diremos que para avanzar en nuestros estudios fue necesario superar el inicial desconocimiento del idioma sueco, con el que hemos llegado a familiarizarnos. En relación a los estudios precedentes que existen de la obra y la vida de Carl Larsson hay que puntualizar diversos aspectos. En primer lugar debemos aclarar que la mayor parte de la bibliografía de este pintor se encuentra escrita en sueco y publicada en su país de origen. Pese a que en España no se encontró prácticamente ninguna fuente útil, hemos hallado suficiente bibliografía en su mayoría traducida al inglés y alguna en francés, en forma de artículos y estudios aparecidos en catálogos de exposiciones retrospectivas en museos e instituciones internacionales, monografías más actualizadas con documentación gráfica de gran calidad y versiones modernas de los textos del propio pintor. Esta dificultad, unida al problema de la distancia geográfica y la ausencia de fuentes en España, no han menguado en ningún momento el interés de proseguir con el proyecto de tesis, al ser evidente su utilidad e interés como investigación inédita.

Fue necesario visitar diversas bibliotecas en Suecia, así como los principales museos donde se conservan las obras originales (el Nationalmuseum de Estocolmo y la casa-museo del pintor, el *Carl Larsson-gården* de Sundborn, en la Suecia central), y solicitar la ayuda de otras muchas instituciones y museos suecos con vistas a localizar bibliografía accesible. La prolífica obra de este artista se encuentra diseminada a lo largo de toda la geografía sueca, a menudo conservada en colecciones particulares. Como ya hemos dicho, los documentos revisados son fundamentalmente de

tipo historiográfico e iconológico, y nos aportan un conocimiento del personaje, sus circunstancias y su entorno, si bien no llegan a plantear a fondo cuestiones de índole plástica; ése es el ámbito que pretendemos mejorar con nuestra aportación.

Aparte de la bibliografía consultada y comentada al final de esta tesis, se ha incluido una relación de bibliografía específica inédita del pintor desde 1895 hasta nuestros días, básicamente publicada en Suecia y en Alemania, que permitirá completar las fuentes a las que acudir en futuras investigaciones.

Nos llevó alrededor de dos años el visualizar y conocer la obra, y revisar todos los textos, al tiempo que íbamos entresacando y ordenando el material temática y cronológicamente en forma de notas, fichas, comentarios y sugerencias personales al hilo de nuestras lecturas, tarea que se prolongó durante un cierto tiempo al encontrarnos desarrollando paralelamente nuestra creación artística personal.

Asímismo caben reseñar ciertos puntos para completar la sistematización del trabajo. En lo que se refiere a las traducciones literales en forma de citas o palabras textuales, diremos que las del inglés al castellano han sido realizadas por el doctorando, mientras que las traducciones del sueco al castellano fueron traducidas por una persona oriunda de aquel país, al igual que sucedió con algunos textos alemanes. En el discurso de la tesis aparece indicada la traducción castellana, con la versión original incluida en las notas. Los topónimos específicos y homónimos aparecen sin traducción, excepto los de uso generalizado, como por ejemplo, el nombre de Estocolmo. También se han empleado los fonemas del idioma original, como la “å”, la “ä” y la “ö” suecas, o la “ø” noruega.

Por otra parte, las imágenes que ilustran ideas, afirmaciones o conceptos fueron tomadas de los catálogos y monografías, si bien también han sido consultados directamente los originales.

Para concluir, diremos que la amabilidad, la diligencia y las cordiales y útiles respuestas recibidas de los museos suecos fueron factor igualmente

decisivo en nuestro ánimo. Todo el trabajo de compilación y redacción se realizó de un modo pausado y metódico, con un ritmo constante al descubrir por nosotros mismos conclusiones e interpretaciones difíciles de imaginar en los estadios iniciales de la investigación, hecho que también estimuló nuestro interés y voluntad de proseguir. A lo largo de diversos años la tesis ha ido madurando al tiempo que nosotros, por lo que lógicamente se ha ido configurando y enriqueciendo a medida que nuestra educación visual y nuestra receptividad mejoraban, y ha terminado por concluir en un estudio analítico de interés para futuras incursiones investigadoras.

1 Traducción del inglés: “If we travel towards the north, we meet people who have few vices, many virtues, and a great share of thankness and sincerity”. Véase DE SECONDAT, CH.:The Spirit of the Laws. London, 1878. Cit. en FACOS, M.:Not at Home. The Supression of Domesticity in Modern Art and Architecture. Ed.Thames and Hudson. London, 1996, Pág.88.

2 BALLESTEROS, J.A.:”Leyendas de las tierras del norte”. En De la pasión de la tierra, Fisuras de la Cultura Contemporánea. Ed.Editors & Publishers, N°2, Madrid, (1995), Pág.57.

3 Según nuestros conocimientos, el término francés *plein air* o sus galicismos *plenairismo* o *plenairista*, frecuentemente citados en esta tesis, hacen referencia a la práctica pictórica realizada al aire libre, que sitúa al paisajista en su entorno circundante y hace del paisaje local su tema artístico esencial; para el pintor *plenairista*, la representación del natural es el más elevado de sus objetivos artísticos.

4 Nos parece necesario aclarar y definir el término *japonesismo*, con frecuencia utilizado en esta tesis. Al referirse al arte importado de Japón en forma de estampas y objetos durante las últimas décadas del XIX, numerosos traductores hacen uso de terminología diversa. Hay autores que hablan de *japonismo* o artistas *japonistas*, que probablemente provienen de la traducción de la voz inglesa *japonisme*. También es frecuente la palabra *japonerías*, derivada del francés *japaneries*. A nuestro modo de ver, consideramos más correcto emplear un término con raíz castellana: de japonés puede derivarse *japonesismo* o *japonesista*, es decir, todo lo que de un modo u otro se ve afectado por el influjo de la cultura de aquél país.

1. CONTEXTO HISTÓRICO Y ENTORNO SOCIAL DEL ARTISTA.

Fig.1 Vista de Estocolmo durante la Exposición Universal de 1897.

1. CONTEXTO HISTÓRICO Y ENTORNO SOCIAL DEL ARTISTA.

1.1. CORRIENTES ESTÉTICAS EUROPEAS.

Para comprender en esencia y visualizar globalmente el marco socio-cultural europeo de la segunda mitad del XIX y los primeros años del XX que afectará a nuestro autor, nos ha parecido propio basarnos en los estudios del historiador Hauser¹, defensor de una concepción sociológica del arte. Partiremos de este autor, junto con Argan y Gombrich, con el propósito de construir una ambientación o escenario de fondo que nos introduzca en la visión panorámica de la Europa del Segundo Imperio, a través de sus hechos artísticos más relevantes brevemente reseñados. Sin plantearnos un estudio exhaustivo de la cuestión, sí marcaremos referencias esenciales que ayuden a situar a Larsson y a valorar su individualidad como consecuencia de un ambiente y una época particulares.

El Segundo Imperio corresponde a una etapa identificable con los términos de progreso y transformación. Un tiempo de desarrollo económico, de avances técnicos que se suceden vertiginosamente y de enriquecimiento de las clases. A partir de 1850 los modos de habitar y la vida cotidiana sufren cambios radicales. Las ciudades ven ampliar sus extrarradios y aparecen recorridas por ferrocarriles y vapores que surcan las aguas de sus canales. Todo este escenario se acompaña de una sociedad, la europea, que se aburguesa, se vuelve vanidosa y arrogante ante un discurrir acelerado de la vida que no concede tiempo ni lugar para la contemplación o el goce estético elevados. Así, la demanda de artículos de lujo, de diversiones y espectáculos adquiere en estos años un nivel que refleja perfectamente la mentalidad cómoda de la burguesía. Tal y como describe Hauser, París se convierte en la capital del placer, de la opereta y los bulevares, de las exposiciones universales, los cafés y las diversiones vulgares y baratas. (A.Hauser;1953:74)

En lo referente a cuestiones artísticas, eclecticismo es el término que puede resumir este período sin unidad estilística, donde impera en general

una producción fácil y comercial; la pintura tiene como función el ser una agradable decoración para mansiones y villas, y mantiene una apariencia de realismo. Este arte oficial cubre con una pátina de amable hipocresía los aspectos desagradables de la sociedad.²

Será después de 1870 cuando resulte más evidente el profundo rechazo hacia el mundo y la moral burguesa por parte de escritores y artistas. La Revolución Industrial había comenzado a destruir las más sólidas tradiciones; la obra manual deja paso a la producción mecánica. Es en este tiempo cuando se crea una profunda diferenciación entre los artistas que siguen las convenciones y exigencias del público y las posturas más radicales defensoras de la huida individual y el aislamiento creador. Asimismo, y desde los trágicos acontecimientos de la Comuna de París en 1871 con el fusilamiento de sus miembros, los artistas dan por terminado su papel social y político que había tenido como exponentes esenciales a Courbet y Daumier. Se tenderá a sustituir los problemas de contenido narrativo de los realistas y románticos por cuestiones puramente plásticas, como los problemas de la luz, la técnica o las relaciones entre ciencia y pintura. Los artistas, ante la ruptura definitiva con la tradición, se encuentran frente a un campo ilimitado de posibilidades para investigar, y según Gombrich, a mayor libertad de elección, menos fácil resultaba que el gusto del público coincidiera con el del artista.³ Así, considera la historia del siglo XIX como la de un grupo de hombres solitarios que, como raza aparte, perseveraron en hacer del arte un medio para expresar su sentir individual examinando y criticando los convencionalismos para ampliar sus horizontes creadores.

Según Hauser, la oleada de naturalismo que irrumpe durante la segunda mitad del XIX es la clara consecuencia de un modo de concebir el mundo a través del pensamiento racional y las ciencias naturales. (A.Hauser;1953:76-77) El conocimiento de la realidad más inmediata se realiza según criterios derivados del empirismo, tales como la descripción de ambientes, el método de observación científico o el atenerse únicamente a los hechos. Los congresos científicos, las exploraciones geográficas y el vasto impulso industrial sentaron las bases para un sistema de pensamiento, el Positivismo, donde la conquista de la felicidad a través de la técnica fue el emblema de estas décadas. (M.De Micheli;1966:71)

Desde los años treinta, los paisajistas de Barbizon, a quienes el Larsson temprano tomaría como modelo, ya habían sido pioneros en afrontar la realidad de forma directa, libres de reglas y con técnica rápida descriptora de ambientes pacíficos e intimistas. La familiaridad con la naturaleza al establecerse y vivir en ella les llevó a adoptar una actitud práctica y afectiva basada esencialmente en la observación del medio con una mirada limpia. De esta manera se inició una pintura al aire libre, el *plein-air*, que dominará el fin de siglo y sostendrá una relación de confianza con el mundo sensible. Los pintores como Larsson abren bien los ojos al viajar y despiertan su sensibilidad hacia las costumbres, tradiciones y caracteres locales, aunque su base de aproximación seguirá siendo naturalista. La autora Lily Litvak elabora un ilustrativo resumen acerca de las radicales transformaciones iconográficas de este tiempo: “A las batallas, a los triunfos ilustres sucedían la vida del hombre cotidiano anónimo. Comerciantes, trabajadores, campesinos hicieron su entrada en un escenario reservado a reyes, caballeros y héroes”.⁴

En líneas generales, la respuesta popular ante el arte del paisaje naturalista no fue positiva en un principio, ya que las preferencias estéticas se decantaban más por el idealismo académico, la pintura anecdótica o los retratos elegantes.

Por otra parte, una oleada revolucionaria fue iniciada por Manet, para quien no existía otro tema que lo visible, afrontado mediante un énfasis del plano pictórico y una reducción en la gradación tonal: a la luz del día los volúmenes aparecen como simples manchas coloreadas; una concepción moderna y novedosa, germen del movimiento impresionista.

Según el historiador Kenneth Clark citado por Litvak, la pintura de paisaje fue la principal creación artística del XIX; una nueva noción de la Historia y una alteración en la concepción del tiempo estimularon distintos puntos de vista. Sin embargo, la pintura de paisaje, considerada hasta entonces como accesoria, estaría marginada de las exposiciones oficiales hasta 1890. (L.Litvak;1991:16)

Conforme plantea Hauser en su estudio, las fronteras entre Naturalismo pictórico e Impresionismo no están muy definidas; el vertiginoso desarrollo técnico no sólo aceleró el cambio de las modas, sino también el de los criterios estéticos. Todo ello conlleva la aparición de un espíritu colectivo unido por el deseo de innovación, por el simple gusto de novedad acompañado de un sentido de velocidad y cambio que condiciona profundamente la expresión artística, y se concreta en el movimiento Impresionista. El Impresionismo se hallará estrechamente vinculado a la ciudad y a su ritmo nervioso, al devenir de la vida de los cafés y las tertulias, a los aspectos variables de la luz y la atmósfera. Monet animará a los pintores a abandonar el estudio y a no dar una sola pincelada si no es delante del natural. Pero para las audiencias de la época, la mera impresión de un momento fugaz no constituía suficiente tema para un cuadro, y tacharon de escándalo la primera exposición del grupo en 1874. *El plein-air* dio lugar a una concepción pictórica basada en una pincelada abierta, suelta y abocetada que ganó en dinamismo y sensualidad lo que perdió en claridad y en evidencia. (A.Hauser;1953:201) Lo inacabado se convierte en el procedimiento técnico adecuado para expresar con rotundidad el momento efímero y el instante presente.

Hay que tener en cuenta que los hombres del XIX percibieron su realidad más inmediata con ojos distintos gracias a dos aliados que necesariamente debemos citar. Por un lado la fotografía, inventada en 1839, que reveló encuadres y ángulos de visión poco frecuentes, junto a vistas fortuitas. Por otro, el decisivo descubrimiento de los hasta entonces desconocidos planteamientos y esquemas plásticos de la estampa japonesa, y su temática de escenas populares y espontáneas del mundo. Las estampas *ukiyo-e*, narradoras de la sencillez de los aspectos cotidianos de la vida, invadieron los ambientes artísticos de París y las exposiciones universales durante las últimas décadas del siglo.⁵ Larsson, como veremos, no fue ajeno a ello. Habrá que esperar la llegada de los simbolistas, de Paul Gauguin o de los pintores *nabis* para extraer y personalizar enseñanzas basadas en planos homogéneos de color o de la síntesis dibujística de los grabados de Utamaro⁶, Hokusai⁷ o Hiroshige⁸. El propio Gauguin afirmará con respecto a la estética oriental sin sombreado:

“¿Queréis saber si desdeño las sombras? Así es cuando son una explicación de la luz. Mirad a los japoneses que tan admirablemente dibujan, y veréis en ellos la vida al aire libre y al sol, sin sombras. Sólo usan el color como una combinación de tonos, de diversas armonías, dando la impresión de color...”⁹

El movimiento impresionista hizo de París el centro artístico de la Europa de los ochenta. A él acudían artistas de todo el mundo para asimilar los nuevos descubrimientos, así como la nueva actitud del artista: la de un rebelde en contra de los prejuicios burgueses. (E.H.Gombrich;1979:194) Los novedosos planteamientos estéticos desembocaron en la intención de ir más allá del propio Impresionismo al enfocar el problema visual como un problema meramente científico. Artistas como Seurat o Signac se basaron en los fundamentos experimentales de Chevreul y propusieron la división de los tonos en sus componentes primarios, junto al uso de contrastes simultáneos, sin abandonar los temas de paisajes a orillas del Sena y la vida moderna de los cafés.

Simultáneamente a lo que acontecía en París, en Inglaterra la práctica del Impresionismo fue desde el primer momento inhibida por la enraizada tradición británica del paisaje y desviada por el esteticismo radical de artistas como Whistler, más interesado por la expresión de un estado de ánimo que por descubrir las particularidades de un lugar. La decadencia de los oficios artesanales causada por la revolución industrial concienció a cierto número de artistas y pensadores, como John Ruskin o William Morris, quienes ambicionaron una profunda reforma de las artes y los oficios ingleses. Fue la misma preocupación por la sinceridad y por seguir a su conciencia artística lo que les hizo emprender un camino diferente, rememorando la época medieval en la que los artistas aún eran artesanos.

Con el apoyo de los fundamentos estéticos orientales germinó la esencia de un nuevo arte en Francia o *Art Nouveau*, un espíritu que impregnaría toda Europa y depositaría su plena confianza en Japón para modificar las tradiciones.(E.H.Gombrich;1967:451) El *Art Nouveau*, reflejado principalmente en las artes decorativas, se difundió rápidamente exportando una estética

sensual de colores claros y ornamentos curvilíneos y florales expresados con un sentido de continuo movimiento.

El fin de siglo constituye en apariencia un tiempo optimista de auge y prosperidad, pese a que los artistas mostraban abiertamente su descontento hacia las propuestas más convencionales que agradaban al público, mientras los pintores se veían sumidos en la pobreza. Asistimos a diversas posturas individuales de fuga o intento de evasión de una sociedad que se ha vuelto insoportable. El mito del salvaje, del hombre instintivo y natural de Rousseau son la base de una afanosa búsqueda para encontrar en sí mismos o en alejados parajes exóticos la felicidad que la sociedad del progreso no puede ofrecerles.

Los signos que marcaron claramente este distanciamiento con respecto a la corriente impresionista tienen nombres propios que se particularizan en Cézanne, Van Gogh y Gauguin, tres solitarios que trabajaron con el sentimiento de no ser comprendidos. El reconocimiento y valoración de la pintura ingenua, el interés por el arte primitivo, el alejamiento de una cultura burguesa y el tema de la vida en su más íntima relación con el hombre fueron guías para todos ellos. Cézanne desde la geometría organizadora de las formas; Gauguin mediante la huida a las Marquesas con el único propósito de “hacerse un salvaje” y encontrar un medio más sincero de traducir los fenómenos: el simbolismo y los colores brillantes; Van Gogh desde la entrega desesperada al arte y a los demás, a través de una actitud rebelde y autodidacta, y el encuentro definitivo del color en el mediodía francés.

La crisis de la concepción positivista del mundo comienza a hacerse evidente hacia 1885 con una tendencia paralela al Neoimpresionismo de Seurat: el Simbolismo, defensor de la vida creadora, la actitud contemplativa o el valor de lo espiritual y lo irracional, mucho más atractivos para la nueva generación que los encantos de la naturaleza, que ahora se considera vulgar y obsoleta. Whistler y Wilde hablarán de ella despectivamente, y la poética de Verlaine y Mallarmé creará un culto en torno a la conciencia, el intelectualismo, la artificialidad y la búsqueda de culturas refinadas, unas formas de evasión romántica del mundo. Se crea así un nuevo tipo de artista-poeta, una especie de visionario de actitud pasiva que “trata de hacer de su

vida una obra de arte” (A.Hauser;1953:211), y hallará en la poesía pura lo más elevado para su creación. El *dandy*, el intelectual de porte lánguido y enfermizo de extravagante elegancia, es proclive a buscar una belleza que tan sólo se revela a almas bellas. El éxtasis y la pesadilla de la poesía de Baudelaire, las fantasmagorías de la prosa de Poe, los murales alegóricos de Puvis de Chavannes, el onirismo de Redon o la pintura enjoyada de Moreau son los ejemplos más sobresalientes. Tal y como describe De Micheli : “Un mundo de flores venenosas, de lívidos mohos, de maniqués de cera , de espectros sulfúreos, de mitos orientales, de pálidos, ambiguos y extenuados amantes...” (M.De Micheli;1966:60)

Todo ello supone un conjunto de rebeliones individuales en las que el arte no representa, sino que revela a través de símbolos una realidad que puede hallarse dentro o fuera de la consciencia.¹⁰ Mientras, la burguesía se encontrará deslumbrada por la idea de un arte sublime en la pintura, en la que abundan las escenas históricas y anecdóticas, un arte donde importa más el contenido literario que la intención estética.

La nueva orientación artística se tradujo al mismo tiempo en una corriente que procedía de Gauguin y sus planteamientos cromáticos sintetistas manifestados en los paisajes sobre la Bretaña francesa. Los pintores de Pont-Aven, como Bernard, admiraron los vidrios medievales policromados, las imágenes populares, las estampas japonesas y el arte primitivo. Años más tarde, en los noventa, los llamados pintores *nabis*, profundos admiradores del *japonesismo*, lograron una estrecha unión de sus ideas estéticas con la literatura de la época y todas las ramas de la ornamentación. A ellos se encuentra muy cercana la actitud y las aportaciones de Larsson, como veremos más tarde.

En este fin de siglo la obra de arte resulta el equivalente de una emoción intuitiva e irracional, completamente ajena al naturalismo visual de años anteriores. Su expresión es la síntesis, el ornamento, los colores arbitrarios y de contenido simbólico, los acusados contornos, y su técnica abierta y decidida serán los valores plásticos que constituyen la manifestación más sincera de una búsqueda de la personalidad interior, de los valores

espirituales, de la experiencia intuitiva, única fuente de conocimiento de la realidad, según la filosofía de Bergson. ¹¹

Todo lo anterior prepara la llegada de un siglo XX en el que la obra de arte no supone ya un acercamiento descriptivo del momento actual, sino que resulta en sí misma una realidad propia que se rige por las leyes plásticas y no por las de la naturaleza. (G.H.Hamilton;1967:15) La siguiente frase de Picasso, el gran motor del arte nuevo, nos parece resumir de forma muy significativa el concepto revolucionario de arte que inaugura el siglo: “Pinto las formas como las pienso, no como las veo,” (G.H.Hamilton;1967:15)

Hauser sostiene que artísticamente hablando, el siglo XX comienza tras la Primera Guerra Mundial, durante la década de los años veinte. (A.Hauser;1953:265) Según nuestros conocimientos históricos, la etapa entre 1895 y la contienda de 1914 supone una encrucijada para el mundo occidental: se alcanza la cima del progreso de expansión iniciado en el XIX, se gestan los conflictos que han de modificar el equilibrio de fuerzas mundiales. La burguesía vive una etapa de gran esplendor, confiada en el progreso; es la *belle époque*. Mientras, las masas obreras luchan por mejorar sus condiciones de vida. La superación del Positivismo y del Racionalismo hace que la filosofía se preocupe por nuevos métodos para analizar la realidad. El auge de ideologías irracionales y vitalistas que oponen a la razón la intuición y el impulso vital desembocarán más tarde en el Existencialismo, corriente capital del siglo XX. En todos los terrenos se rompe con los planteamientos artísticos de la etapa anterior.

Las tres corrientes principales de principios de siglo encuentran sus bases a finales del anterior; así pues, el Cubismo francés hallará sus soluciones en Cézanne, el Expresionismo alemán lo hará en Van Gogh, y la figura de Gauguin se convertirá en el ideal de las diversas formas de primitivismo. La gran revolución del siglo lo constituirá la ruptura definitiva con el naturalismo y con toda ilusión de realidad. Cubismo, Constructivismo, Futurismo, Expresionismo, Dadaísmo y Surrealismo se apartan radicalmente de las atractivas formas, tonos y colores del Impresionismo y tratan de alcanzar una expresión de la vida mediante insospechadas formas de representar y mostrar los objetos. De esta manera, se destruirán los valores

pictóricos tradicionales, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en la poesía , y la melodía y la tonalidad en música. La intención será pintar, escribir y componer con la inteligencia, no desde las emociones. (Hauser;1953:270)

La paradoja, el absurdo, el caos, la ruptura, la contradicción serán los valores de una generación de artistas en lucha sistemática contra los medios de expresión habituales. En conjunto, unos profundos impulsos reformadores sacuden la creatividad artística en todos sus sectores durante estos primeros años del siglo XX. Pleno de antagonismos, de los más radicales extremos, de las mayores contradicciones, el nuevo siglo marca la cesura definitiva que inicia, sin apenas volver la vista atrás, una andadura intensa, una fecunda renovación que se sucede acelerada en forma de vanguardias, de *ismos*, de nuevas exploraciones estéticas y literarias que distorsionan o eluden una realidad muy compleja, la contemporánea, marcada por efímeras modas, crecientes tensiones políticas, revoluciones y hallazgos que resquebrajan las certezas y los métodos del período anterior.

1.2.1. APUNTES SOBRE LA SUECIA DEL XIX. SUECIA Y SUS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS.

“(…)El artista, como individuo, es un producto del terreno social en que hunde sus raíces. El individuo y el grupo, la espontaneidad y la convención, la originalidad y la tradición, la herencia y el medio son inseparables unos de otros.(…)”¹²

Con el propósito de comprender a grandes rasgos el contexto donde se desenvuelve la personalidad artística de Larsson, objeto fundamental de nuestra tesis, consideramos proseguir este capítulo con la visión previa y general de los acontecimientos políticos, sociales y culturales que marcan la historia de Suecia durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. En cierto modo y de acuerdo con la anterior afirmación de Hauser, estos aspectos pudieron condicionar el temperamento artístico del pintor, al tiempo que desencadenaron una nueva situación para el arte nacional. Larsson, consecuencia de un ambiente y un momento histórico determinados fue, como veremos más adelante, un elemento activo de su época y su ámbito social,

“(…)una sociedad, la del norte, religiosamente protestante, socialmente agraria, escasamente aristocrática y en permanente lucha con una geografía adversa sienta, en el umbral de siglo, las bases de la modernidad, recreando una pasión ética, una obligatoriedad de elección: el deber del individuo para consigo mismo. Todo como una plasmación de la personalidad soberana y de la vida creadora.(…)”¹³

por lo que lo inscribiremos en el marco que analizamos a continuación.

Comenzaremos dirigiendo nuestra mirada hacia una cuestión muy significativa para comprender hechos posteriores: las transformaciones

económicas y sociales que Suecia sufre en esta época; el paso de una nación campesina a otra industrial, una realidad de la que el artista fue testigo directo.

Hasta mediados del XIX Suecia había sido un país esencialmente agrícola, pese a que ya existían núcleos esporádicos de actividad industrial basados en la explotación de bosques y en la extracción y fundición de cobre y hierro. En este sentido, por sus condiciones geográficas había contado desde siempre con el apoyo de la naturaleza en sus recursos autóctonos: la riqueza en minas de hierro, carbón y cobre, los vastos bosques, las grandes extensiones cultivables o los importantes cursos de agua fueron la esencia del despegue industrial producido a partir de 1850.¹⁴

Desde mitad del siglo XVIII la población había aumentado vertiginosamente a causa de ciertas mejoras agrícolas, como la división de la tierra en granjas y la introducción de modernos sistemas de cultivo. Sin embargo, los recursos eran todavía insuficientes para abastecer a una población rural que a lo largo de sucesivas décadas se vería obligada a emigrar hacia territorios norteamericanos; una epidemia de cólera en Estocolmo y un período de malas cosechas causaron un flujo continuo de emigrantes.¹⁵

Paulatinamente se sucedieron avances decisivos que dieron lugar a una mejora de los rendimientos en el mercado nacional. Así, la implantación en 1849 de serrerías mecánicas y la transformación de la madera en pulpa para la fabricación de papel fueron factores decisivos para el crecimiento industrial. La progresiva expansión de las exportaciones, junto al descubrimiento de un nuevo método para la obtención de acero de primera clase muy apreciado en Europa, unido todo ello al desarrollo tecnológico en torno a la electricidad asentaron las bases para la modernización sueca.

El definitivo auge industrial llega gracias a países como Inglaterra, Alemania o Bélgica, que reclamaban los productos suecos una vez que la Revolución Industrial había hecho disminuir sus propias reservas. Así, las exportaciones de troncos de madera aserrados supusieron casi la mitad del producto exportado en aquellos años.

En 1880 y a raíz de una repentina caída de los precios del grano por la competencia del mercado ruso y americano, el proteccionismo se convirtió en el sistema adoptado para resolver la crisis. El rápido viraje de la economía sueca suscitó el desplazamiento de la población desde los núcleos rurales hacia las ciudades, donde las condiciones de habitabilidad e higiene pronto fueron precarias: a finales del XIX Estocolmo, capital donde Larsson reside en sus años de infancia, alcanza la mortalidad más elevada de las ciudades europeas¹⁶. Pese a ello, los centros urbanos suecos nunca llegaron a convertirse en grandes metrópolis y se desarrollaron según sus distintas condiciones comerciales, con un carácter provinciano que influyó en el conjunto de la sociedad.

En cuanto a las relaciones políticas con el resto de países nórdicos podemos destacar el hecho de que desde la Reforma protestante Dinamarca, Noruega, Finlandia y Suecia mantuvieron lazos muy estrechos. Dinamarca y Noruega formaron la denominada unión del *Skagerrak*. Mientras, la influencia sueca se extendió a Finlandia compartiendo ambos países la misma monarquía. Las guerras napoleónicas llegadas al norte de Europa transformaron el antiguo mapa: debido a las alianzas en tiempo de guerra, Dinamarca tuvo que ceder tierras noruegas a Suecia, al tiempo que Rusia avanzó por el Golfo de Botnia e incorporó Finlandia como gran ducado autónomo en 1808. Como consecuencia de lo anterior asistimos durante todo el siglo XIX a un sentimiento colectivo de independencia nacional por parte de cada uno de estos países. En 1905 Noruega se independiza definitivamente de Suecia, que asumirá el papel de nación más importante de Escandinavia. (J.J.Fol;1984:20)

Como es de suponer, la revolución industrial sueca conlleva paralelamente una profunda revolución social al igual que ocurre en el resto de Europa. A finales de la década de los ochenta asistimos a la constitución de la mayoría de los partidos socialistas, en una lucha constante por la democracia política y la igualdad social. Sin embargo, las leyes conservadoras y clasistas que concedían el derecho a voto al 8% de la población impidieron el desarrollo pleno de la izquierda democrática; tras una resistencia larga y tenaz se consigue en 1907 el sufragio universal. Durante los primeros años del reinado de Oscar II, de gran miseria para el proletariado, se desarrollarán las

organizaciones sindicales y obreras, como el *Lantmannapartiet* (Partido Agrario), defensor de los intereses de los pequeños campesinos. La primera década del siglo XX está marcada por numerosos conflictos, huelgas y cierres de empresas; el año 1909 es especialmente virulento, con una huelga general secundada por 300.000 obreros.

El inicio de la Primera Guerra Mundial abre paso a un período de calma acompañado de ciertas restricciones; el conjunto de las exportaciones suecas hacia los países en guerra llegó a triplicarse, hubo una remisión del flujo de emigrantes y se puso fin a las luchas de partidos para concentrar las fuerzas en salvaguardar la neutralidad de la nación. La *Bondetåg* o Marcha de los Granjeros ante el Palacio Real de Estocolmo tuvo lugar para exigir refuerzos para la defensa del país ante el conflicto europeo. Algunos artistas como el propio Larsson apoyaron esta causa con manifiestos y carteles conmemorativos. En aquellos años Suecia, como el resto de países escandinavos, fue el rincón tranquilo de Europa donde el equilibrio, la paz y el aislamiento unidos a un relativo auge económico propiciaron un clima aparentemente optimista de ingenua despreocupación, pese a que Suecia salió de la guerra más debilitada que sus vecinos escandinavos.

El equilibrio cultural entre lo nacional y lo foráneo, los ideales de participación popular y educación pública, el auge económico y el sentimiento colectivo de confianza sentaron las bases para el arte escandinavo: era necesario escuchar al mundo, pero profundizar al mismo tiempo en el ser más íntimo del país buscando rasgos auténticamente nacionales. Como veremos en capítulos posteriores, la personalidad de Larsson fue una clara consecuencia de este tiempo, revelador del espíritu popular y optimista de la Suecia oscariana de fin de siglo, uno de los signos más evidentes de una nación joven en pleno proceso de transformación. Sus imágenes mostraron consecuentemente este ambiente pácifico y confiado del cambio de siglo.

La época que acabamos de analizar sucintamente, plena de profundos cambios económicos que supuso el siglo XIX en Suecia trajo como consecuencia un despertar intelectual por parte de la clase urbana; un movimiento que sienta sus bases en los valores populares, las antiguas sagas nórdicas o la religión tradicional, y rechaza radicalmente la cultura

aristocrática procedente del poder central. Iniciativas individuales como la de Larsson trataron de mantenerse fieles a lo auténticamente nacional y reconducirlo hacia el público; se intentó crear una cultura accesible, que procediera de todos y fuera dirigida hacia todos. Numerosos artistas y escritores deciden regresar a los escenarios rurales para recuperar la tradición oral campesina de una forma directa, observar las costumbres ancestrales de leñadores y pescadores, y recopilar narraciones y tonadas populares. Así, la legitimidad nacional se identificará en la provincia o la aldea. Como ejemplo estuvo la relevante la iniciativa de recuperar en la tradición oral de Västergötland la colección de baladas suecas de Afzelius-Geijer, divulgadas en 1914. Erik Gustav Geijer, poeta e historiador sueco, editor de canciones populares, publicó La historia del pueblo sueco, donde se incluían capítulos que describían a la tierra y los pueblos.¹⁷

En literatura, una nueva generación de escritores reacciona en contra del mundo civilizado moderno y encuentra su principal motivación en las culturas antiguas que ensalzan el mundo de la fantasía y el espíritu creador. En este sentido, Verner von Heidenstam, Gustav Fröding, Selma Lagerlöf o Erik Axel Karlfeldt fueron los ejemplos más representativos e ilustres de la década de los noventa. En Noruega y Dinamarca este sentimiento nacionalista aparece reflejado en las obras de Ibsen y Andersen respectivamente.

Podemos citar brevemente otros ejemplos literarios del ámbito sueco: el problema de la industrialización quedó peculiarmente reflejado en el poema Den Nya Grottesången (La nueva canción de Grotte), del escritor Viktor Rydberg, donde el mítico molino Grotte simboliza la máquina industrial deshumanizadora y destructora.

Igualmente, jóvenes autores más radicales trataron de modificar una burguesía conservadora, clasista y superficial a través de sus escritos: el violento combate entre “lo viejo y lo nuevo” tuvo como figura líder al célebre dramaturgo August Strindberg¹⁸. Con su obra Röda Rummet (La habitación roja) se alza como pionero y abanderado de los rebeldes, y regenerador de la lengua sueca.

Fig.2 Granja del pintor Anders Zorn y su residencia familiar en Mora, en la región sueca de Dalarna.

El movimiento romántico europeo no había llegado a penetrar tan profundamente en estas latitudes, pero preparó el terreno para la búsqueda de rasgos auténticamente nacionales. Este redescubrimiento de los valores individuales y genuinamente suecos dio lugar a la formación de numerosos colectivos, enraizados en el movimiento socialista y enfocados a preservar la artesanía nacional, sobre todo durante la década de los noventa. La *Handarbetets Vänner* (Amigos de la Artesanía), la *Same Ätnam* (Sociedad Conservadora de la Artesanía Lapona), o la *Föreningen för Svensk Hemslöjd* (La Asociación para la Artesanía Sueca) fundada por la artista Lili Zickerman, defensora de la restauración y el reciclaje de mobiliario, fueron las agrupaciones más representativas creadas para salvaguardar el folclore local. Desde entonces hubo una efervescencia en la creación artesana, una inclinación hacia el uso de materiales tradicionales, con nuevas y personales propuestas, como veremos más tarde en el ejemplo del propio Larsson . En este sentido, la idea original de Artur Hazelius¹⁹ de fundar el *Nordiska Museet*

(Museo Nacional Nórdico de Etnología), y el museo al aire libre Skansen en Estocolmo en 1891 fueron dos iniciativas muy valorables, en el intento de rescatar del olvido y mostrar al público las tradiciones locales, la indumentaria, los modos de habitar o las costumbres ancestrales de la historia de Suecia.²⁰

A finales del XIX se produce igualmente otra corriente principal con relación al arte: surge una atracción específica hacia “lo moderno” que proviene de los sectores más jóvenes; para los artistas nórdicos este término se identificaba sin duda con grandes centros culturales como París, Düsseldorf o Berlín²¹. Años más tarde dichos artistas, como es el caso de Larsson, reinterpretarían las experiencias aprendidas en el extranjero adaptadas a una temática localista ligada a las raíces de sus naciones de origen.

Hacia 1880 el acercamiento al naturalismo pictórico, basado en la experiencia directa con el modelo del natural, y el hecho novedoso de pintar fuera del estudio las condiciones particulares de la luz provocó una regeneración definitiva y trascendental en la actividad artística del norte de Europa, con una clara influencia francesa²². La pintura paisajística *a plein air* de temática costumbrista, pincelada abocetada y tonos limpios, muy influida por la Escuela de Barbizon²³ supuso una iniciativa suficientemente radical y novedosa para aquellos jóvenes nórdicos que, como en el caso del Larsson temprano, buscaban una alternativa al arte académico, de composiciones artificiosas, gamas sobrias y escasamente proclive hacia las interpretaciones personales²⁴. Numerosos artistas se reunieron formando colonias en los alrededores de los bosques de Fontainebleau, en particular en el pueblo de Grèz-sur-Loing, célebre por haber sido tema pictórico de Corot. Su intención fue reflejar el regionalismo campesino, la labor cotidiana de sus gentes, las atmósferas idílicas o los tipos locales, todo ello con una mirada conmovedora hacia el aspecto gentil y armonioso de una naturaleza sin contaminar, portadora de la única verdad. La plena confianza en el mundo sensible y el descubrimiento de la inmediatez de los fenómenos constituyeron el mayor atractivo para aquellos jóvenes, que aspiraban a regenerar el arte de su país sobre la base de las ideas de los grandes maestros franceses.

En 1885 tuvo lugar la definitiva revuelta de los jóvenes artistas, quienes crearon un movimiento secesionista denominado *Opponenterna*²⁵ (Los Oponentes), en contra de la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo y sus métodos, en el que Larsson, como veremos más tarde, tuvo un papel relevante. Exposiciones y manifiestos públicos fueron los principales canales difusores de sus ideas.

Fig.3 Grupo *Opponenterna*, los artistas rebeldes de la Academia de Estocolmo: Per Hasselberg, August Hagborg, Carl Larsson, Ernst Josephsson y Richard Berg.

Por entonces, París se había convertido en una meca para los rebeldes pintores escandinavos: la agitada vida social de tertulias y exposiciones, el cosmopolitismo y el extenso mosaico de movimientos artísticos independientes fueron los modelos importados para renovar la vida cultural y las academias nórdicas. El aprendizaje basado en la observación fiel de la naturaleza les permitiría apreciar más tarde toda la belleza de la tierra natal a su regreso a partir de 1890.²⁶

Un crítico sueco de la época citado por H.H.Brummer, expresaba en 1875 su desaprobación por el apoyo que la Academia de Estocolmo ofrecía a los artistas al posibilitarles los estudios becados en Francia, en detrimento de un modelo estético propiamente del norte:

“ Los pintores paisajistas han hecho realmente progresos técnicos. Pero fueron avisados para que no adoptaran la paleta galo-española, con su luz blanca de Chremnitz. Porque los colores son completamente diferentes en distintos paisajes por razones geológicas y meteorológicas.”²⁷

El dramaturgo Strindberg denunció igualmente el hecho de que los suecos hubiesen estado en vías de abandonarse únicamente a los modelos franceses, sin tratar de ahondar en sus propias raíces. Sin embargo, durante la década de los noventa las ideas y pautas asimiladas en Europa viajaron de vuelta al norte y se adaptaron a las individualidades creadoras de cada artista, para determinar definitivamente el arte de su país. Se produce así la gestación de un movimiento que floreció en la mayoría de los países nórdicos y que trató de rescatar y evidenciar el valor de lo genuinamente nacional; el denominado nacionalismo romántico intentó devolver al arte la subjetividad y la esencia espiritual, el misticismo, la introspección y el simbolismo de culturas anteriores mediante el contacto directo con la naturaleza autóctona, los temas locales, como la luz de medianoche estival, la noche de Walpurgis o la espiritualidad de las leyendas medievales heredadas. (K.Varnedoe;1988:24)

De nuevo se recuperó el provincialismo desdeñado en los ochenta como un valor intrínsecamente nacional; muchos paisajistas se dirigieron hacia lugares remotos en busca de temas para sus obras. Surgió el interés hacia una serie de escenarios naturales vírgenes donde los pintores se congregaron con objeto de captar las emociones suscitadas por el lugar.

Fig.4 “Plassen, hogar paterno del poeta Vinje en Telemark”. “Óleo del noruego Christian Skredsvig. 1887. Nasjonalgalleriet, Oslo.

El pueblo pesquero danés de Skagen, la región noruega de Telemark (Véase Fig.4), la granja Fleskum a las afueras de Oslo, el valle de Gudbrandsdal o la costa sueca de Varberg²⁸ fueron localidades que, sin tener una importancia social destacada, llegaron a desempeñar un papel decisivo en la renovación del arte nórdico de fin de siglo. (K.Monrad;1995:26) La percepción naturalista del paisaje aprendida en París capacitó a los artistas para descubrir singulares maneras de traducir la esencia del país de un modo instintivo y personal: la naturaleza entendida como un estado de ánimo del artista. A partir de entonces se dedicaron a reflexionar sobre un entorno particular que les pertenecía, más vinculado a su subconsciente o su mundo onírico. El sueco Richard Berg²⁹, uno de los iniciadores que alentó a sus colegas para dejar su tierra natal y marchar a ampliar sus estudios al extranjero en los ochenta, apoyó en los noventa la idea de regreso a la patria.

El denominado *stämning*, un efecto pictórico de luz tamizada, será la versión nórdica del naturalismo atmosférico del paisajista Bastien Lepage (Véase nota 23): las gamas frías, la ausencia de contornos definidos, la pincelada difusa o la tendencia a la horizontalidad intensifican el aspecto lánguido y pacífico del paisaje del norte y la majestuosa solemnidad de sus bosques. La eliminación de la figura humana en dichos ambientes, la generalización de los detalles o los contundentes empastes parecen generar un sentimiento que hallamos común en todos ellos: la naturaleza fluye armoniosa y en silencio.

Progresivamente, la fidelidad en la descripción naturalista fue dejando paso a una concepción decorativa del cuadro, a la estilización como expresión de un elevado misticismo panteísta, a las composiciones sencillas y serenas producto del ritmo pausado de la naturaleza, al uso de colores arbitrarios, unidos a la temática del paisaje con elementos simbólicos o alegorías: la muerte, la juventud, la fertilidad o el alma del artista. Diversos pintores como el citado Berg, el finlandés Pekka Halonen o el danés Jens Ferdinand Willumsen tuvieron como fuente de inspiración a Paul Gauguin y el simbolismo sintetista francés³⁰. Finalmente, el caso excepcional del noruego Edvard Munch fue el de un solitario que rompió todas las convenciones nórdicas y ayudó a formular el estilo internacional de la época; la estilización como medio de conseguir una elevación de la experiencia subjetiva del paisaje nórdico caracterizaría la obra maestra de este pintor.

Encontramos de nuevo en las palabras del crítico anteriormente mencionado una descripción de las condiciones singulares del paisaje de su país en relación con la pintura de los noventa:

“(...) Cuando en el otoño el ambiente es todavía más transparente, aquellos contrastes son todavía más perceptibles, los colores aumentan en tonalidad, y aquí la caída de la hoja se presenta y precipita con una pompa y majestad desconocida en otros países, aún en los meridionales. Cuanto más se han identificado nuestros artistas con esta naturaleza, más han ido abandonando los tonos claros y deslavazados que en algún tiempo predominaban en nuestro paisaje. Hoy dedican todas sus fuerzas a estudiar en su paleta los problemas que ofrecen los

fenómenos de la luz , en esta atmósfera boreal, planteándolos y resolviéndolos sobre el lienzo en fórmulas de colores más vigorosos, y sobre todo, más característicos entre nosotros.(...)”³¹

Por otra parte, los artistas se preocuparon de establecer contactos con diversos mecenas y protectores de arte quienes sentían una simpatía especial hacia aquéllos que deseaban ensalzar el patrimonio cultural del país. En Estocolmo, Ernst Thiel funda una galería de arte que albergó importantes colecciones nacionales y extranjeras, y en Göteborg, Pontus Fürstenberg³², protector de Larsson, a través de su famosa galería Fürstenberg destinó sus esfuerzos y su patrimonio económico a impulsar el arte nacional. (K.Varnedoe;1988:17-18)

La naturaleza es a veces representada por los suecos con cierto matiz lírico, sin llegar a perder la intención ambiental, tal y como apreciamos en los paisajes de cielos nubosos del Príncipe Eugen³³. Otros, como es el caso de Gustav Fjæstad³⁴ reflejan una atmósfera meditabunda expresada con elaborados encuadres japonesistas, al igual que observamos en las pinturas de animales de Bruno Liljefors³⁵. Otro reformador del paisajismo sueco, Karl Nordström³⁶, se centró en la esencia del accidentado y solitario paisaje de la provincia de Bohuslän con una paleta luminosa y saturada, mientras que Anders Zorn³⁷ , amigo personal de Larsson, completa el grupo de paisajistas de finales de siglo con una visión costumbrista de la región de Dalarna, plasmada con rotundas pinceladas impresionistas y vigorosos contrastes.

Durante este tiempo y tras su prolongada estancia en Paris, los artistas suecos tratarán de impregnar sus obras de un espíritu nacional y romántico a la vez; la conciencia de pertenecer a una nación, el reconocimiento de una identidad colectiva que distingue a los suecos de otros pueblos será el carácter unificador de toda una década. Así, retoman como temas sus lugares autóctonos, y se sirven de unas vías de expresión fruto de los métodos y las experiencias adquiridas en Francia, a las que dotan de una significación plástica más íntima, de un carácter místico y en muchos casos simbólico.

En definitiva, Larsson queda localizado en un panorama personalidades artísticas muy diferenciadas que tratan de renovar el arte nacional, valiéndose de planteamientos esencialmente naturalistas definitivamente opuestos al rigor de la Academia de Estocolmo. El tono lírico, el costumbrismo local, los tipos populares o los paisajes entendidos como expresión emocional serán aspectos contemplados por los pintores de romanticismo nacional nórdico, sin perder del vista el componente naturalista francés, consecuencia de la formación recibida en las escuelas de arte parisinas. En este sentido, Larsson estará más próximo del naturalismo francés de los ochenta que del simbolismo de los noventa, como veremos más tarde.

Por último, haremos una breve referencia al panorama artístico sueco de las primeras décadas del siglo XX. Su característica esencial puede resumirse en la desvinculación definitiva del Naturalismo o el Simbolismo pictóricos, y una tendencia colectiva por aprender de los modelos de las vanguardias europeas. En 1907 se forma el grupo “*De Unga*” (Los Jóvenes), con artistas suecos muy interesados en el Postimpresionismo. Pintores como Isakson o el noruego Krohg realizaron sus estudios en Munich o Berlin atraídos por el Expresionismo; el Cubismo tuvo también fieles seguidores, como Nils von Dardel, quien estuvo directamente en contacto con Picasso y Braque a principios de los años diez³⁷. Con Ivar Arosenius, uno de los suecos más representativos de este período de transición, se abre paso una concepción matissiana del color y unas formas cercanas a la organicidad floral del Modernismo. Por esta época los jóvenes artistas afrontaron los aspectos cromáticos con propuestas más radicales: los suecos Jolin, Simonsson, Hjertén y Palme fueron alumnos en el estudio de Matisse en Paris. Por su parte, Adrian-Nilsson está considerado como uno de los exponentes principales de la vanguardia sueca, habiendo trabajado anteriormente en una línea simbolista tendente al *Art Nouveau*³⁸.

En definitiva, es a partir de estos años cuando el costumbrismo nacional queda relevado por planteamientos de carácter experimental, vinculados a lo que acontecía artísticamente en el continente, de modo que el terreno quedó adecuadamente preparado para años posteriores. La radical transformación que sufre el arte en Europa en las primeras décadas del siglo

XX se traduce en los países nórdicos en el gradual abandono del naturalismo pictórico en pos de propuestas más innovadoras.

1.2.2. RESEÑA BIOGRÁFICA DEL ARTISTA.

“(…)Tan pronto como salí del vientre de mi madre quedé impresionado por todas las cosas vivas o inertes que había a mi alrededor. Y todavía estoy impresionado. Siempre intento mirar con asombro todo cuanto me rodea.(…)”
Jag (1931)³⁹

Carl Olof Larsson nace el 28 de Mayo del año 1853 en el número 78 de la *Prästgatan*, una callejuela del barrio viejo de Estocolmo. Como ya hemos visto, Suecia en estos años se encuentra sometida aún a una estructura feudal, con una población esencialmente campesina: Larsson crece en medio de un paisaje social desolador; las enfermedades y la miseria fueron una constante en su familia. Por línea paterna procedía de una sólida familia de granjeros de Sörmland y por parte de su madre tenía parientes artesanos en Estocolmo. Probablemente heredará el talento artístico de su abuelo materno, un pintor de temas comerciales.

Abandonados por el padre, la familia, que vivía en condiciones miserables, hubo de trasladarse a *Ladugårdslandet*⁴⁰, la zona más desprotegida de la ciudad, donde fueron testigos de la sordidez del barrio proletario. Estocolmo era por entonces una ciudad de unos ocho mil habitantes repartidos en dos penínsulas y siete islas, con barrios unidos por escasos puentes e innumerables canales surcados por barcazas de remos y los primeros vapores.

Uno de los escasos gestos de amabilidad recibidos por Carl llegó de un conocido de la familia; el cabo Ärtman proveía al muchacho con lápices y viejos libros de cuentas donde garabatear, iniciándole también en el pasatiempo de tallar figuras en la madera y recortar figuras a tijera de las

páginas impresas de viejos periódicos. En su autobiografía publicada en 1931, Larsson comenta:

“(...) Las tijeras fueron las que me dieron el método, la primera vía de expresar mi deseo de representar todo aquello que mi asombrada mirada podía retener.(...)”⁴¹

En sus primeros dibujos de adolescente el talento se manifiesta espontánea e involuntariamente; percibimos ya su interés por captar cuanto le rodea y traducirlo en imágenes: animales y paisajes, personajes imaginarios, flores y fortalezas son los motivos que inundan sus cuadernos a los trece años, con trazos de lápiz y aguadas de acuarela todavía ingenuas en el modo de hacer pero que ya muestran el espíritu de un joven que observa, atento, el espectáculo de su propio entorno.

Fig.5 Dibujos de Carl Larsson a los trece años.

Tras asistir varios años a una escuela para niños pobres y a un colegio público en Estocolmo, alentado por diversos profesores, ingresa en 1866 en la *Principskola*⁴² o Escuela Elemental de Arte. A los dieciséis asiste como estudiante oficial a la clase de “Dibujo del Antiguo” de la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo, donde demuestra ser un alumno con grandes aptitudes creadoras.

Durante los años de academia los profesores se oponían al moderno arte francés y sus propuestas de una pintura al aire libre que dejara plena libertad de interpretación a los artistas. Tan sólo se permitían composiciones muy restrictivas, de severos colores y técnica exhaustiva, con escaso margen para el sentimiento y la creación personal.⁴³

En la Academia no llegó a pintar como él realmente deseaba; trabó una estrecha amistad con Fredrik Wilhelm Scholander, uno de sus maestros, habilidoso acuarelista, quien le instó a adoptar un lenguaje pictórico más personal y espontáneo. Larsson llegó a estar estrechamente vinculado a la revuelta organizada por el grupo *Opponenterna*, quienes se declaraban en contra de la Academia y sus métodos tradicionales, y a favor del arte francés. En su autobiografía expresa abiertamente su opinión sobre las enseñanzas allí recibidas: “Tiemblo al recordar la pérdida de tiempo y los años de destrucción del talento.”⁴⁴

Paralelamente a su actividad como estudiante en la Academia, y con objeto de contribuir a los ingresos familiares comienza a sus primeros pasos como ilustrador de publicaciones populares como la gaceta de la Academia *Palettskrap* (El raspado de la paleta), o *Pajas* (Payaso), una revista estudiantil de la época. Colaboró en ellas con viñetas satíricas a pluma, que analizaremos más tarde. (Véase Fig.6)

En la primavera de 1876, la muerte de Vilhelmina Holmgren, artista y amiga sentimental de Larsson, supone un duro golpe; el joven pintor decide marcharse a París con el propósito de alejarse por un tiempo de la Academia y el afán de ser aceptado como artista en el prestigioso Salón⁴⁵. Durante esta estancia produce una corriente constante de obras, pinturas de historia de amplio formato y gamas limitadas, todas ellas rechazadas en el Salón parisino.

Como ya hemos visto en el marco histórico previo, la modernidad artística se había establecido en la capital francesa. Por un lado existían los partidarios del arte oficial, de grandes composiciones históricas y técnica virtuosa, defensores de los antiguos maestros. En otro frente se situaban aquéllos artistas que, dentro del término modernidad aceptaban como esencia de sus motivaciones plásticas la temática cotidiana y el libre uso de la forma y el color.⁴⁶ En nuestra opinión, Larsson queda incluido en el segundo grupo, como artista que plantea propuestas de *plenairismo* alternativas al arte oficial de su país. Sin embargo, en París no buscará el contacto con las corrientes más avanzadas del Impresionismo, sino que, como otros artistas suecos, se interesará por planteamientos menos radicales.

Fig.6 Ilustración de Carl Larsson para Palett-Skrap (El rascado de la paleta), publicada en octubre de 1878.

Los años de París estuvieron marcados por el desengaño y la penuria económica, llegando el artista al borde del suicidio. En este tiempo su vida transcurre entre Francia y Estocolmo, donde entra a colaborar como ilustrador y editor en la revista Kasper (Títere) y en Ny Illustrerad Tidning⁴⁷

(Nueva revista ilustrada); asimismo realizará otros trabajos de ilustración para cuentos y novelas, que detallaremos más ampliamente en 2.2 .

A comienzos de los ochenta, su compañero de estudios Karl Nordström (Véase nota 30) le propone realizar un viaje a la colonia de artistas nórdicos de Grèz-sur-Loing, en Francia. Larsson pronto se sintió atraído por la Escuela de Barbizon y su paisajismo naturalista expresado desde la experiencia directa. Es en la pequeña población de Grèz donde refleja por primera vez sus emociones ante un paisaje del natural sobre una hoja de papel. En esta etapa su carrera artística toma un rumbo definitivo: la acuarela recoge todo el espíritu intimista y el idilio de una naturaleza con la que ha mantenido un vínculo más estrecho. En cierta ocasión escribe:

“(...)Fue entonces cuando miré a la naturaleza por primera vez y arrojé todo lo artificial y estafalario a la basura, desprendiéndome de mis ideales de antaño. No podía quedarme con ellos. Ahora me he enamorado completamente de la naturaleza, sin importarme lo que ésto pueda parecer. La vigorosa y fecunda tierra va a ser el motivo de mis pinturas.(...)”⁴⁸

Los motivos costumbristas y el tono romántico son una constante en el conjunto de su período francés, junto a la búsqueda de novedosas experiencias y la atracción por los maestros naturalistas. Muchas de las acuarelas realizadas en Grèz, comentadas en capítulos posteriores, fueron adquiridas por el gobierno sueco y francés y expuestas en el Salón de Paris.

En la colonia de artistas traba amistad con Karin Bergöö, joven pintora con la que contrae matrimonio en 1883. Será ella quien le proporcione la posibilidad de establecerse en la acomodada clase media. En 1879 conoce al mecenas de arte Pontus Fürstenberg (Véase nota 32), comerciante de Göteborg, quien se convertirá a partir de entonces en su protector. Estos dos acontecimientos marcarán el futuro del pintor.

Fig.7 Carl Larsson y Karin Bergöö en 1882, el año de su compromiso.

Tras diversos viajes por Europa en los que tiene oportunidad de estudiar las técnicas del fresco, principalmente en Roma y Venecia, la pareja se traslada a Estocolmo en el año 1885; allí el pintor participa en la exposición secesionista del grupo *Opponenterna*, del que es miembro activo, titulada “*Från Seinens Strand*” (A orillas del Sena); su pintura aún conserva en este tiempo la paleta y el modo de hacer del período francés.

La vida transcurre en este tiempo entre Estocolmo y Göteborg, donde ejerce como profesor en la escuela de arte Valand, una academia de dibujo asociada al Museo de Göteborg. Los años 1886 y 1887 están marcados por la realización de su famoso Tríptico Fürstenberg, titulado “Rokoko, Renässans och Nutida Konst” (Rococó, Renacimiento y Arte Contemporáneo), y encargado por su protector para decorar su galería de Göteborg.

Fig.8 De dcha. a izqda., los artistas Albert Engström, Carl y Karin Larsson, y Anders Zorn. Fotografía aparecida en el semanario Idun, en 1913.

Igualmente, los grandes bocetos para el concurso organizado en 1890 por el Nationalmuseum de Estocolmo con vistas a decorar sus muros ocupan gran parte de su tiempo en este período, en el que se suceden frecuentes viajes a la capital para trabajar en ellos. Los frescos, encargados por el gobierno sueco en 1894, contenían motivos sobre la historia y las artes en Suecia desde el siglo XVIII. Desacuerdos en el jurado hicieron que el mural principal, "*Gustav Vasa Intåg i Stockholm*" (La entrada de Gustav Vasa en Estocolmo) no fuera ejecutado hasta 1907 sobre un gran lienzo colgado sobre el muro.

Fig.9 Carl Larsson ante un boceto para su mural del Dramatiska Teatern de Estocolmo, en 1912.

El año 1899 resulta de vital importancia para su trayectoria artística: la familia se traslada a vivir a la población de Sundborn, en la región sueca de Dalarna. Allí comienzan las obras de restauración de *Lilla Hyttnäs*, la cabaña heredada de su suegro, en la que la pareja se establecerá con sus hijos en años posteriores. Con la iniciativa de establecerse en el campo, Larsson se reconoce como artista plenamente integrado en el romanticismo nacional nórdico de la década de los noventa. Desde su hogar en Dalarna tratará de hacer perdurar las costumbres campesinas, en comunión plena con el medio natural. Es en este lugar donde nacerán los motivos que ilustran los álbumes de acuarelas sobre la vida de los suyos y que constituyen el eje fundamental de toda su obra y objeto de estudio de nuestra tesis.(Véase 5.4) Con esta serie, que toma como tema central la vida en Sundborn, el pintor llegaría a conocer la fama en el extranjero gracias a su publicación³⁹. El álbum *Ett Hem*

(Un hogar), aparecido en 1899, constituyó un éxito completo; el temperamento del carácter sueco, esencialmente colorista, fue presentado al mundo en forma de imágenes. Su fino humor se expresa a menudo con una ironía subliminal, y en numerosas ocasiones con explícito agradecimiento, tanto en sus textos como en sus ilustraciones. Al mismo tiempo realizará otros trabajos, retratos e ilustraciones para obras literarias, continuando con su actividad de años anteriores.

Durante 1897 y 1899 recibe nuevos encargos para decorar con frescos el techo de la Ópera de Estocolmo y los muros de la *Norra Latinläroverket* (La Escuela Superior Clásica del Norte), así como los frescos para el Nationalmuseum. Hacia 1911 realizó bocetos para su célebre y controvertido "*Midvinterblot*" (Sacrificio en mitad del invierno), un nuevo mural para este museo, acogido con reservas a causa del tema y el estilo adoptado.

La repentina muerte de su hijo Ulf en 1905, las controversias con el Nationalmuseum y las sucesivas críticas de August Strindberg⁵⁰, el amigo de juventud, terminaron por hacer tambalear su confianza como artista. La entrada de novedosas corrientes e ideales artísticos procedentes de las vanguardias europeas, así como la iniciativa de los jóvenes que desde 1908 habían comulgado con los planteamientos radicales de Matisse, fueron una amenaza para su propia autoridad artística y reafirmaron más aún sus ideales conservadores.

Según nuestra lectura de las memorias de Larsson, los últimos años fueron tormentosos, llegando a perder la autoestima y el interés hacia sus obras, tal y como reflejan sus palabras: "(...)De un tiempo a esta parte encuentro repulsiva la idea de pintar o dibujar. Si cojo un carboncillo o un pincel, se me caen al suelo. Es como si una mano invisible me mantuviese alejado de ellos.(...)"⁵¹

La huelga de 1909 en Estocolmo puso fin a sus ideas socialistas de siempre. Demostró abiertamente su simpatía hacia los campesinos que marcharon ante el Palacio Real de Estocolmo en demanda de una mayor seguridad nacional ante el conflicto mundial de 1914, y participó activamente realizando carteles conmemorativos y escribiendo artículos periodísticos y

ensayos afines a sus ideales patrióticos. Él mismo había adquirido una granja antigua en Södermanland, donde la familia residía en verano. En aquéllos años deseaba vivir de lo que le ofrecía la naturaleza y encontrarse a solas consigo mismo.

Fig.10 La cabaña Lilla Hyttnäs en Sundborn. La familia Larsson en el nuevo hogar, hacia 1890.

En 1916 la *Lijevalchs Art Gallery* de Estocolmo inaugura en primavera una relevante exposición que reunía obras de Zorn, Liljefors y Larsson. En 1906 el artista había realizado una importante muestra individual en la *Konstnärhuset* (Casa de Artistas) en Estocolmo, así como en la ciudad de

Malmö y en otros lugares como Dinamarca y Noruega. Años más tarde, las obras de Larsson estuvieron expuestas en Buenos Aires, Viena, Munich y Roma.

Fig.11 Caricatura de Larsson a su amigo Anders Zorn. Acuarela sobre papel, de 1889.

En este tiempo sus contactos artísticos ya no eran tan numerosos. Sin embargo aún conservaba el círculo de amistades de Sundborn; fueron ellos quienes posaron para él durante los últimos años. Los retratos realizados a los granjeros y artesanos del pueblo son un símbolo de la herencia cultural que Larsson consideraba necesario preservar para la posteridad. Se incrementó su actitud nacionalista y su rechazo hacia el arte francés que él mismo había venerado en su juventud.

Larsson comenzó el último año de su vida con una carta de Año Nuevo a su amigo Carl Laurin, en la que describe la sensación de paz que sentía en

ese momento; una especie de melancolía mezclada con resignación: el artista había dejado de pintar definitivamente. En este tiempo se dedica a trabajar únicamente en su autobiografía titulada *Jag* (Yo), que fue terminada unos días antes de su muerte, ocurrida repentinamente el 22 de Enero de 1919 en su casa de Falun a causa de una embolia. Este documento constituye toda una revelación del carácter y el espíritu del artista, y ofrece una completa visión de su controvertido temperamento. (Véase su análisis en 4.1) En *Jag* observamos en general un tono claro y confidencial, que en ciertos pasajes se torna más sombrío, dado que los numerosos acontecimientos producidos a su alrededor a comienzos de siglo le hicieron tomar una actitud defensiva. Sin embargo, Larsson concluye sus memorias de un modo que retrata abiertamente el carácter que impregnaría toda su obra: “(...)Nos veremos en el peletero, dijo el zorro. Pero no estoy asustado. He estado enamorado.(...)”⁵²

Fig.12 Los Larsson en el jardín de su casa de Sundborn. Hacia 1906-1907.

NOTAS AL CAPÍTULO 1

1 Véase HAUSER, A.:The Social History of Art. Ed. Routledge & Regan Paul. London, 1953. (Trad. A.Tovar; F.Varas Reyes) Historia Social de la Literatura y el Arte. Ed.Labor Punto Omega. Barcelona, 1985.

2 Véase DE MICHELI, M.:Le Vanguardie Artistiche del Novecento. Ed. Giangiacomo Feltrinelli. Milano, 1966. (Trad. A. Sánchez Gijón) Las Vanguardias Artísticas del siglo XX. Ed.Alianza. Madrid, 1984. Pág.49.

3 Véase GOMBRICH, E.H.:The Story of Art. Ed. The Phaidon Press. London, 1967. (Trad. R. Santos Torroella) Historia del Arte. Col.Alianza Forma. Ed. Alianza. Madrid, 1979. Pág.419.

4 Véase LITVAK, L.:El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del Realismo 1849-1918. Ed. Del Serbal. Barna, 1991. Pág. 15.

5 Las concepciones estéticas japonesas penetran en el continente europeo hacia el año 1854, cuando gracias a la intervención del comodoro Perry las puertas del Japón se abrieron después de doscientos años de aislamiento. Una serie de xilografías de Hokusai utilizadas como papel de embalar porcelanas fueron descubiertas por el grabador inglés Bracquemond, quien comunicó su hallazgo a personajes como Baudelaire, Manet, Degas o Whistler, entre otros. Los medios de difusión fueron, entre otros, el semanario francés Le Japon Artistique, la tienda parisina "L'Art Nouveau" o Pere Tanguy, vendedor popular de estampas orientales.

Véase GOMBRICH, E. H. Op.Cit. Pág.87 y ss.

6 Kitagawa Utamaro. (1753-1806) Fue uno de los primeros artistas más conocidos durante el siglo XIX europeo y su obra marcó las tendencias de los artistas de ese momento. Grabador japonés especializado en la temática de la mujer japonesa en sus facetas de amante lánguida y sinuosa, cortesana coqueta o madre abnegada. En sus composiciones las figuras aparecen sobre fondos sin apenas elementos, con formato de tríptico o políptico. La mujer, reservada, atenta y sensible, transmite sus emociones más íntimas y su belleza interior a través de líneas amplias y ondulantes. La aplicación de polvo de plata y oro en zonas determinadas, junto a los variados matices de color dan elegancia, refinamiento y sensualidad, rasgos permanentes en su obra. Véase MIGEON, G.: L'Estampe Japonaise XVIII et XIX siècles. Musée du Louvre. Ed.Documents D'Art. Albert Morancé. Paris, 1923.

7 Katsushika Hokusai. (1760-1849) Pintor y grabador japonés, uno de los más polifacéticos de su época. Entre su extensa producción figuran estampas sueltas, libros con imágenes, ilustraciones para poemas y narraciones históricas, libros eróticos y libros de dibujos, los manga, con representaciones de animales, plantas paisajes, la vida del pueblo o escenas mitológicas. En ellas percibimos una constante intención de plasmar la vida interior y el movimiento de los seres representados, mediante un gesto del pincel seguro, rápido y espontáneo. Hokusai es un artista que imprime sus propios tacos de madera y alcanza resultados muy elaborados mediante las técnicas de la

xilografía a color. La visión grandiosa del paisaje japonés se refleja en sus serie Treinta y seis vistas del Fuji (1823-25), y sus Cien vistas del Fuji (1834), síntesis de su interpretación plástica de los lugares estimados, y obra cumbre del artista.

Véase STANEY BAKER, J.:Japanese Art. Ed.Thames & Hudson. London, 1988. Pág. 190.

8 Andō Hiroshige. (1797-1858) Xilógrafo japonés que como Hokusai y Utamaro interesó a los artistas establecidos en Paris en torno al decenio de 1880. Considerado uno de los grandes maestros del *Ukiyo-e*, el paisaje y el estudio de la naturaleza se convertirán en el rasgo esencial reconocible de su personalidad artística. De sus series sobre vistas japonesas destacan "Lugares famosos de la capital oriental" (1839) y "Cincuenta y tres estaciones del Tokaido" (1833-34). La sobriedad de gamas, la idealización y estilización de las formas, los efectos vaporosos sobre las amplias vistas y los ritmos curvilíneos combinados con sutiles grafismos configuran todo un lenguaje cargado de lirismo y sensaciones placenteras, poniendo especial énfasis en los cambios de ánimo del paisaje. Su obra llegó a abarcar más de 5.500 xilografías.

Véase ZACHARIAS, T.; SATO, M.: "Japanese Prints". Ed. Benedikt Taschen. Köln, 1994. (Trad. C.Sánchez Rodríguez) "Grabados Japoneses". Ed.Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1994. Pág.66 yss.

9 Palabras atribuidas por REWALD, J.:Post Impressionism. From van Gogh to Gauguin. S.e.S.l., 1956. (Trad. E.Fondevila;e.Muñiz) El Postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin. Col.Alianza Forma.Ed. Alianza. Madrid, 1988. Pág. 147.

10 Véase ARGAN, G.C.:L'Arte Moderno 1770-1970. S.e. Paris, 1970. (Trad. J.Espinosa Carbonell) El Arte Moderno.1770-1970. Ed. F. Torres.Valencia, 1975. Pág.96.

11 Véase HAMILTON, G.H.:Painting and Sculpture in Europe. 1880-1940. Col. The Pelican History of Art. Ed. Penguin Books, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1967. (Trad. G.Ruiz Ramón) Pintura y Escultura en Europa. 1880-1940. Col.Manuales de Arte Cátedra. Ed. Cátedra.Madrid, 1993. Pág.78.

12 Vease HAUSER, A.: Sociologie der Kunst. S.e.S.l.S.d.(Trad. V.Romano Villalba) Fundamentos de la Sociología del Arte. Col. Universitaria de Bolsillo. Punto Omega. Ed. Guadarrama.. Madrid, 1975. Pág.43.

13 Véase VILLALBA, G.: "La hora del norte". El Urogallo. Especial Cultura Nórdica. Nº106. Ed. Prensa de la Ciudad. Madrid, 1995. Pág.135.

14 Véase FOL, J.J.: Los países nórdicos en los siglos XIX y XX. Ed.Labor. Barcelona, 1984. Pág.47.

15 La emigración de suecos y noruegos al continente americano se inicia a mediados del XIX y tiene su culminación durante la década de 1880. En Norteamérica, los emigrantes suecos encontraron mayores posibilidades de supervivencia; las malas cosechas de 1867 y 68 unidas a la crisis agrícola de finales de los setenta hicieron que casi 450.000 suecos emigraran hacia las grandes extensiones de bosque virgen americano. Las colonias más septentrionales se hallaban enclavadas en parajes muy similares al paisaje escandinavo, pues los emigrantes buscaban condiciones naturales análogas a

las de su país. Las técnicas americanas con las que se encontraron ejercieron una influencia muy positiva en el desarrollo de su país de origen. La corriente migratoria disminuyó a medida que se sucedieron las transformaciones industriales en Suecia.

Véase ANDERSSON, I.: Story of Sweden. Svenska Institutet. Stockholm, 1952. Pág.381 y ss.

16 Véase ARNAUD, J.:El Socialismo sueco. Una sociedad mixta. Ed.Península. Barcelona, 1974. Pág.13.

17 Véase BURKE, P.:Popular Culture in Early Modern Europe. Sl.S.e.,1978. (Trad. A.Feros) La cultura popular en la Europa Moderna. Col.Alianza Universidad-Historia. Alianza Editorial. Madrid, 1991. Pág. 35 y ss.

18 August Strindberg. (1849-1912) Escritor sueco, amigo de juventud de Larsson, conocido por su producción dramática. Fue también un agitador social de su época. Su literatura es el reflejo de una difícil existencia llena de privaciones económicas y afectivas. Su estilo duro y cortante, elíptico y coloquial incorporó al idioma sueco un ritmo desconocido. El contenido psicológico de sus retratos literarios es fruto de sus experiencias personales. Su actitud siempre desconcertante, crítica y radical hizo que las instituciones culturales suecas le negaran el reconocimiento hasta su muerte. Como artista plástico Strindberg destacó por su pincelada espontánea, decidida y expresiva, basada en la luz y el colorido de Turner. En los años noventa opta por el empleo de la técnica de la espátula, tendiendo a una mayor abstracción.

Véase STRINBERG, A.:Lycko Pers Resa. S.e.S.l.S.d. (Trad. F.J.Uriz) El viaje de Pedro el Afortunado. Ed.Alianza. Madrid, 1982. Pág.9 y 10. y STRINDBERG, A.: Teatro Contemporáneo.. Ed.Bruguera Libro Amigo. Barcelona, 1982. Pág.4 y 5.

19 Artur Hazelius. (1833-1901) Teórico moralista sueco que incentivó novedosas ideas sobre la recuperación de la tradición sueca durante los años de la industrialización. Su admiración por la cultura campesina le llevó a coleccionar objetos y utensilios con el propósito de que la artesanía, que se encontraba en vías de desaparecer, pasara a la posteridad. En 1880 estas colecciones fueron reconocidas con el nombre de *Nordiska Museet* y se convirtieron en propiedad de la nación sueca. Fue entonces cuando comenzaron a solicitarse ayudas económicas para la construcción del actual museo.

Véase VON ZWEIGBERGK, E.: Hemma hos Larssons. Ed.Albert Bonniers Förlag. Stockholm, 1969.

20 En 1872 el monarca Carlos XV donó sus colecciones de arte al Estado sueco iniciando la creación de un museo de Artes Aplicadas que en un primer momento se inauguró en el Palacio de Ulriksdal cien años después. Pronto, la iniciativa de reproducir muebles y piezas decorativas según precedentes históricos fue adoptada por los particulares.

Véase SJÖBERG, L. Y U.: The Swedish Room. Ed.Pantheon Books. New York, 1994. Pág.161.

21 Desde mediados del XIX Dinamarca y Suecia disponían de Academia de Bellas Artes; Noruega carecía de ella y enviaba a sus estudiantes a Düsseldorf y Munich. Los artistas suecos también habían realizado sus estudios en Düsseldorf, pero a raíz de la ruptura oficial con Alemania se les facilitó la

atracción por París, alentados por el rey, favorablemente inclinado hacia su pariente Napoleón III. Las secuelas de la guerra franco-prusiana de 1870-71 hicieron de París una verdadera meca para artistas extranjeros. Véase GOTTSKÁLDÓTTIR, J.: “Los artistas nórdicos y el continente”. Catálogo “Luz del Norte”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995. Pág.32-33.

22 Véase DAHL, H. F.: “El equilibrio nórdico”. Catálogo “Luz del Norte”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995. Pág.21.

23 El paisajismo de la Escuela de Barbizón describe un ambiente íntimo y tranquilizador, aparentemente fácil de alcanzar, con temas sencillos y cotidianos. La Naturaleza se considera siempre y en todas partes hermosa; no hacen falta motivos grandiosos para justificar su belleza. Los pintores naturalistas, como Jules-Bastien Lepage, máximo exponente de esta escuela, Rousseau, Daubigny o Dupré reflejaron los aspectos mutables de la vida rural, basándose en la experiencia directa y en un lenguaje plástico sin artificios. Estos artistas conservaron siempre la tendencia a unirse y a fundar colonias estivales. Las impresiones momentáneas, los juegos de la luz, el cambio de las estaciones y la pincelada suelta sentaron las bases del Impresionismo francés. Véase HAUSER, A.;1953.Op.Cit.Pág.76,81 y ss.

24 Según el historiador sueco Ingmar Andersson, la pintura escandinava anterior a los movimientos estéticos de los años ochenta y noventa carece de toda personalidad y sus artistas no son sino continuadores de la escuela francesa del siglo XVIII; la pintura de historia, de género o el retrato representadas por Roslin, Lündberg, Dahl, Lafrensen o Schraeder, cuyas obras se conservan en los palacios reales de Estocolmo, Oslo y Grispholm son simples derivados de Reynolds o van Loo, sin demasiadas aportaciones personales. Véase ANDERSSON, I.;1952. Op.Cit.Pág.301.

25 Hacia 1885 tuvo lugar la revuelta de los artistas de la Academia de Estocolmo. En París se crea un movimiento llamado *Opponenterna* (Los Oponentes), en contra de la enseñanza tradicional y que aspiraba a regenerar el arte de su país sobre la base de ideas que predominaban en los estudios de los grandes artistas franceses. En 1886 fundaron la *Konstnäröförbundet* (La Asociación de Artistas), un organismo independiente. El líder del grupo fue el artista sueco Ernst Josephson. Los elementos más significativos del movimiento fueron Karl Nordström, Anders Zorn, Nils Kreuger, Carl Wilhelmson, Eugen Jansson, Richard Bergh y Carl Larsson. Los Oponentes realizaron en 1885 una exposición en Estocolmo, “*Från Seinens Strand*” (A Orillas del Sena). Se disolvieron en Marzo de 1920. Véase MONRAD, K.:“El ser humano y la naturaleza”. Catálogo “Luz del Norte”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995. Pág.26.

26 Véase VARNEDOE, K.: “Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century”. Ed.Yale University Press. New Haven and London. 1988. Pág.20.

27 Véase BRUMMER, H. H.: “El paisaje nórdico”. Catálogo “Luz del Norte”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995. Pág.53.

28 El sintetismo de Gauguin empezó a llevar a los escandinavos hacia la estilización y la concepción plana de las formas. Durante la década de los ochenta y noventa Copenhague llegó a ser un eslabón entre la cultura nórdica y la del resto del continente, mediante la celebración de importantes exposiciones de arte francés. La exposición de obras impresionistas de Paul Gauguin en 1883 causó gran escándalo y fue clausurada meses después de su inauguración. En 1888 se abrió en esta capital una nueva exposición de arte francés, y un año después la Sociedad de Bellas Artes organizó una nueva muestra sobre Gauguin, gracias a la iniciativa de Mette Gad, la esposa danesa de éste, figurando en ella pinturas de Cézanne. En 1893 se mostraron obras de van Gogh en el Centro de Exposición Libre de Copenhague. Los nabís franceses fueron expuestos en la galería de arte Kleis.

Véase GOTTSKÁLDÓTTIR, J.: Op.Cit.Pág.36-37.

29 Richard Berg. (1858-1919) Pintor sueco con formación en Estocolmo y París durante los años ochenta. Participa en las exposiciones del grupo Opponenterna. De 1893 a 1896 se establece en la costa occidental sueca donde, influido por Gauguin, funda la Escuela de Varberg, junto a sus compañeros Karl Nordström y Nils Kreuger. Atraído por el simbolismo francés, tuvo su mayor éxito como retratista de descripción penetrante. Desempeñó un papel importante como dirigente en la política de arte en Suecia. Fue compañero y amigo de juventud de Larsson.

Véase ENGELLAN-GULLANDER, C.. Catálogo “Luz del Norte”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995. Pág.266.

30 Karl Nordström junto a sus camaradas, los suecos Richard Bergh y Nils Kreuger sienten una motivación especial por el paisaje de Varberg, lugar en el que crean un estilo pictórico bastante radical, la llamada Escuela de Varberg, dando prioridad a la simplificación de la pincelada, las amplias manchas de color más o menos uniformes y al concepto de ornamentación, muy acordes con los planteamientos de Gauguin. Este artista comenzó a interesar a los escandinavos a raíz de que Richard Bergh comprara el cuadro “Paisaje de Bretaña” a la esposa de Gauguin en 1892. Véase GUNNARSSON, T.: “The Japonisme of Carl Larsson and Contemporary Swedish Art”. Ver en “The Painter of Swedish Life Carl Larsson”.The Japan Association of Art Museums. Tokyo, 1994. Pág.176.

31 Véase BENICIO NAVARRO, F.: En la región de las noches blancas. Viaje a Escandinavia. Cartas de un valenciano. Ed.Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1901. Pág.315.

32 Pontus Fürstenberg. (1827-1902) Coleccionista y comerciante de arte de Göteborg y uno de los más importantes financieros que apoyaron el arte sueco en el siglo XIX. Durante varios años respaldó económicamente algunos proyectos de Larsson y de otros artistas suecos. Fürstenberg donó sus colecciones privadas al *Göteborgs Konstmuseum* (Museo de Arte de Göteborg)

Véase LOFGREN, J.Z.: Carl Larsson. The Autobiography Of Sweden 's Most Beloved Artist. Ed.Penfield Press. Iowa, 1992. Pág.114.

33 El Príncipe Eugen. (1865-1947) Fue hijo menor del rey Oscar II de Suecia, y desde temprana edad mostró talento artístico. En 1887 estudia en París con Léon Bonnat. A partir de 1894 se establece en Estocolmo; la isla de Djurgården se convierte en motivo esencial de su pintura. Es característico su

tratamiento del estado cambiante de las nubes. El príncipe Eugen se considera pionero en la pintura con temas naturalistas. Fue simpatizante del grupo *Opponenterna* y amigo personal de Larsson. Sus numerosas adquisiciones de patrimonio artístico hicieron de él un importante mecenas del arte sueco.

Véase ENGELLAN-GULLANDER, C. Op.Cit.Pág.267-268.

34 Gustav Fjæstad. (1868-1948) Pintor sueco. Estudia en la Real Academia de Estocolmo. En 1897 se establece junto al lago Racken (Arvika) en una colonia de artistas. Obtiene su primer éxito en la exposición de la Unión de Artistas en Estocolmo, en 1898. Se interesa especialmente por plasmar los paisajes invernales, que en algunos casos fueron realizados en forma de tapices. Fue un artista muy interesado por reflejar en su obras el intimismo de las xilografías japonesas, y su modo de componer.

Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.: Catálogo "Luz del Norte". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995. Pág.270.

35 Bruno Liljefors. (1860-1939) Pintor sueco vinculado al naturalismo. Desde una edad muy temprana se sintió atraído por el estudio y el dibujo de animales salvajes. Se formó en Estocolmo y en Düsseldorf con el pintor alemán de animales Carl Deiker. Trabajó en la colonia de artistas de Grèz-sur-Loing en 1886. Participó en el grupo *Opponenterna*, en el Salón de Paris. Influidó por el realismo de Bastien-Lepage y el arte japonés, fue reconocido como el pintor sueco de los animales, con una visión detallada y de nítidos contornos. Algunos años antes de su muerte, resumió su visión de la naturaleza en el libro *Det Vildas Rike* (El reino de lo salvaje), de 1934. Véase ENGELLAN-GULLANDER, C. Op.Cit. Pág.274-275.

36 Karl Nordström. (1855-1923) Pintor sueco. Ingresa en la Academia de Estocolmo en 1875, y desde muy pronto traba amistad con Richard Berg y Nils Kreuger. En 1880 forma parte de la colonia de paisajistas de Grèz. Desde 1893 a 1896 crea junto a sus compañeros la escuela de Varberg, con un estilo próximo a Gauguin. Nordström fue un elemento activo en la política de arte de su país.

Véase SÖDERLUND, G.: Catálogo "Luz del Norte". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura, Madrid, 1995. Pág.276.

37 Anders Zorn. (1860-1920) Pintor y grabador sueco muy interesado, al igual que Larsson, por la pervivencia de las tradiciones de la región de Dalarna. Coleccionista de artesanía realizada por los campesinos de Mora, su localidad, fundó una colonia de artistas y un museo al aire libre. Se forma artísticamente en la Academia de Estocolmo. Fue el artista que más viajó de su grupo y el que mayor éxito internacional obtuvo. Como retratista recibió encargos de numerosos personajes de la cultura y las finanzas de Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Trabajó el óleo y la acuarela de un modo expresivo y vigoroso, así como el aguafuerte. Zorn realizó diversos viajes a España, donde conoció a Joaquín Sorolla y Bastida, cuyo retrato pintó en 1906. (Museo Sorolla de Madrid) Llevó a cabo la reconstrucción de su granja de Mora con la intención, similar a Larsson, de perpetuar las costumbres rurales de la región.

Véase SANTA-ANA, F.: Catálogo "Sorolla-Zorn". Museo Sorolla. Ministerio de Cultura. Dirección General de Artes y Archivos. Madrid; 1992. Pág.33 y ss.

38 Véase FAUCHEREAU:“Scandinavian Modernism. Paingting in Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden 1910-1920”. Nordic Council of Ministers. Boktryckeri AB. Uddevalla, 1990. Pág.16.

39 Traducción del inglés: “(...) As soon as I came out of the womb, I was impressed by everything dead and alive that surrounded me. It is still that way.(...)”

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. pág.17.

40 A mitad del XIX *Ladugårdslandet* constituía el área norte de Estocolmo, un barrio obrero de mala reputación. Durante la década de 1870 y 1880 esta zona de la ciudad fue rehabilitada y en 1885 obtuvo el nuevo nombre de Östermalm. Años más tarde se convirtió en el área residencial más prestigiosa de la capital.

Véase LOFGREN, J.Z.:Op.Cit. Pág.9.

41 Traducc. del inglés: “(...)It was the scissors that gave me the first means, the first way of expressing my desire to depict that which my astonished eye beheld.(...)”

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. Pág.17.

42 La *Principskola* de la Real Academia de Bellas Artes era el curso preparatorio de dibujo para futuros jóvenes talentos que deseaban asistir a las clases regulares de la Academia. En el siglo XVIII el mínimo de edad para la admisión era de nueve años. A comienzos del XIX fue de doce años. La *Principskola* dejó de funcionar en 1870.

Véase LOFGREN, J.Z.:Op.Cit. Pág.52.

43 A lo largo de todo el siglo XIX las academias de Bellas Artes fomentaban lo que se consideraba el buen gusto y trataban de educar la mano y la mente del artista según una serie de reglas impuestas de una manera tiránica. La perfección tan sólo era alcanzable por medio de la aplicación de las reglas racionales y objetivas. Al dibujar la naturaleza, el artista debía corregir los defectos de su modelo: mediante la exactitud y la precisión el artista purifica las formas naturales. Al igual que en la doctrina académica del XVII, el dibujo continúa siendo la disciplina esencial; mientras el dibujo es la razón, el color constituye la sensualidad, algo secundario. El gobierno estatal mantenía a los artistas académicos. Si éstos se inclinaban por el gusto oficial, con seguridad obtendrían encargos públicos. En la Academia de Estocolmo, nacida en el siglo XVIII gracias a algunos artistas de la corte sueca, existía la *Antikskolan* o Dibujo del Antiguo, el primer nivel donde se trabajaba con modelos aislados de escayola, y la *Modellskolan* o Clase del Natural, con modelos vivos que posaban según las esculturas clásicas. Existían unos sistemas propios para supervisar las exposiciones de arte oficial, que determinaban qué artistas debían ser o no aceptados. La “Asociación de Arte de Estocolmo” estaba dominada por personas conservadoras que dictaminaban lo que debía considerarse como arte aceptablemente válido.

Véase PEVSNER, N.: Academies of Art. Past and Present. S.e.London, 1940. (Trad. M.Ballarín) Las Academias de Arte. Pasado y presente. Ed. Cátedra. Madrid, 1982. Pág.132 y ss. y VARNEDOE, K.: “Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century”. Ed.Yale University Press. New Haven and London. 1988. Pág.16.

44 Traducción del inglés: “(...) I shudder at the thought of reminiscing about all these years which killed time and talent.(...)”

Véase LOFGREN, J.Z.:Op.Cit. Pág.46.

45 El Salón de París era el lugar donde se celebraban las exposiciones oficiales periódicas de obras de arte, que incluían pintura, grabado, arquitectura e industrias artísticas. A partir de los años ochenta se fundaron otro tipo de salones que acogieron propuestas más innovadoras por parte de jóvenes artistas, como el *Salon des Indépendants*, celebrado en París en 1884. Tras prolongados intentos, Larsson consigue que algunas de sus obras realizadas en Grèz sean premiadas por el Salón de Primavera de París en 1883, con la Medalla de Oro.

Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: The world of Carl Larsson. Ed.Karl Robert Langewiesche. London, 1982. Pág. 12-13.

46 Véase WALTHER, F; METZGER, R.:”Van Gogh. La Obra completa-pintura”. Ed.Benedikt Taschen. Köln, 1997. Pág 222 y 223.

47 *Ny Illustrerad Tidning* (Nueva Revista Ilustrada) era un periódico semanal de acuerdo con los gustos de la época, donde se narraban ceremonias, eventos, accidentes, juicios, funerales, ilustrados con reproducciones de dibujos y grabados. Harald Wieselgren , su editor, contrató a Larsson como ilustrador y reportero en 1875.

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. Pág.74.

48 Traducc. del inglés : “(...) I looked at Nature for the first time, I chucked the bizarre into the trash-heap (...) I have now given Nature a wide embrace, no matter how simple it may be. The pregnant, lusty earth is now going to be the theme of my painting. (...)”

Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G. and LINDWALL, B.: Op.Cit. Pág.10.

49 Álbumes publicados por Larsson, en su primera edición:

De Mina. Gammalt Krafvs av Carl Larsson (Los míos. Antiguos garabatos de Carl Larsson), Stockholm, 1895.

Ett Hem (Un hogar), Bonnier, Stockholm, 1899.

Larssons (Los Larsson), Bonnier, Stockholm, 1902.

Spadarfvat. Mitt Lilla Landtbruk (Spadarfvat. Mi pequeña granja), Bonnier, Stockholm,1906.

Das Haus in der Sonne (Una casa en el sol), Langewiesche, Leipzig och Düsseldorf, 1909.

Åt Solsidan (En el lado del sol), Bonnier, Stockholm, 1910.

Andras Barn (Los hijos de otros), Bonnier, Stockholm, 1913.

Véase BERGMAN, U.: Catálogo “Carl Larsson”. Nationalmuseum. Förlags AB. Wiken. Stockholm, 1992. Pág.345.

50 August Strindberg publica en 1908 En Blå Bok. (Un libro azul) En él tanto su amigo de juventud Larsson como su esposa fueron duramente criticados en relación con su pensamiento y la forma de vida que adoptaron. Strindberg había publicado en 1904 The Gothic Rooms (Los salones góticos), ya con críticas sobre sus antiguos amigos. Los libros azules contenían aforismos, ensayos y temas varios.

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. Pág.178.

51 Traducción del inglés: “(...) For some time now, it is repulsive to me to draw or to paint. If / pick up a piece of charcoal or a paintbrush, they fall to the floor. It is as an invisible hand kept me away from them.(...)”

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. Pág.189.

52 Traducción del sueco: “(...)Vi råkas hos buntmakarn, sa räven. Men jag är icke rädd: jag har älskat.(...)”

Véase ALFONS, H. Y S.: Carl Larsson. Skildrad av honom själv i text och bilder. Stockholm, 1952. Pág.128.

2. FORMACIÓN DE LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA Y PRIMERAS EXPERIENCIAS.

Fig. 1 "Konstnärens hustru och barn samt fågelvingar" (La mujer y la hija del artista, con estudio de alas). Pluma y tinta sepia sobre papel. 25,2x33,7 cm. 1890. Nationalmuseum, Estocolmo.

2. FORMACIÓN DE LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA Y PRIMERAS EXPERIENCIAS.

2.1. OBRAS TEMPRANAS EN LA ACADEMIA DE ESTOCOLMO Y PARIS .

Como hemos comentado en 1.3., durante los años de formación el pintor tuvo escasas oportunidades de desarrollar libremente su vía personal creadora al ajustarse a las severas normas de la Academia, con esquemas clásicos que prescindían de la experiencia pictórica en el exterior del estudio. En las academias de arte europeas de mitad del XIX el aprendizaje se iniciaba con un riguroso programa basado en la copia de dibujos de ornamentos clásicos y modelos en yeso de fragmentos anatómicos. En Estocolmo, como en otras academias, fue necesario dividir la organización de la institución en distintas disciplinas: dibujo ornamental, figura, dibujo de modelos en yeso, dibujo del natural y arquitectura. (N.Pevsner;1940:122 y 124)

Larsson se inclina en estos años por afrontar amplios formatos de tema histórico, como el óleo titulado "Sten Sture D.Ä. Befriar danska Drottningen Kristina ur fangenskap i Vadstena Kloster" (Sten Sture el Viejo libera del convento a la reina danesa Kristina), de 1876. (Véase Fig.2) En él, una composición aparatosa y teatral presenta una escena de gran trascendencia histórica. Este tipo de cuadros tempranos resultan muy próximos, en nuestra opinión, al estilo de las majestuosas composiciones de Paul Delaroche¹, que también trataban de reflejar las emociones de los retratados en medio de una atmósfera de solemnidad mediante una pintura basada en el sistema de claroscuro y los matices cromáticos, como en su "Agonía del cardenal Mazarino", de 1830.

Es posible identificar las gamas neutras y la profusión narrativa del Larsson académico en ciertas composiciones tempranas de Mariano Fortuny². Sin embargo, la proximidad estilística entre ambos se evidencia en mayor

grado en las acuarelas de Grèz, una analogía que comentaremos más adelante.

Larsson realiza en este período rigurosos estudios de claroscuro donde las tintas agrisadas junto con una complejidad compositiva y vagas notas de tenebrismo participan de una rotunda solemnidad, muy ajustada a los modelos académicos de la época. Simultáneamente realizaría obras menores donde se evidencia la frescura de su trazo y la prodigiosa capacidad de captar instantáneas fugaces; *“Flika i blått”* (Niña en azul) de 1875 es un óleo de pincelada abocetada donde la impronta de la espátula y las sugerentes densidades de la mancha evocan la transitoriedad de la pose. La rapidez de ejecución y la perfecta comprensión de las formas insinuadas con breves y simplificados toques de color confirman las grandes aptitudes expresivas de Larsson a sus veintidós años.

Fig.2 Fragmento de “Sten Sture D.Ä. Befriar danska Drottningen Kristina ur fangenskap i Vadstena Kloster” (Sten Sture el Viejo libera del convento a la reina danesa Kristina). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 118,5x208 cm. 1876. Göteborgs Stad, Werneska Villan.

Finalmente, el retrato de "Vilhelmina Holmgren", su compañera sentimental, pintado en el marco académico, desvela abiertamente las preferencias por los rotundos contrastes lumínicos sobre fondo oscuro que recuerdan abiertamente a los maestros barrocos. La elegancia de la actitud, la economía de elementos, la parquedad cromática, la esbeltez del formato y el suave modelado de las formas del rostro insinúan la dignidad y el porte de la dama retratada. (Véase Fig.3)

Fig.3 "Vilhelmina Holmgren". Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 133x75 cm. 1876-77.
Colección privada.

A partir de 1877 y una vez finalizados sus estudios en Estocolmo, el artista siente la necesidad de ampliar su talento artístico en el ámbito de una ciudad floreciente como París. Como afirma Serge Fauchereau, los estudios en el extranjero de algunos artistas nórdicos de finales de siglo facilitaron la evolución de su proceso creador, que podía ser distinta en un marco más favorable, al incorporar una técnica, tema o estilo a su lenguaje personal, y asumirlo como propio sin llegar a copiarlo. (S.Fauchereau;1990:13-14) Por nuestra parte, consideramos que cada artista, al margen de quedar integrado en un movimiento o corriente estética determinado e impregnarse de sus principios, contribuye al enriquecimiento de éste con aportaciones personales. Más adelante veremos esta hipótesis aplicada a Larsson.

El pesimismo de su estancia en la capital francesa, los años de penuria económica y el intento de suicidio se reflejan sinceramente en una serie de cuadros, algunos de ellos inacabados, de macabra fantasía. "Häxans dotter" (La hija de la bruja), de 1881, de atmósfera lúgubre y cromatismo sombrío, fue rechazado por el Salón parisino.

En el año 1881 lleva a cabo una obra en un estilo que será constante durante la estancia en París: "Résignation, c'est la dernière religion" (Resignación, es la religión postrera), una naturaleza muerta con simbología referida a las postrimerías y a la muerte; un bodegón con reminiscencias barrocas que anuncia mediante la calavera o las flores marchitas la caducidad y lo efímero de la vida y de las vanidades terrenales. En su expresión prosigue con el empleo del tenebrismo lumínico y el efecto teatral en la disposición de los objetos destacados sobre un fondo oscuro. (Véase Fig.4)

En 1882 Larsson participa nuevamente en el Salón de París, con un estudio de interior, "Chez le peintre du Roi" (La casa del pintor del rey), igualmente rechazado. De esta pintura, que representaba una imagen de Leda y el cisne, no se conserva el original pues a raíz del fracaso el artista decide seccionar el lienzo en diversas piezas y conservar finalmente una de ellas que completa con el retrato de su esposa e hija y titula "Lilla Suzanne" (La pequeña Suzanne), pintado en 1885.

Fig.4 "Résignation, c'est la dernière religion" (Resignación, es la religión postrera). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 81x60 cm. 1881. Dagens Nyheter, Estocolmo.

Finalmente cabe destacar de este período una vista desde el jardín de su estudio parisino en Montmartre, "I lövsprigningen" (La caída de las hojas), de 1881, un paisaje aún enclavado en el academicismo pero que ya presenta una nueva actitud: el hecho de salir a pintar fuera del estudio.(Véase Fig.5)

Como conclusión diremos que del período de juventud son valorables principalmente la actitud disciplinada y reflexiva de su pincel, la intensa capacidad de trabajo y la actitud perseverante ante la adversidad, así como una mirada siempre puesta en la tradición artística, tres factores que estarán presentes a lo largo de su trayectoria creadora.

Fig.5 "Ilövsprigningen" (La caída de las hojas). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 50x60 cm. 1881. Colección privada.

2.2. ILUSTRACIONES PARA OBRAS LITERARIAS Y OTRAS PUBLICACIONES.

Como ya citamos en la biografía, Larsson se dará a conocer al gran público a través de su colaboración en publicaciones periódicas de la época. Así tomará contacto con el mundo de la imagen impresa, desarrollando desde su juventud un estilo dibujístico sintético y expresivo, plasmado con la línea sensible, su instrumento plástico esencial.

Durante los años setenta, su vida transcurre entre París y Estocolmo, donde entra a trabajar como ilustrador y editor en la revista humorística *Kasper* y en *Ny Illustrerad Tidning*. Este último era un periódico semanal afín a los gustos de la época donde, con elaborados dibujos a pluma se describían sucesos acontecimientos extraordinarios. Larsson hubo de viajar por toda Suecia para ser testigo presencial de la crónica y describirla con una ilustración objetivo carente de toda espontaneidad, como se ve en "*Järnvägsolyckan vid Lagerlunda*" (Tragedia ferroviaria junto a Lagerlunda) de 1875 y "*Änkedrottning Josefina på sin lit de parade*" (La Reina viuda Josefina en su lecho de muerte), de 1876. (Véase Fig.6)

Para "*Kasper*", la gaceta semanal familiar profusamente ilustrada, hubo de crear dibujos humorísticos de trazo esquemático, escuetos chistes gráficos igualmente reproducidos mediante la técnica xilográfica. Advertimos en ellos un trazo torpe y amanerado que revela la juventud de su autor. Larsson retrata y caricaturiza tipos sociales en forma de viñetas cómicas, como se ve en "*Mellan två eldar*" (Entre dos fuegos), de 1871, una escena burlesca en la tienda de tabacos con un dibujo escaso en soluciones gráficas. (Véase Fig.7)

Fig.6 "Järnvägsolyckan vid Lagerlunda" (Tragedia ferroviaria en Lagerlunda).
Ilustración de Carl Larsson para "Ny Illustrerad Tidning", 1875.

Ya hemos comentado que el procedimiento fundamental para reproducir imágenes en las publicaciones periódicas, semanarios y libros suecos durante la primera mitad del XIX era, como en el resto de Europa, la xilografía a contrafibra o a testa. Esta técnica permitía una extensa tirada de ejemplares, así como un notable repertorio de valores tonales, gracias a la precisión y al cuidadoso oficio de los maestros grabadores de la época. Según nuestros conocimientos de grabado, el taco de madera era seccionado en sentido transversal a la dirección de la fibra y tallado con la ayuda de finos buriles. La dureza de la madera de boj permitía la obtención de prolongadas ediciones, lo cual era barato, rápido y con resultados técnicos muy similares a los del grabado sobre metal, también trabajado a buril. El grabado en madera estuvo muy desarrollado en Suecia de la mano de virtuosos burilistas como Siegard, Bergström o Tekla Nordström³, quien reprodujo diversas series de dibujos de Larsson.

En el año 1877 ilustra por encargo una versión sueca de los cuentos de hadas de H.C. Andersen, titulada Sagor och Berättelser (Cuentos y relatos), en un estilo de fantasía romántica. En la misma época realiza imágenes para la

obra *Norska Folksagor och Äventyr* (Sagas populares noruegas), de los folkloristas Asbjørnsen y Moe. Estos dibujos, que no llegarían a publicarse, estuvieron muy influidos por ilustradores franceses románticos; en ellos se manifiesta plenamente la capacidad imaginativa del artista a sus veinticuatro años. Las ilustraciones plagadas de personajes fantásticos en ambientes imaginarios se sugieren mediante sutiles trazos de pluma, de mayor espontaneidad y estilización, junto a una gama cromática reducida a azules y sepias, y toques de gouache blanco. Las composiciones resultan audaces e innovadoras, y la frescura del bosquejo se alterna con la meticulosa elaboración. A nuestro modo de ver, el conjunto de personajes fabulosos, héroes de leyenda y animales del bosque de inspiración macabra encuentran similitudes gráficas con ciertos dibujos del ilustrador inglés Arthur Rackham⁴ en la variedad de su repertorio, la expresividad lineal y el aspecto neogótico y lánguido de algunos tipos y actitudes.

Fig.7 "Mellan två eldar" (Entre dos fuegos). Ilustración de Carl Larsson para Kasper (Titere), 1871.

En 1878 comienza una serie que le permitiría darse a conocer definitivamente al gran público: “*Fältskärens berättelser*” (Relatos del cirujano), con textos del escritor finlandés Zacharias Topelius; una interpretación romántica de la historia sueca y finlandesa desde la Edad Media hasta principios del XIX compendiada en 326 imágenes reproducidas en xilografía. La obra, en la que el claroscuro y la exhaustiva descripción formal son elementos constantes, fue publicada por entregas en un periódico y más tarde se editó como libro ilustrado. (Véase Fig.8)

Fig.8 Ilustración de Carl Larsson para *Fältskärens berättelser* (Relatos del cirujano), de Zacharias Topelius. 1883-84.

En 1882 su colega Strindberg le propone ilustrar su obra *Svenska Folket i Helg och Söcken* (El pueblo sueco en días laborables y festivos), un recorrido por la historia cultural popular del país con personajes épicos, tipos populares y héroes de leyenda. Se acude a la xilografía de Jonas Engberg,

prestigioso xilógrafo, para su reproducción. Observamos un tratamiento dibujístico que pone mayor énfasis en los primeros planos y deja los fondos levemente sugeridos, así como un profundo estudio descriptivo de retratos históricos que inundan composiciones más elaboradas; queda manifiesto que son aún imágenes sin una autoría plenamente definida, muy vinculadas a los modelos de la época.

Sin embargo, en las ilustraciones originales realizadas en 1884 para la obra *Samlade Skaldeförsök* (Intentos Poéticos Completos) de la poetisa sueca Anna Maria Lenngren⁵, empleó nuevamente la aguada y la pluma, con resultados de gran expresividad, sutilidad y riqueza gráfica. (Véase Fig.9) Son imágenes de gusto afrancesado que muestran escenas galantes de la sociedad de la época; su realización coincide con la estancia del artista en Grèz-sur-Loing.

Fig.9 Ilustración de Carl Larsson para *Samlade Skalde Försök* (Intentos Poéticos Completos), de Anna Maria Lenngren. 1884.

Hay que destacar la preferencia por gamas suavizadas en tonos rosa de concha o azul madreperla, con toques de gouache blanco, en general de escasos contrastes, donde la mancha de la acuarela domina sobre el contorno lineal y evoca sensaciones placenteras. Surge la necesidad de crear la sugerencia, la elegancia y sensualidad envolvente del tranquilo gozo de vivir de las clases aburguesadas.

La xilógrafa sueca Tekla Lindeström reprodujo estos sutiles degradados sobre los tacos de madera para editar las imágenes en forma de libro. El resultado final fue una serie muy próxima al estilo alcanzado durante sus años en Francia. A nuestro juicio, se evidencia en ellos el gusto de su autor por la estética del Rococó: el idilio festivo se pone de manifiesto mediante escenas domésticas con mujeres coquetas descritas con sensuales pinceladas que recuerdan a Watteau⁶, entornos pastoriles de ensueño o interiores decorados a la francesa. El elemento pícaro, el capricho formal y la exhuberancia ornamental se combinan en esta serie que obtuvo una cálida acogida por parte del público.

Destacamos de forma especial las ilustraciones para la novela de corte romántico *Singoalla*, del poeta sueco Viktor Rydberg⁷, realizadas en 1894. A nuestro modo de ver, constituyen la serie ilustrada en la que el artista se entrega plenamente a un dibujo que por vez primera capta la esencia de sus raíces nórdicas. El estilo gráfico se aproxima al adoptado en las acuarelas de Sundborn que ya venía desarrollando en este tiempo, y la temática narra las aventuras de la muchacha gitana Singoalla y el caballero Erland en el marco sugerente del siglo XIV. El conjunto de dibujos fue realizado con aguadas de tinta sepia y pluma sobre una base de lienzo que proporcionaba un fondo tonal cálido. La sobriedad del claroscuro, el romanticismo del paisaje y la estilización neogótica, las historiadadas letras capitales y la elegancia de las actitudes hacen de esta serie una personal evocación del folklore sueco y las leyendas surgidas de los frondosos bosques nórdicos. Larsson hubo de realizar algunos viajes a la región de Småland, al sur de Suecia, en 1893 y 1894 para impregnarse de esta esencia. Allí realizó escuetos bosquejos y apuntes rápidos del paisaje de Jönköping y Huskvarna, la ciudad natal de Rydberg evocada en su literatura. Los parajes brumosos y envolventes de este lugar sirvieron como

escenario para las hadas, los héroes y las criaturas fantásticas de las ilustraciones.(Véase Fig.10)

Es muy probable que para reproducir la sutilidad de la gama tonal en esta serie los editores recurrieran a procedimientos planigráficos tales como la litografía. Los resultados apreciados en los libros publicados contemplan una gama de grises bastante amplia que refleja con suficiente fidelidad las valoraciones tonales de las imágenes originales. En ellas predominan los tonos pardos y sobrios, los primeros planos destacados que magnifican a un personaje, la elevación de los horizontes, la precisión dibujística y la sensualidad de los ritmos lineales. *Singoalla* fue publicado por primera vez en 1857 en el calendario *Aurora*, y su tercera edición fue traducida del sueco al alemán, con una adaptación para un público juvenil. Finalmente la serie fue exhibida en Göteborg y adquirida en 1895 por el *Göteborgskonstmuseum*.⁸

Fig.10 Ilustraciones de Carl Larsson para *Singoalla*, de Viktor Rydberg. 1894. Göteborgs Konstmuseum.

En el final de siglo destacan las colaboraciones como dibujante en las publicaciones populares Jultomten (Santa Claus), una revista infantil navideña (Véase Fig.11), Idun y Svea Calendar, editada desde 1844 a 1907. En ambas se difundieron ilustraciones tomadas de su entorno familiar y de sus numerosos viajes, con la expresión dibujística simplificada que lo haría reconocible.

Fig.11 Ilustración de Carl Larsson para la publicación navideña Jultomten (El duende de Navidad). Acuarela sobre papel. 61x48 cm. 1901. Colección privada.

En Svea Calendar describe, a través de una larga serie de acuarelas comentadas, su recorrido por Venecia, Nápoles y Roma en compañía del pintor Ernst Josephson, bajo el título Från Stockholm till Messina (Desde Estocolmo a Messina), de 1887. Son vistas paisajísticas que conservan toda la frescura del boceto realizado in situ y recogen una primera impresión de los lugares visitados. (Véase Fig.12)

Para concluir la revisión de sus aportaciones como ilustrador gráfico, mencionaremos dos ejemplos tardíos referidos a la realización de carteles conmemorativos de contenido político. El cartel que festeja la “*Bondetåg*” o Marcha de los Granjeros de 1914, sintetiza en una figura juvenil todo un emblema nacional, una idea también expresada en el cartel diseñado con motivo del “*Svenska Jordbrukets Dag*” (El día del campesino sueco), de 1917. Los marcados contornos, la bidimensionalidad de las tintas, la sobriedad compositiva y las connotaciones infantiles de su dibujo lo hacen plenamente reconocible.

En definitiva, la labor del Larsson ilustrador anuncia desde sus comienzos la maestría de un dibujo que se convertirá en herramienta esencial, directa y explícita en su quehacer artístico. Larsson, cronista de la cotidianidad y la circunstancia, supo hacer suyo, valiéndose del rigor, la disciplina y la dedicación constante, un método de trabajo y una expresión particular que con los años irían adquiriendo una manera y un sentir propios.

Fig.12 “Rivieran” (Riviera), ilustración de Carl Larsson para Från Stockholm till Messina (De Estocolmo a Messina). Tinta y gouache. 23x14,1 cm.

1 Paul Delaroche. (Paris 1797-1888) Pintor francés. Cultivó el retrato romántico, aunque su producción se caracterizaría por monumentales y complejas composiciones de temas épicos e históricos en los que, mediante sobrias gamas, acusado descriptivismo y exhaustiva preocupación por la captación de las envolventes atmósferas de ricos interiores, fue narrador de hechos y anécdotas memorables como “La muerte de Isabel de Inglaterra”, o “Los hijos de Eduardo IV en la torre de Londres”. Fue también profesor en la Escuela de Bellas Artes de Paris.

Véase HASKEL, F.: “Paul Delaroche. Tragedias inminentes”. Ed. Franco Maria Ricci. Milano, 1990. (Trad. X. Gispert) Art FMR. Vol.2. La Enciclopedia del Arte de Franco Maria Ricci. Barcelona, 1995. Pág.. 178-196.

2 Mariano Fortuny. (Reus 1838-roma 1874) Pintor y grabador inscrito en el naturalismo pictórico de mitad del XIX. Formado en su ciudad natal, frecuenta en 1852 la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Una composición de tema histórico le valió una pensión para ampliar estudios en Roma. Descubrió la luz y el color en Marruecos. Más tarde contrajo matrimonio con la hija del pintor Federico de Madrazo. De sus obras destacan “La odalisca” y “La batalla de Tetuán”, del período de marruecos, y “La Vicaría”, “El coleccionista de estampas” o “El jardín de los poetas” en las que la brevedad de su pincelada y el trazo fresco y espontáneo combinado con detalles preciosistas recogen la fugacidad efímera del costumbrismo que le rodea. La animación y el color de la vida son plasmados en un estilo enérgico de fondos abocetados y técnicas de manchas, empleando la espátula y el cuchillo en el óleo, y lavados sucesivos en la acuarela. Fue un excelente aguafortista con una producción relativamente abundante.

Véase YXART, J.: Fortuny. Ensayo biográfico-crítico. Ed. Biblioteca “Arte y letras”. Barcelona, 1882.

3 Véase BOTEY, F.E.: Historia del grabado. Col. Clan Técnicas Artísticas. Ed. Labor. Madrid, 1993. Pág.271.

4 Arthur Rackham. (1867-1939) Ilustrador inglés de literatura infantil popular. Trabajó de escribiente en una oficina antes de hallar empleo como dibujante en la redacción del recién fundado diario Westminster Budget. Su vida profesional se vio prolongada a lo largo de cincuenta prolíficos años. Ilustró las obras Rip van Winckle (1905), Peter Pan in Kensington Gardens (1906), Alice's Adventures in Wonderland (1907) y Aesop's Fables (1912), junto a otros muchos libros de cuentos y relatos wagnerianos y shakespearianos. Su personal estilo dibujístico neogótico se caracteriza por líneas orgánicas, rotundas y sinuosas, de trazo insistido, con una variado abanico de tipos, gestos y actitudes de gran estilización tanto humanas como de fantasiosos animales, hadas y duendes.

Véase GETTINGS, F.: Arthur Rackham. Ed. Studio Vista. Casell & Collier. Macmillan Publishers Ltd. London, 1975.

5 Anna Maria Lenngren. (1755-1817) Poetisa sueca. Junto a los de Carl Michael Bellman, sus irónicas composiciones fueron las más populares en Suecia durante el siglo XVIII. En 1884 la editorial Bonnier publica en

Estocolmo una nueva edición de sus Samlade Skalde Försök (Intentos Poéticos Completos), ilustrados por Larsson.

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit.Pág.115.

6 Jean Antoine Watteau. (1755-1817) Pintor francés de escenas cortesanas, principal exponente del Rococó pictórico. Escenas de comedia, grupos de enamorados, vistas mundanas y populares y escenas pastoriles refinadas con bosquecillos de fondo son sus temas más frecuentes. Un mundo de ensueño mostrado a través de una paleta luminosa en verdes, azules y dorados, y composiciones teatrales. En 1712 la Academia aceptó su "L'enbarquement pour Cythère", una de sus obras más destacadas. Su carrera artística fue breve; de ella son destacables "Boda campestre", "El columpio", "La serenata" o "Los placeres del baile". Su influencia se extendió por todas las escuelas pictóricas europeas de su tiempo.

Véase HAUSER, A., 1953.: Op.Cit. Pág.167 y ss.

7 Viktor Rydberg. (1828-1895) Poeta sueco, uno de los más célebres de su tiempo. Escribió novelas históricas y poemas con temática social influenciado por el idealismo neoplatónico. Fue profesor de la Universidad de Estocolmo desde su fundación. Miembro de la comisión del Nationalmuseum, fue uno de quienes apoyaron a Larsson en la controvertida decoración de los muros del hall hacia 1910.

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. Pág.115.

8 Véase MONGOMERY, K.: "Carl Larsson som illustratör". Catálogo "Carl Larsson". Nationalmuseum. Förlags AB Wiken. S.l.,1992. Pág.322.

3.LARSSON Y SU TIEMPO: REFERENCIAS TOMADAS DEL MARCO EUROPEO DE FIN DE SIGLO.

Fig.1 "Nevada nocturna en Kambara", "Cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō". Cromoxilografía de Utagawa Hiroshige. 1833-1834.

3.LARSSON Y SU TIEMPO: REFERENCIAS TOMADAS DEL MARCO EUROPEO DE FIN DE SIGLO.

3.1. LARSSON Y LA ESCUELA DE BARBIZON: EL DESCUBRIMIENTO DEL PLENAIRISMO. OBRAS.

El estudio de la biografía de Larsson nos descubre que gracias a la iniciativa de su colega Karl Nordström Larsson da un giro rotundo y definitivo a su proceso artístico a raíz del hecho sencillo de salir a pintar el exterior de la campiña francesa, tal y como revelan sus propias palabras:

“Karl Nordström entró en mi estudio (...) y dijo: Tienes que salir al campo, a ver la naturaleza. Vente a Grèz-Par-Nemours.(...) Fue entonces cuando, de modo accidental, me topé con las pinturas al agua y el papel y realicé mi primer dibujo a la acuarela.”¹

Es en este momento cuando el artista se detiene, se para a observar con atención un fragmento de naturaleza muy específico que le interesa; del papel comienzan a surgir historias concretas, las de los campesinos en su entorno natural, reflejadas mediante las transparencias suavizadas, aún discretas, de la acuarela, técnica que descubre y aprende por sí mismo, y elige como medio esencial de expresión: la acuarela será su campo propio a partir de entonces. El hecho de describir la realidad fuera del estudio, la representación de las condiciones particulares de la luz, el contacto con la topografía o los tipos autóctonos constituía, como ya dijimos, una propuesta suficientemente radical para Larsson y el grupo de pintores escandinavos.

Ciertas fuentes sostienen que ya en el año 1877 el pintor tiene contacto con la pintura *plenairista* a raíz de una breve estancia en Barbizon, invitado por el pintor sueco Skånberg a residir en el pequeño pueblo de Fontainebleau. (K.Varnedoe;1988:162) Fue en este lugar donde, inclinado por la directa motivación del natural, realiza diversos óleos de pequeño formato, como el

paisaje titulado "Landskapstudie från Barbizon" (Estudio de paisaje desde Barbizon) de 1878, a base de manchas vibrantes y móviles evocadores de un entorno pleno de sensaciones atmosféricas envolventes, y una gama reducida a ocre, sienas y verdes musgo. (Véase Fig.2)

Fig.2 "Landskapstudie från Barbizon" (Estudio de paisaje desde Barbizon). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 45x55 cm. 1878. Nationalmuseum, Estocolmo.

De este modo, su iniciativa pictórica se integra en el grupo de nórdicos que desean retomar el paisajismo inspirado por la pintura de Rousseau, Daubigny y Dupré (Véase Cap. 1, nota 23), junto a Millet² y otros paisajistas de la Escuela de Barbizon, y comienza así a liberarse del letargo producido por la experiencia en el interior del estudio.

Por este tiempo, su pincelada, que todavía conserva la perspectiva valorista, adopta una liberación perceptible, rica en expresividad y luminosidad; el tema se torna menos significativo y es expresado con la soltura que responde a la instantaneidad de la práctica del natural. Existen autores que afirman que los artistas escandinavos habrían continuado pintando en el interior de sus estudios según la tradición académica si no hubiera existido la profunda influencia de Lepage y el movimiento plenairista francés que les enseñó las habilidades pictóricas para representar los efectos lumínicos. (K.Varnedoe;1988:10) En este sentido y según el autor Neil Kent, la influencia de Lepage en los nórdicos consistía no sólo en el uso de tonalidades y matices pictóricos, sino en la actitud panteísta ante el paisaje, en el que el pintor debía sumergirse completamente. Los plenairistas del norte emplearon un recurso propio, el ya citado *stämning*; la traducción pictórica de la luz y sus efectos atmosféricos al paisaje, mediante gamas difusas, veladuras y la integración armoniosa de los elementos esenciales con respecto al fondo.³ El aspecto lánguido y pacífico tiende a enfatizarse con vistas a hallar un sintonía entre el estado de ánimo de la naturaleza y la emoción interior del pintor. Todo lo anterior queda corroborado en las obras tempranas de nuestro autor, comentadas más adelante, (Véase Fig.4 y 5), si bien se desprenderá de este espíritu al establecerse de nuevo en su país.

Tal y como afirma Hauser, el paisaje naturalista describe una atmósfera que en su tranquilidad es distinta a la de la gran ciudad, con un espíritu menos artificioso y más sencillo y cotidiano, donde los ambientes parecen fáciles de alcanzar y poseer. (A.Hauser;1953:76,81 y ss.) Este es uno de los aspectos que atrajo a los escandinavos y fue incorporado desde diversas perspectivas a su discurso plástico. El paisaje de ambiente pastoril y las escenas de jardín configuran un tipo de naturaleza ideal de belleza plácida y agradable, la versión que Larsson quiso ofrecer del ambiente aldeano francés. Escenas anecdóticas, costumbres populares, retratos afectivos o el paisaje por sí mismo son las motivaciones principales que marcan este período.

Advertimos en Larsson una manifiesta preocupación por el análisis en esta serie de Grèz. El pincel describe fielmente los matorrales, los grupos de flores, el atuendo de los campesinos; en ocasiones la mancha de acuarela llega a liberarse completamente de la forma, resultando sugerente y rica en

sensaciones. En general observamos una pincelada fina y minuciosa, preciosista en ocasiones, de empastes delicados y acusado realismo, muy vinculada a un modo de hacer propio de la época: una pintura donde se reconoce un tema agradable que no despertara demasiados problemas intelectuales, abocada a un público preferente burgués. En la colonia de Grèz su pintura adquiere en poco tiempo la soltura y la confianza necesarias para ser muy bien acogida en los círculos artísticos suecos y en el Salón de Paris.

Si nos detenemos a profundizar en obras concretas, comenzaremos citando la acuarela titulada "*Förbjuden frukt*" (Fruta prohibida), de 1882, que toma como tema una escena campesina de contenido narrativo. (Véase Fig.3) Es destacable la construcción de la serena naturaleza circundante, a base de gestos expresivos del pincel y breves toques de gouache, alternados con áreas más o menos densas de la acuarela, siempre dentro de una sobriedad, una entonación cromática armoniosa y un orden agradable, que caracterizan los trabajos de esta época. El pintor ha logrado establecer una estrecha interacción con el ambiente en el que se haya inmerso. Las palabras de Émile Zola sobre la estética naturalista son aprovechables para apoyar el propósito de "*Förbjuden frukt*":

“El personaje se ha convertido en el producto del aire y del suelo, al igual que la planta (...) estamos ante el momento del exacto estudio del medio, en el momento de la constatación de los estados del mundo exterior que corresponden a los estados interiores de los personajes”.⁴

En el mismo año pinta dos acuarelas que más tarde fueron presentadas en el Salón de primavera de Paris en 1883 y premiadas con la medalla de oro. "*Oktober. Pumporna*" (Octubre. Las calabazas) alude a una escena otoñal y melancólica cuyas tintas pardas unidas a la actitud meditabunda y reposada del personaje central reafirman y simbolizan el recogimiento y la languidez de la estación. Encontramos cierta proximidad con la austeridad y la dignidad religiosas de los campesinos de Millet, quien también llegó a pintar en la localidad de Barbizón en busca de la autenticidad de su paisaje.

Fig.3 "Förbjuden frukt" (Fruta prohibida). Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 72x53 cm. 1882. Colección privada.

En la acuarela "November. Rimfrost" (Noviembre. La escarcha), el citado *stämning* a base de veladuras blanquecinas que difuminan las formas de la naturaleza trata de captar el estado de ánimo de la estación invernal. En el tratamiento de la acuarela se sirve de lavados sucesivos y de sutiles empastes de miniaturista. En nuestra opinión, la senectud del personaje retratado parece aludir de manera alegórica al aletargamiento de la naturaleza bajo la capa de escarcha.(Véase Fig.4)

Mencionaremos también "*Gubben och Nyplanteringen*" (El viejo y la nueva plantación) de 1883, que presenta una escena costumbrista de la campiña francesa. La vegetación se soluciona con delicados y expresivos gestos del pincel suficientes para esbozar los esbeltos juncos en primer término, destacados sobre un fondo brumoso y acuático. Sobre el verde intenso que evoca la humedad del paisaje se realza el perfil de un campesino, contemplativo y estático.

Fig.4 "*November. Rimfrost*" (Noviembre. La escarcha) Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 72x53 cm. 1883. Colección privada.

Otra obra, "*Dammen i Grèz-sur-Loing*" (La presa de Grèz-sur-Loing) pintada en 1883, de húmedos verdes y grises transparentes, está igualmente impregnada de la languidez y la quietud de un paisaje abandonado y en silencio, donde las emociones parecen contenidas por la propia presa en un

equilibrio completo. Hay una evidente preocupación, como en toda esta serie, por lograr una coherencia entre todas las partes; ello se alcanza mediante el empleo de armonías cromáticas; las gamas agrisadas del cielo encuentran estrecha relación con los variados verdes musgo y los grises del paisaje local.

La última obra seleccionada del período de Grèz es "Motiv från Montcourt" (Motivo desde Montcourt) de 1884 (Véase Fig.5), por el tratamiento menos usual y más atractivo de la mancha de acuarela, sintética y vibrante aplicada con sucesivas transparencias que conforman la vaporosidad y las brumas del paisaje francés. Los elementos vagamente insinuados con frotados de pincel seco hacen de éste un lugar donde prevalece un componente más onírico y menos descriptivo, pleno de recursos gráficos variados y sugerentes que dejan entrever un estado de ánimo interior. La línea desaparece y deja al descubierto las cualidades pictóricas. El resultado final es la apropiación por parte del pintor de una serie de sensaciones, cuyo aprendizaje le capacita para alcanzar un nivel de síntesis que encierra lo esencial, el lirismo de la campiña francesa que ha conmovido al pintor tras la observación cuidada y el análisis previo.

Fig.5 "Motiv från Montcourt" (Motivo desde Montcourt) Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 36x45,5 cm. 1882. Carl Larssongården, Sundborn.

En definitiva, en estos años Larsson se aparta definitivamente de lo académico, al optar por una pintura que interpreta lo observado del natural. Su mirada se hace más personal y sincera ante el encuentro de unos motivos cotidianos que le llevan a desviar sus planteamientos hacia un discurso menos pretencioso y más libres.

Será en este tiempo cuando aprenda con rigurosa meticulosidad las formas vivas, con una descripción que recuerda, como ya sugerimos, el costumbrismo que Fortuny desarrolló en Roma, en su serie de diáfanos acuarelas expresadas con una paleta también del sur. Sin embargo, Fortuny se inclinó hacia soluciones más atrevidas para captar lo esencial, como la eliminación de detalles de últimos planos o el empleo de rascadas y espontáneas pinceladas para representar la fugacidad del momento, como en el retrato titulado "Cecilia de Madrazo", de su período final.

Durante 1886 y 1887 el artista combina estancias en Grèz con períodos en Estocolmo, Göteborg y Varberg. De estos años se conservan una serie de pinturas que mantienen este estilo. Destacamos "Friluftsmålaren, Vintermotiv" (El pintor al aire libre, motivo de invierno) de 1886, pintado en Estocolmo, donde pone en práctica la inmediatez de la pintura a plein air aplicada a un paisaje invernal, sin liberarse aún de la discreción cromática. (Véase Fig.6)

Finalmente en "Aftonstämning" (El ambiente de la tarde), pintado en Varberg en 1887, advertimos cierta transformación en las gamas cromáticas, que recogen con mayor decisión y rotundidad la nitidez del aire en el verano sueco; la sencillez compositiva y los amplios campos de color levemente matizados sirven de transición hacia una nueva etapa en la que el pintor retorna a su país y siente la necesidad de encontrar un lenguaje plástico ajustado a las peculiaridades de la naturaleza del norte.

Como conclusión diremos que durante toda esta etapa el pintor observa, se ejercita en tomar referencias dibujísticas del natural, pese a que no tiene aún consciencia de lo que es ni de lo que puede llegar a hacer. Aprende a analizar para poder sintetizar más tarde. Tan sólo obedece a la voz interior para sorprender las líneas esenciales de las cosas. Así, descubre

finalmente el inicio de una expresión más viviente, menos rígida, en consonancia con la versatilidad del mundo que se ha desplegado ante su mirada.

Fig.6 "Friluftsmålaren, vintermotiv" (El pintor al aire libre, motivo de invierno) Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 119x209 cm. 1886. Nationalmuseum, Estocolmo.

ANÁLISIS FORMAL DE UNA OBRA TIPO DEL PERÍODO DE GRÈZ.

"ATELJÉ IDYLL"
(Idilio en el estudio)

*Pastel sobre papel

*66x50 cm.

*1885

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 191

ANÁLISIS FORMAL:

Nos encontramos ante uno de los tempranos retratos familiares de Larsson; se trata del análisis en un plano adelantado de dos rostros de profundo significado emotivo en la vida del artista, en el estilo aún en proceso de maduración de sus años en la colonia de pintores de Grèz, con evidentes influencias del naturalismo atmosférico de los pintores de la Escuela de Barbizón.

El busto con ángulo de tres cuartos de su joven esposa Karin acomodada en una butaca y de la recién nacida Suzanne en su regazo fue esbozado en el interior de su estudio. Ambas figuras se sitúan de espaldas a un amplio ventanal y el escaso espacio representado de la estancia aparece limitado en su parte posterior por la presencia de un mueble, organizado en una franja horizontal en el borde superior de la imagen, que contiene algunos instrumentos de trabajo del pintor, junto a algunos de sus dibujos y otros utensilios colocados con visible descuido. Este dibujo sintetiza perfectamente el idílico costumbrismo de sus años en Francia a través de los ojos soñadores de la joven esposa, la naturalidad en la disposición de los enseres cotidianos de la pareja de artistas y la expresión graciosa y espontánea de la pequeña Suzanne, que parece volverse hacia el espectador. No percibimos aún en esta obra la firmeza del trazo caligráfico o el desenfado colorista de sus escenas posteriores en la campiña sueca.

Según nuestro análisis visual resulta una imagen con evidentes tendencias impresionistas en relación con obras posteriores; el tratamiento sugerente de la mancha de pastel, técnica gráfica esporádicamente empleada por este artista, está plagado de difusos matices logrados a través de suaves fundidos y rotundos frotamientos en distintas direcciones que no llegan a perder la nitidez de las formas, sino que las construyen y modelan con delicadeza. Definición y sugerencia se muestran alternadas en esta imagen. Ello nos permite afirmar que el dibujo ha sido concebido siguiendo una intención esencialmente pictórica, en la que prevalece el plano cromático y la mancha móvil antes que la línea sensible, junto a unos contornos escasamente definidos evocadores de envolventes sensaciones atmosféricas.

Todos ellos componen el conjunto de rasgos a los que atribuimos afinidad con la pintura francesa de esa época.

Al mismo tiempo, las gamas cromáticas se resuelven en armonías cálidas de ocre, pardos y grises muy pausadas que dan lugar a una íntima y entrañable sensación de recogimiento en la escena. El empleo de la barra de pastel, técnica de origen francés, es el medio idóneo para captar el aspecto efímero y la naturalidad familiar de esta escena en la colonia parisina de Grèz-sur-Loing. En la factura de la mancha se refleja claramente lo inconcreto y la sensualidad a través de trazos abiertos y esporádicos; podemos considerar la densidad de la materia pictórica de un nivel medio.

Si se observa detenidamente, el tipo de encuadre escogido secciona los objetos y eleva considerablemente la línea de horizonte de modo que el punto de vista del espectador capta el conjunto de arriba abajo; en este sentido podemos comentar la notoria influencia de la estampa japonesa en el modo de afrontar la composición y aproximarse al elemento principal, pues adopta una visión muy restringida y particular del espacio representado. Es también apreciable una notable inclinación de la línea que inicia la ventana, identificable con el horizonte, así como del conjunto de elementos situados en diagonal sobre la mesa del fondo en relación con la verticalidad del busto de Karin ligeramente desplazado a la izquierda. Esta moderada distorsión acrecienta la impresión de desorden concentrada en el segundo plano donde se agrupan casualmente los utensilios del pintor, en oposición al reposo insinuado por las figuras que ligeramente se reclinan sobre el sillón. Como contraposición, el rostro de Karin se halla sabiamente ubicado en la confluencia de los ejes verticales y horizontales generados por los elementos del fondo, de modo que queda situada en un punto perfectamente equilibrado que atenua la posible percepción de desorden. Los planos de profundidad se ordenan claramente y se sugieren mediante un ligero desdibujamiento de los elementos de términos más retirados. La frágil cabeza de Karin se halla así enmarcada y protegida por los ángulos oblicuos de la estancia, y se sitúa de espaldas a la ventana, pese a que se ha suavizado deliberadamente la radicalidad del natural efecto de contraluz.

Por otra parte, los efectos lumínicos se acentúan con toques más potentes de pastel blanco en lugares donde la incidencia de luz es máxima, como puede ser el cabello de la esposa, los papeles sobre la mesa o el rostro vuelto de la pequeña y dejan otras zonas en penumbra. El orden de valoración de la luz responde a un predominio de altos, con escasos contrastes, lo que favorece la serenidad y el intimismo.

Diremos también que las figuras obedecen a una proporción completamente objetiva, ya que nos encontramos ante un pintor que ama profundamente el natural y la verdad intrínseca de los objetos.

La religiosidad que evocan los enseres familiares, los rasgos fisonómicos perfectamente sintetizados mediante la vaporosa mancha, la mirada perdida en el ensueño o el gozo interior y silencioso de la primera maternidad son las plácidas impresiones percibidas en este retrato, a través de la sugerencia de unos componentes plásticos moderados y sin estridencias. Todos ellos se agrupan entre sí para generar una sensación global de gran sutilidad. Así, Larsson abre paso a un rincón de su vida personal, en una mirada introspectiva que se vuelve hacia sus posesiones más queridas, su familia y su pequeña parcela de arte.

3.2. PARALELISMOS CON LA ESTAMPA UKIYO-E.

En el presente epígrafe proponemos confirmar y analizar un hecho que los historiadores de Larsson aseguran con plena rotundidad : la íntima relación de su madurez artística con las novedosas propuestas de los maestros japoneses de la escuela *Ukiyo-e* (Véase Cap.1, notas 5, 6, 7 y 8), afirmación que le sitúa como artista influido desde su juventud por la cultura de su época. Al parecer, el hechizo oriental, la atracción por lo exótico, unidos a su particular sensibilidad para captar los aspectos efímeros de la naturaleza fueron probablemente los conceptos que le interesaron en mayor medida desde las obras tempranas para incorporarlos a su expresión personal.

En la amplia bibliografía consultada, las aseveraciones de diversos autores sobre este aspecto no suelen estar acompañadas de un estudio formal de las obras, si bien se cita esporádicamente el empleo de elementos de estética japonesa, como la línea sensible, los encuadres restrictivos o la mancha plana. Sin embargo, llegan a considerar a Larsson como un dibujante perteneciente al grupo de artistas determinados por las estampas japonesas. En ningún momento hallamos alusión alguna o paralelismo evidente con respecto a una estampa *ukiyo-e* concreta, ni un estudio riguroso de imágenes. Creemos de gran utilidad e interés llevar a cabo un estudio detenido de la cuestión con objeto de valorar y poner de manifiesto en qué medida Larsson puede considerarse un artista influido por el arte japonés, y alcanzar una visión más completa de su obra.

Para este propósito nos detendremos a enumerar y comentar los agentes plásticos claramente japonesistas que intervienen en sus obras, al tiempo que estableceremos, en la medida de lo posible, un estudio paralelo con xilografías japonesas concretas.

Primeramente nos ha parecido oportuno detenernos a describir someramente el influjo producido por los grabados japoneses en el panorama

cultural europeo de finales del XIX, así como a especificar singularidades estilísticas fundamentales de las obras del grupo de artistas suecos contemporáneos de Larsson, atraídos por los principios estéticos orientales.

Por lo tanto, examinaremos con detenimiento los factores que tanto en el ámbito artístico como en el de su vida personal resultan definitivos para comprender la individualidad de este artista y justificar su peculiar asimilación del arte recién importado de Oriente tomado como modelo conceptual y trasladado a sus necesidades expresivas propias.

3.2.1. Arte japonés y arte sueco de finales del XIX.

Según Torsten Gunnarsson, conservador del Nationalmuseum de Estocolmo y autoridad especializada en la figura de Larsson, el arte japonés parece dejar su influencia en tierras escandinavas a lo largo de la década de los ochenta. (T.Gunnarsson;1994:175) Como ya vimos, este momento coincide con la estancia de numerosos artistas suecos en París, tras la ruptura con las academias oficiales.

Observamos que Gunnarsson plantea una disyuntiva ante la cuestión de si el acusado influjo japonés sobre los sectores artísticos suecos más innovadores se transmitió por un conocimiento directo de las estampas *ukiyo-e*, o bien a través del acceso a la obra de los artistas franceses que se apoyaban en la estética recién importada.

Todo lo anterior viene a coincidir en el tiempo con un período, dentro de los círculos del arte sueco, donde las pretensiones de realismo parecen estar complementadas por un afán de introducir nuevos valores estéticos como la estilización, la ornamentación y el simbolismo, con contenidos temáticos basados en escuetos fragmentos de naturaleza. Al parecer, el *Art Nouveau* y el movimiento simbolista se manifiestan por primera vez a Suecia en 1897, durante la Exposición Universal celebrada ese año en Estocolmo. (T.Gunnarsson;1994:177)

Con vistas a comprender la situación de los artistas suecos y su relación con la estética oriental, ofreceremos primeramente un panorama global a modo de marco de fondo. Karl Nordström (Véase Cap.1, nota 36) visita en 1882 el VII Salón Impresionista de París junto al artista noruego Christian Krogh. La obra de ambos nos confirma que debieron quedar profundamente impresionados ante las pinturas de los maestros postimpresionistas; el sintetismo formal y cromático de Gauguin y la breve y expresiva pincelada de

van Gogh constituyen el préstamo que ambos toman del arte francés. Entre 1893 y 1895 Nordström trabaja junto a sus camaradas Bergh y Kreuger en la costa occidental sueca; en particular sienten una motivación especial por el paisaje de Varberg, lugar en el que crean un estilo pictórico más radical, la denominada Escuela de Varberg (Véase Cap.1, nota 30), donde la simplificación de la pincelada, las amplias manchas de color más o menos uniformes y el concepto de ornamentación son próximos a los planteamientos de Gauguin. Este artista comenzó a interesar a los escandinavos a raíz de que Bergh adquiriese el cuadro “Paisaje de Bretaña” a la esposa de Gauguin en 1892. (T.Gunnarsson;1994:176) Nordström previamente había tenido oportunidad de estudiar la pintura postimpresionista durante sus viajes a Copenhague en 1892 y 1893.⁵ Torsten Gunnarsson lo considera como uno de los primeros en sentirse atraído por el japonésismo en su país. (T.Gunnarsson;1994: 176) Sin embargo, bajo nuestro punto de vista su expresión parece ser fruto de una interpretación personal de los postimpresionistas más que de las propias obras de los japoneses, y siempre se apoyan en una temática sobre el paisaje de su Suecia natal.

El pintor sueco Bruno Liljefors (Véase Cap.1, nota 35) se especializó en naturalezas con animales; según Gunnarsson, en su obra existen algunos puntos de conexión con el arte japonés. (T.Gunnarsson; 1994:176) Liljefors realizó diversos viajes a Francia entre 1883 y 1889. Llevó a cabo ciertas pinturas, como el grupo titulado “Pájaros”, de 1888, presentadas sobre un mismo panel enmarcado, en el más puro estilo de las xilografías japonesas. Según nuestros estudios visuales, la pintura de Liljefors se aleja en su tratamiento del sintetismo de los japoneses, al optar por un meticuloso preciosismo en la descripción física de la fauna local y los aspectos del paisaje donde ésta se encuentra inmersa. Su matizada paleta, de valores sobrios y naturalistas, tampoco guarda excesiva relación con el cromatismo arbitrario de las estampas orientales. “Änder i bladvass” (Patos entre carrizos), 1901, es una obra que confirma lo anterior. Pese a ello, los encuadres restrictivos y audaces, las vistas de pájaro con horizontes ubicados a gran altura, la diversidad de formatos empleados, circulares o longitudinales, la gran preocupación por captar detalles nimios del plumaje de un ave o la piel de una liebre, y la representación de la vida animal integrada en el bosque virgen, le

hacen seguidor fiel de ciertos principios de la plástica japonesa, trasladados a un discurso artístico de acusado verismo.

El caso de Nils Kreuger (Véase Cap.1, nota 30) difiere un tanto de la pintura de Liljefors. Al igual que Nordström, tuvo oportunidad de estudiar de cerca los dibujos de van Gogh durante la exposición de Copenhague de 1893⁶. En ciertas obras, cuya temática aborda los distintos estados de ánimo de la naturaleza del norte, introduce a menudo un nutrido repertorio de grafismos realizados a tinta en forma de líneas ondulantes, tramas de puntos y trazos breves sobre las superficies pintadas al óleo, que parece haberse apropiado de la pincelada yuxtapuesta de ritmos curvos y rizados de van Gogh.⁶ “*The grove*” (La arboleda), de 1899, demuestra tales afirmaciones. (Véase Fig.7) Kreuger en ocasiones se detiene a enfatizar las manchas planas y uniformes, que más tarde aparecen ornamentadas con ondas o espirales en la resolución un cielo o una extensión de tierra.

Fig.7 “*The Grove*” (La arboleda). Óleo y carbón de Nils Kreuger. 1899. Thielska Galleriet, Estocolmo.

Gustav Fjæstad (Véase Cap.1, nota 34), pintor coetáneo, tuvo al parecer oportunidad de analizar algunas xilografías japonesas y de recibir la influencia favorable a esta estética, de su maestro durante el tiempo en que fue alumno de Liljefors⁷. En algunos de sus trabajos de principios de siglo, donde plantea la visión meditativa y lánguida de la naturaleza sueca en la estación invernal, apreciamos, por ejemplo, el carácter ornamental de la composición, donde se sirve de encuadres audaces y breves pinceladas, así como de contornos bien delimitados, o la idea de las superficies bidimensionales punteadas con un tratamiento gráfico que particulariza zonas determinadas del cuadro. El recogimiento interior visto a través de un paisaje de esquema horizontal y la elegancia compositiva quedan plenamente reflejados en "*Vinterafton vid en älv*". (Tarde de invierno junto a un río).

Anders Zorn (Véase Cap.1, nota 37), uno de los más representativos de este período, nunca hizo uso de la acusada línea de contorno en sus motivos naturalistas⁸, si bien durante los años en los que permaneció en París quedó muy impresionado por los grabados japoneses que pudo contemplar las exposiciones universales de finales de siglo. A lo largo de su extensa producción apreciamos esporádicamente el empleo esporádico de recursos compositivos, que pueden asociarse a su admiración por maestros como Hokusai o Hiroshige.

Finalmente, no podemos dejar de incluir en nuestra relación a un artista nórdico que, pese a no ser de nacionalidad sueca, posee una obra con hondas raíces en el japonésismo. Se trata del finlandés Pekka Halonen, quien durante sus años en París llegó a ser alumno de Paul Gauguin.⁹ Según las fuentes consultadas, en una carta dirigida a su prometida en el otoño de 1894, manifestaba su satisfacción por el hecho de haber encontrado en la Biblioteca de la Universidad de Helsinki algunos volúmenes que incluían estampas japonesas. (Ahtola-Moorhouse;1995:114) Sus temas pictóricos evocan los fuertes contrastes que se suceden durante las distintas estaciones del año en Finlandia, a menudo interpretados con soluciones marcadamente *japonesistas*: el uso habitual de espacios vacíos, la línea sinuosa y elegante, los puntos de vista inusuales o el sintetismo en el tratamiento de superficies, como vemos en "*Lumisia männyntaimia*" (Plantones de pino cubiertos de nieve). (Véase Fig.8)

Fig.8”Lumisia männyntaimia” (Plantones de pino cubiertos de nieve). Temple de Pekka Halonen. 1899. Ateneum, Helsinki.

Durante este tiempo asistimos a una regeneración de las propuestas plásticas; las palabras de Samuel Bing en *Le Japon Artistique* de 1888 nos resultan apropiadas resumir finalmente algunas de las posturas adoptadas por estos artistas que desean igualarse a las de un artista oriental:

”Su constante guía es la Naturaleza. Es su única maestra, una maestra venerada, cuyos preceptos constituyen la fuente inagotable en donde se inspira. Se acerca a ella con un ingenuo tono que se refleja en todas sus obras y les otorga una gran sinceridad que conmueve profundamente”.¹⁰

Las cuestiones anteriormente tratadas asientan las bases para ubicar la figura de Larsson en medio de un panorama cultural evidentemente interesado por el japonésismo. Todo ello propició un poso sobre el que se iría gestando la progresiva emancipación de la pintura academicista imperante hasta entonces.

3.2.2. Peculiaridades estilísticas de la estampa *ukiyo-e*.

A lo largo del XIX japonés, el grabado en madera contribuyó a popularizar una forma diferente de obra de arte, convirtiéndola en objeto accesible. De este modo, los artistas hubieron de detenerse a crear y perfeccionar un lenguaje plástico peculiar, novedoso, más acorde con los nuevos tiempos y los gustos de los compradores de arte; un lenguaje directo y libre, sin artificios.

Al revisar algunos capítulos de la Historia del Arte, descubrimos que los artistas japoneses que trabajaron el género *Ukiyo-e* o pintura del mundo fluctuante trataron de evocar mediante elaboradas xilografías la vida que veían discurrir ante sus ojos, plácida y sensual, idílica en ocasiones, siempre en continua transformación. En este sentido y según nuestros estudios, la temática de paisaje con figuras adoptada por Larsson así como la captación de lo efímero de su período de Sundborn le vincula estrechamente a estos planteamientos, con el componente local añadido, como se verá después.

La serenidad conmovedora de las composiciones, el bienestar que emana de los paisajes plenos de encanto y poesía, la idealización de los tipos humanos, la armonía permanente entre lo efímero y lo espiritual, todo ello unido a notas aisladas de humor son el cúmulo de sensaciones que a primera vista percibimos en los numerosos grabados, donde el hombre japonés fluye en medio de las composiciones como dejándose llevar por una felicidad pasajera (Véase Fig.1); tal es la impresión percibida en las imágenes de nuestro autor. En su mundo vemos mezclada la poesía con el devenir cotidiano, la existencia pacífica al aire libre o la mansedumbre de las actitudes ante el hecho de vivir con los placeres más sencillos. El siguiente fragmento explica el modo en que los artistas *ukiyo-e* traducen en su dibujo las emociones suscitadas por su entorno:

”El mundo que fluye es en primer lugar el movimiento rápido y preciso del pincel deslizándose por el papel.(...) El mundo que fluye es el dramatismo de las líneas, sus corrientes, impulsos, curvas, entrelazamientos, cortes y sacudidas. Es el ritmo de las direcciones que discurren juntas o enfrentadas, arrancan de muy lejos y se estremecen. Es la alternancia de línea y mancha, figura y fondo, papel impreso y en blanco, pasión y calma.”¹¹

Podemos definir la línea como el elemento esencial y constante a lo largo de la producción de estas xilografías y principal medio expresivo de Larsson. Los trazos discurren en ocasiones placenteros, lánguidos, firmes y abiertos en amplios meandros al determinar, por ejemplo, el marcado contorno de los ropajes. Con la línea se establecen límites muy definidos entre las superficies; así, los objetos aparecen atrapados por los firmes contornos. Hay ocasiones en las que el dibujo viene sugerido mediante delicados trazos caligráficos tallados sobre la madera de cerezo; en otros momentos y según las necesidades expresivas del artista, su grosor varía considerablemente, y se asemeja a la huella dejada por el pincel. Observamos que las curvas y ondulaciones se combinan frecuentemente con líneas más breves pero no menos armónicas, junto a un variado e imaginativo repertorio de grafismos igualmente delicados a base de pequeños campos punteados, ondas más vivaces, trazos finos quebrados o concéntricos, o espirales caprichosas, tratados todos ellos con extraordinario cuidado y atención.(Véase Fig.9)

La línea compartimenta rigurosamente muchos de los espacios coloreados, pese a que igualmente hemos apreciado que en ocasiones algunas áreas tintadas escapan de la silueta que las retiene y se transforman en una gama distinta mediante fundidos y degradados muy sutiles. Las líneas captan y describen los detalles más inusitados de las plumas de un ave o de la vegetación de una cumbre. Siempre son trazos seleccionados previamente, aquéllos que pueden llegar a resumir de un modo más expresivo la apariencia externa de un objeto o de un paisaje.

Fig. 9 "Mitate no Kinkō". Cromoxilografía de Suzuki Harunobu. 1765.

La mancha plana, parcelada o no por un contorno se considera igualmente rasgo característico en la estampa japonesa, adoptado también por nuestro autor. Las amplias superficies de color se disponen en el espacio plástico ensambladas entre sí, en un interesante maclaje de campos cromáticos que no pretenden evocar sensaciones tridimensionales o verosimilitud pictórica, sino sintetismo expresivo, claridad representativa y desinterés total por el concepto de volumen. La mancha homogénea que actúa como fondo aparece surcada por las líneas que conforman el contorno de los objetos, y suele resolverse con degradaciones tonales muy suavizadas,

aplicadas con pincel sobre el bloque de madera a estampar, por ejemplo, para esbozar la franja que corresponde al cielo, la zona donde discurren unas aguas o el comienzo de un llano que cambia progresivamente de color. (Véase Fig.10)

Distinguimos asimismo en estas estampas un aspecto que enriquece en gran medida sus cualidades expresivas; en ciertos momentos la mancha cromática, al proceder de la impresión sobre papel de un bloque de cerezo entintado con pincel, adopta las cualidades texturales de la madera, e incluso se pueden percibir esporádicamente las huellas de su veta, lo cual sirve para integrar todos los elementos de la imagen.

Hemos observado, en ocasiones, la percepción de la mancha plana en forma de figuras u objetos de tonos claros y transparentes ubicados sobre un fondo oscuro, junto a otros elementos representados en forma de siluetas opacas perfiladas y localizadas en una superficie o un espacio blanco. Ello supone un interesante contraste de valores, una alternancia muy estudiada entre espacio pleno y espacio vacío; así, en una misma obra vemos incluidos elementos contrapuestos entre sí, dentro de los principios de la estética oriental: "Lo disperso y lo denso deben entremezclarse, lo cóncavo debe contrarrestar lo convexo, la tinta espesa debe aligerarse con la clara, la montaña precisa del agua y el agua de la montaña."¹²

Apreciamos también en estas estampas el modo en que las masas coloreadas se superponen; las imágenes se configuran progresivamente a medida que el artista imprime nuevos bloques donde han sido talladas áreas uniformes en forma de elementos concretos, que más tarde podrán ser parceladas con una línea caligráfica. En definitiva, la mancha plana transmite la uniformidad y definición necesarias para que la composición sea percibida como bloque unitario y donde cada elemento se integra plenamente con el resto.

Al hablar de la gamas cromáticas empleadas en las xilografías *Ukiyo-e*, recordaremos una vez más que éstas vienen configuradas gracias al uso de cierto número de tacos de cerezo, uno por cada tinta, estampados sucesivamente sobre un papel previamente humedecido. Los tintes de anilina,

introducidos en 1870, añadieron una nueva variedad cromática a los grabados, especialmente la gama de púrpuras y anaranjados. Estas tintas se aplicaban al taco a base de amplias pinceladas, y la impresión se conseguía frotando sobre el papel con una muñequilla o *baren*.¹³ Según nuestra experiencia personal en relación al grabado en madera, los colores sugeridos a través de áreas delimitadas se imprimen uno sobre otro, y al emplearse tintas de cierta transparencia es posible conseguir una amplísima gama de medios tonos y matices portadores de sensaciones cálidas y de gran contenido poético.(Véase Fig.10)

Fig.10 "El viento sur dispersa las nubes". Cromoxilografía de Katsushika Hokusai. 1831-34.

En líneas generales, y tras haber observado un cierto número de imágenes, podemos afirmar que el color suele aplicarse mediante tonalidades transparentes rebajadas, si bien ciertos artistas acuden en ocasiones al empleo de coloraciones más intensas y contrastadas, que sugieren la

exhuberancia y lo palpitante de una naturaleza, o la fuerza de una figura en movimiento . Appreciamos igualmente que el color en estos dibujos carecen de sombreado; no se acude a él con el fin de conseguir efectos realistas, sino que los artistas, alejados de toda intención de copiar aquéllo que desean representar, emplean el color como instrumento evocador de impresiones concretas, la fuerza vital, el sosiego o la introspección, que nos transportan hacia la visión personalizada de un paisaje o una naturaleza . Diremos que las diversas tonalidades constituyen un mero vehículo de expresión que no modela las formas, sino que las presenta bajo una apariencia sintética que encierra el cometido artístico del momento.

En las estampas de Hokusai o Hiroshige observamos la omisión continuada de las fuentes lumínicas, por lo que el ilusionismo volumétrico queda completamente omitido. Así, no percibimos una representación realista de las sombras propias y arrojadas de los objetos, sino que éstos pueden aparecer como elementos plásticos de la composición.

El uso del negro, al margen de funcionar como delimitador de campos de color en forma de línea caligráfica, también actúa como un color más por medio de áreas de mancha de composición, de modo que su rotundidad plástica capte poderosamente la atención del espectador, un recurso que apreciaremos en las imágenes de Larsson.

Muchas de las superficies que configuran los dibujos se solucionan con unos recursos gráficos esencialmente ornamentales, como el uso de ritmos repetidos, variando sus tamaños, adelgazando o ensanchando sus líneas. Asimismo, puntos vacíos, llenos o con aspecto de coma conforman superficies degradadas haciendo variar su percepción. Se trata de un intento de captar de una manera sintética las cualidades de los objetos y figuras, de modo que se establezcan diferencias entre la naturaleza de unas y otras áreas. Los elementos vegetales adquieren formas estilizadas, sin llegar a perder su estructura orgánica. Las propias figuras adoptan una majestuosidad y una dignidad acrecentada por la esbeltez de la línea con la que son descritas. Observamos los motivos orgánicos repetidos rítmicamente, tales como flores, hojas y ramajes, forman parte de algunos fondos, lo que da lugar a una especie de trama vegetal, siempre sometida a un dibujo plano y sintetizado.

Por ejemplo, las aguas se muestran a través de caprichosas espirales, la frondosa vegetación está compuesta por una serie de trazos esquemáticos reiterados, y una extensa llanura viene solucionada tan sólo a partir de un campo punteado regularmente. (Véase Fig.9)

En nuestra opinión, se trata de acudir a una representación de lo esencial en el dibujo según un orden esencialmente geométrico y unas formas gráficas sencillas que eliminan aquéllo que resulta superfluo y secundario. Así, un paisaje aparece descrito por una disposición de franjas o estratos horizontales diferenciados entre sí gracias a unas soluciones gráficas y cromáticas distintas. La imagen resultante es una perfecta interrelación de formas, elementos y superficies que se perciben globalmente, pero que al mismo tiempo nos obliga a recorrerla detenidamente para captar toda su poética.

En relación al espacio, manifestaremos en líneas generales que la estampa japonesa no plantea la consecución de un espacio tridimensional verosímil desde la óptica occidental, algo que sí conservará nuestro autor. Partiendo de que se basa en formas planas carentes de sombreado, el espacio se ordena en torno a una serie de pautas muy alejadas de los planteamientos clásicos renacentistas¹⁴; puesto que se ha abandonado toda intención realista, no existe ninguna pretensión de lograr un espacio penetrable en el formato; así lo expresado en la composición avanza contra el espectador.

Hemos apreciado que, por ejemplo, algunos de los paisajes se organizan, como ya hemos señalado, en bandas diferenciadas cromáticamente, en las que distinguimos tierra, agua y cielo. Esencialmente, un concepto muy sutil de espacialidad se insinúa mediante la ocultación de unos elementos tras otros: el traslapeo es el recurso al que los artistas japoneses acuden para contemplar, a grandes rasgos, la representación de una serie de figuras en un espacio diferenciado.

No hallamos asimismo atisbo alguno de distinción o selección similar a la nuestra en el tratamiento de términos, sino que cada elemento se ve sometido a una resolución gráfica semejante, si bien estarán ubicados en el plano de fondo o en planos anteriores, siguiendo generalmente una

disposición paralela. Es más, a menudo descubrimos que en la composición existen ciertos objetos o figuras de considerables proporciones situadas en un plano muy adelantado, lo que en cinematografía se denominaría primerísimo plano, surgiendo inesperadamente del borde inferior del formato, en un acusado y ciertamente radical contraste con respecto al fondo de la escena, donde también se incluyen otros elementos cuya proporción disminuye de un modo aproximado en función de la lejanía. En líneas generales apreciamos un uso ciertamente caprichoso en la determinación de la proporción de los elementos de distintos términos y en la variación de sus escalas.

Fig.11 "Campana al atardecer". Cromoxilografía de Suzuki Harunobu. 1766.

Hallamos también predilección por la elección de puntos de vista inusuales; el ángulo visual se ensancha considerablemente y descubre aspectos menos frecuentes de objetos y figuras (Véase Fig.11); así, llegan a

cortarse deliberadamente algunos objetos ubicados en los laterales de algunos paisajes por el encuadre tomado, tales como vistas de pájaro que concentran la atención en lo terrestre, puntos de vista por debajo del horizonte, prácticamente en la línea de tierra o variaciones en la inclinación de ésta. Debemos apuntar también una peculiaridad que hemos apreciado en la mayoría de las estampas observadas: la composición aparece cerrada por la zona superior del formato, y en algunos casos también por la inferior, mediante una franja horizontal coloreada frecuentemente en azul Prusia o negro, que termina por difuminarse en su zona inferior. Dicha banda parece representar de un modo sintético y genérico la bóveda celeste, que protege al resto de elementos que se encuentran por debajo de ella. Existían, sin embargo, otro tipo de composiciones ordenadas en el interior de una circunferencia, siguiendo un esquema más dinámico.

El empleo de diagonales que atraviesan de un extremo a otro la imagen para sugerir un elemento concreto parece constituir un intento de construcción espacial dinámico y perfectamente organizado, aunque alejado de toda intencionalidad de realismo veraz.

Hallamos a menudo encuadres que incluyen ciertos elementos descentralizados; aparecen centros vacíos que trasladan el punto máximo de atención a un lugar cercano a los límites del formato, en un intento de evitar cualquier sensación de simetría y emplazar un rasgo que atraiga la atención del espectador. Las sensaciones visuales son en este caso cambiantes, heterogéneas, nunca estáticas; en ellas las figuras, carentes totalmente de sombreado, se superponen sobre la mancha cromática, y en muchas ocasiones la proporción de los elementos varía en función de la intencionalidad expresiva del artista, no en base a la disposición racionalista de una percepción espacial real.

Señalaremos también la existencia de un recurso plástico apreciado esporádicamente en determinadas composiciones, y que los japoneses denominan *zutori*; consiste en la escisión de un objeto concreto, a veces poco relevante, por el encuadre elegido, de manera que con la visión de un pequeño fragmento de éste, dicho objeto se hace reconocible y el observador lo concluye en su imaginación.¹⁵ El empleo de este recurso crea una tensión compositiva

por la que se hace necesario establecer una prioridad de observación (Véase Fig.11); será adoptado por Larsson como recurso clave.

Por último, la relevancia de los espacios vacíos se hace presente en las estampas japonesas. En gran parte de ellas el artista decide situar un objeto o personaje sobre un fondo neutro generado mediante una tinta plana, sin establecer otro elemento que lo asiente. En otras composiciones los espacios carentes de elementos llegan a ocupar las tres cuartas partes de la imagen total y establecen así un área donde parece percibirse cierto recogimiento silencioso.

Los espacios vacíos intervienen igualmente en el interior de las figuras, y adquieren una importancia decisiva al integrarse con las formas plenas, logrando un peso visual similar en la imagen. Como afirma la historiadora argentina Estela Ocampo en sus textos sobre caligrafía oriental, “el vacío no es nunca un blanco muerto sino un espacio tensionado por la presencia del trazo”. (E.Ocampo;1989:41)

Al análisis anterior volveremos puntualmente a lo largo de esta tesis, cuando se haga necesaria la revisión o cita de ejemplos puntuales de soluciones japonesistas en las imágenes de Larsson.

3.2.3. Larsson, admirador y coleccionista de estampas japonesas.

”Como artista, Japón es mi tierra natal. En estos tiempos, los japoneses son los únicos artistas verdaderos en el mundo. Entre nosotros, los europeos, el arte es tan sólo algo artificial, presuntuoso, algo que requiere un esfuerzo; para los japoneses, el sentido del arte es algo constante, y se encuentra presente en todo aquello que hacen, incluso en las cosas más triviales. Ellos suponen en esta época lo que los griegos significaron en la suya. Pero el arte de los japoneses, aunque nos parezca extraño, tiene grandes posibilidades de permanencia con el paso de los años(...) no sólo se proponen alcanzar la belleza, sino que igualmente aceptan la fealdad, también presente en los objetos y en las cosas. ¿Y os habéis detenido a ver de que manera tan inteligente sonríe el japonés y su peculiar modo de caminar?”¹⁶

Al remitimos una vez más a las consideraciones del historiador Gunnarsson, advertimos en su discurso una afirmación definitiva: el estilo de las obras maduras de Larsson es el modelo más evidente de factura *japonesista* en relación al grupo artístico sueco de su época. (T.Gunnarsson;1994:177) En nuestra opinión, ello es fácilmente apreciable si nos detenemos a estudiar sus diversos contactos, bien directos o bien a través del arte francés, con la estética japonesa tan reverenciada a finales del XIX, como hemos comprobado en las propias palabras del pintor en el comienzo de este epígrafe.

A lo largo de los sucesivos viajes a París se mostró desde un primer momento abierto a los novedosos horizontes y al cosmopolitismo cultural que ofrecía la capital francesa. Es muy posible que comenzara a sentirse atraído hacia las estampas orientales durante la Exposición Universal de París de 1878, en la que pudo apreciar por sí mismo las cualidades expresivas, el sintetismo formal y la relevancia de la línea sensible en las naturalezas idílicas

e intactas de los paisajes orientales, o la prioridad concedida a los aspectos líricos mediante el empleo de un vocabulario plástico novedoso para su formación occidental. A lo largo de los años noventa sus temas, centrados en el enclave familiar de Sundborn, encontrarán estrecha relación con las imágenes de la vida despreocupada del *Ukiyo-e*: la plasmación de la belleza efímera, las atmósferas diáfanas y tranquilizadoras, la representación colorista de las festividades locales, el costumbrismo y el intimismo son puntos en común indiscutibles. A nuestro modo de ver y en relación con los asuntos tratados en las obras, todos ellos construyen un reflejo de la vida presentada como un continuo y plácido domingo. El hecho de retratar al hombre, en el caso de Larsson el entorno familiar, realizando tareas cotidianas, en los lugares de diversión o en una naturaleza acogedora, hacen de las escenas de este artista una interpretación de ese mundo aparentemente efímero que describen las obras de los xilógrafos japoneses; una existencia plácida captada con una mirada igualmente distendida.

Por otra parte, la predilección y el énfasis en los temas sobre naturalezas manifiestan la influencia de conceptos filosófico-religiosos tomados del Extremo Oriente: la ausencia de jerarquización de los elementos naturales contraria a la tradición occidental descubre que un ser humano que no es superior en dignidad a un objeto, una planta o a cualquier elemento sencillo; por humildes que éstos sean, merecen una atención especial en su dibujo.

A partir de su estancia parisina, el pintor participa activamente en los círculos artísticos en los que la estampa japonesa se había convertido en uno de los principales centros de atención. Llegará incluso a trabar amistad con conocidos amantes del arte oriental, como el citado Edmond de Goncourt, Samuel Bing o Phillip Burty. Al parecer, es muy probable que tuviera acceso a la lectura del semanario parisino *Le Japon Artistique*, de celebrada fama en estos años. (T.Arashiki;1994:197)

Un ejemplo que confirma su predilección por la estética japonesa es el hecho de introducir esporádicamente objetos con resonancias orientales en algunas de sus composiciones de los años setenta y posteriores, tal como ya venían haciendo van Gogh o Gauguin. Muñecos, abanicos, ricas telas

estampadas, paravanes con ornamentos estilizados y pequeños objetos como porcelanas o figurillas aparecen descritos con gran precisión, como si con su presencia en una obra el pintor nos tratara de comunicar su afinidad y su gusto personal por la estética oriental.

Su faceta como coleccionista de objetos orientales queda plenamente demostrada al detenernos a examinar algunas piezas decorativas conservadas en su casa de Sundborn. Durante nuestra visita a la misma, comprobamos que esta atracción por lo japonés era más que un pasatiempo o una moda pasajera para él. En la biblioteca del piso superior hallamos diversas xilografías en color realizadas por artistas como Eizan Kikukawa¹⁷. En los anaqueles de esta estancia, amueblada con robusto mobiliario de estilo sueco, Larsson guardaba una edición completa de las “Cien vistas del Monte Fuji”, con las conocidas ilustraciones de Katsushika Hokusai, además de volúmenes diversos ilustrados con estampas japonesas. Estatuillas de estilo *jizo*, muñecas *bodhisattva* adquiridas en París o diversos objetos de porcelana forman también parte de su colección personal.

Larsson expresa plásticamente su admiración hacia el arte de los maestros japoneses en el “Tríptico Fürstenberg”, una obra a gran escala encargada por su protector, el coleccionista Pontus Fürstenberg, y exhibida durante la Exposición Universal de París de 1889.

Sus tres paneles diferenciados resumen tres períodos de la historia del Arte esenciales para el pintor: “Rokoko, Renässans, Nutida Konst”. (Rococó, Renacimiento y Arte Contemporáneo) El panel del tríptico que describe este último muestra en primer plano la figura de un escultor que trabaja sobre una figura femenina de gran naturalismo y expresividad, con las puertas de su estudio abiertas de par en par a los aires cosmopolitas de París. En el fondo de la composición se muestra el leve perfil de la torre Eiffel en construcción: el contacto directo con la realidad más inmediata parece ser la clave para Larsson sobre lo que significa ser un pintor moderno. Tras la puerta que permanece abierta y frente al espacio natural, se retrata a sí mismo absorto sobre un caballete, bajo la mirada atenta y protectora de un personaje de rasgos orientales que parece supervisar su trabajo. (Véase Fig.12)

Fig.12 Fragmento del Tríptico Fürstenberg. Panel “Nutida Konst” (Arte Moderno). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 1889. Göteborgs Konstmuseum.

El mensaje resulta claro: la experiencia de primera mano y la guía de los artistas japoneses constituyen, a juicio de Larson, las pautas fundamentales que dirigen el arte en las últimas décadas del XIX.

El marco en el que se inscribe el tríptico está igualmente resuelto con ornamentación japonesista; paneles de líneas sencillas y esbeltas compartimentados en cuadros, motivos vegetales estilizados en los espacios intermedios y remates circulares en los extremos inferiores confirman que el orden pausado y la ornamentación simplificada son elementos constantes en este trabajo, premiado con la medalla de oro en la Exposición Universal.¹⁸

Todo lo expuesto hasta ahora corrobora con suficiente rotundidad la estrecha relación y el constante interés que este artista manifiesta con respecto al arte japonés. En otro punto del artículo de Gunnarsson ya citado,

de nuevo se plantea la cuestión de si dicha influencia fue directamente tomada de la observación de las xilografías adquiridas en París, o si su peculiar estilo dibujístico pudo estar determinado por las corrientes del *Art Nouveau* de los años noventa, inspiradas a su vez en la estética oriental. Este autor afirma que su personalidad artística pudo surgir posiblemente de la combinación de ambas tendencias. (T.Gunnarsson;1994:177) Gunnarsson deduce que el movimiento novecentista hace su aparición en el país escandinavo a través de una exposición en Estocolmo en el año 1897, en la que casualmente el artista participa con ilustraciones a la acuarela. Larsson ya había viajado a París en numerosas ocasiones, y había tenido oportunidad de contactar con sus novedosas corrientes estéticas.

En nuestra opinión, su detenido análisis de las imágenes introduce un factor novedoso en la apreciación de las mismas; pese al sintetismo formal no descuida los detalles más nimios. Como el de los maestros japoneses, el arte de Larsson se revela contemplativo, íntimo y recoleto; el mundo flotante trasladado a la Suecia de fin de siglo a través de una disposición introspectiva, escrutadora propia de una educación del norte, hacia una naturaleza en estado virgen. Una mirada a lo cotidiano, al fluir constante y reposado de la vida, a las labores de los hombres, todo ello plasmado mediante un lenguaje plástico colorista, cuidadoso y completamente personal.

Finalmente llegamos a la conclusión de que Larsson, a semejanza de otros artistas coetáneos, no copia los modelos orientales para sentirse un artista moderno que sigue los gustos de su tiempo, sino que la decisión proviene de un sentimiento mucho más arraigado. Como artista se muestra absolutamente identificado con el espíritu japonés, del que toma aquellas enseñanzas que pueden enriquecer y potenciar la expresividad de sus obras, sin despojarse de su modo occidental de entender y estructurar las imágenes, siempre de acuerdo con su temperamento nórdico. Podemos asegurar que este pintor simplifica, pero no olvida el análisis previo.

En definitiva, y como resumen de esta exposición podemos resaltar que mientras las estampas del *Ukiyo-e* mantienen un tono lírico que refleja lugares de ensueño y la magia que de ellos emana a través de un repertorio plástico más radical y esencializante, Larsson presenta su mundo como un escenario

idílico y tranquilo, menos exótico, más verosímil en su expresión, aunque igualmente idealizado. Así, afirmaremos que sus imágenes son hasta cierto punto dependientes del arte japonés; se trata de un artista con una formación y un poso cultural europeos que le llevan a concebir el arte con un sentido distinto a los orientales, si bien comparte con ellos una serie de puntos que ya hemos analizado , y que citaremos más tarde en el capítulo 5.

3.3. REFERENTES DEL ART NOUVEAU.

3.3.1. Larsson, artista universal *fin-de-siècle*.

De la misma manera que ya nos hemos referido puntualmente a lo largo de esta tesis, recordaremos de nuevo el hecho de que autores conocedores de la obra de Larsson, como Björn Fredlund, coinciden en calificarle como un artista que integra profundamente sus intereses creadores en el panorama de corrientes estéticas europeas de finales de los años noventa¹⁹, sobre todo en el movimiento modernista y en sus variantes europeas²⁰. Tal y como veremos más tarde, es el prodigioso y peculiar empleo de la línea, herramienta esencial de su discurso plástico, provista de un carácter ornamental y preciosista, lo que le vincula sin duda a la estética del adorno y al espíritu vital de los ritmos sinuosos y fluidos que invaden el campo de la ilustración en el cual se halla inscrito.

Ante todo y en primer lugar debemos decir que Larsson es un creador coherente con su tiempo, una variante del Modernismo escandinavo; un modelo de artista universal que tiende a la creación de la obra de arte globalizadora, en la que incluye su filosofía de vida y sus propios hábitos cotidianos. Originador de toda una imaginería personal, es asimismo pintor, poeta, dibujante, cartelista, muralista, creador y decorador de su hogar. En su extensa producción observamos el empleo de muy diversos procedimientos de expresión plástica que conoce y domina, entre los que establece una estrecha interrelación, una coherencia que resume el mensaje definitivo de su obra, expresado, como ya veremos, en términos de belleza, bienestar y armonía.

Por otra parte, la huida romántica del mundo al pequeño paraíso de Sundborn que podríamos identificar con su torre de marfil, una isla de arte en medio de un paisaje ideal, lo convierte, por así decirlo, en un esteta en busca de su propia voz. De igual modo, el constante afán de hacerse contemplar en imágenes y exhibir sus modos de vida como un ideal a imitar hacen de él una figura con tintes narcisistas próximos al espíritu de su generación. Como se

ha comentado en anteriores capítulos, nos encontramos ante una personalidad que, junto a su incesante torrente de trabajos, hace de sí mismo y de sus años de existencia un fruto artístico singular, cuya trascendencia ha traspasado fronteras y permanece viva en la actualidad.

Investigador y estudioso de curiosidad insaciable y espíritu inquieto que le llevan a franquear barreras geográficas e impregnarse de las esencias de otros mundos, Larsson es un hombre de su tiempo. Todo ello le convierte en un artista proclive al híbridismo; como tantos otros verá amalgamar en su expresión multitud de rasgos apropiados de sus coetáneos, que él mismo personalizará y hará propios con los años. Con un perfil psicológico perfectamente definido, cosmopolita y rebelde ante una revolución industrial originadora de un paisaje social desolador y un arte en decadencia, será uno de los abanderados de la generación de jóvenes suecos que irrumpen en su tiempo portando consigo principios reformadores del gusto, con un sello personal decididamente único.

En definitiva, podemos hablar de él como un modelo característico de las corrientes modernistas del norte de Europa; un espíritu atento consciente de sus capacidades, que no duda en entablar relación con los círculos cosmopolitas, visitar y participar en las exposiciones universales o adquirir objetos de coleccionismo artístico. A menudo mantendrá contacto con las publicaciones más celebradas difusoras de la nueva estética. Al parecer, tanto él como su esposa fueron lectores asiduos del semanario ilustrado *Pan*, aparecido en 1895, de la revista alemana *Jugend* (Juventud), de 1896, así como de la publicación del modernismo vienés *Ver Sacrum* (Primavera sagrada), la revista alemana *Kunst für Alle* (Arte para todos) o la prestigiosa revista inglesa *The Studio* (El Estudio), difusora definitiva del modernismo inglés. Probablemente en estas lujosas ediciones²¹ tuvo ocasión de admirar e identificarse con las cuidadas y embellecidas páginas en las que texto, tipografía, ilustraciones y ornamento floral aparecían magistralmente combinados. En ellas se ofrecía al lector burgués una esmerada presentación gráfica sobre las últimas tendencias en artes aplicadas donde se presentaban proyectos ilustrados, así como a los más relevantes artistas del momento.

Como variante particular del Modernismo, Larsson evoluciona en una línea diferente, más afín a las singularidades geográficas suecas. Cabe reseñar aquí que este movimiento artístico atravesó los países escandinavos sin dejar huellas demasiado profundas; en las provincias fue acogido como un aliciente para encontrar formas menos habituales que incluían valores heredados de la tradición.²² El Modernismo y el movimiento simbolista llegan por primera vez a Suecia en el año 1897, a través de la Exposición Universal celebrada en Estocolmo. (T.Gunnarsson;1994:177) La penetración de estas nuevas corrientes en Suecia tiene lugar al tiempo del resurgir de las tradiciones nacionales populares en los años noventa, y son causantes de la revitalización de éstas. Las artes aplicadas, con profundas raíces en los países nórdicos, se beneficiaron del impacto del Modernismo, como se ve en el caso del artista Ivar Arosenius, uno de los máximos exponentes del Modernismo escandinavo, que encuentra en la alternancia equilibrada de formas geométricas y orgánicas, y con breves notas humorísticas su contribución más personal a las artes aplicadas. Podemos afirmar rotundamente que Larsson también resulta un ejemplo notable de ello. Sus frecuentes viajes propiciaron en él la experimentación y la asimilación una gran parte del repertorio iconográfico, ajustado a su peculiar estilo. La genuina inclinación hacia las formas simplificadas y en muchos casos rústicas encuentra su manifestación más sincera en los ambientes de la infancia en Suecia. El renacimiento o el retorno al ser original y puro integrado en la naturaleza virgen será uno de los mensajes claves de su obra.

Por otra parte, en las publicaciones de la época tuvo oportunidad de familiarizarse con artistas como Toulouse Lautrec²³ o Klimt²⁴ y otros muchos con los que comparte similares motivaciones estéticas. (R.Schmutzler;1985:130). El preciosismo de sus páginas, el cometido reformador y moralizante de sus textos, la dimensión popular de su mensaje de difundir una nueva estética, unidos a la elección de una temática esencialmente naturalista constituyen, a nuestro juicio, los principios comunes más valorados que pasan a formar parte vital de su discurso de arte.

3.3.2. Iconografía de las obras de ilustración.

En nuestro análisis visual de obra advertimos el reiterado empleo de ciertos contenidos temáticos que, al margen de mostrar una ambientación local real, el entorno del pintor, toman elementos de las representaciones iconográficas más significativas del Modernismo europeo.

A simple vista, el elemento que atrae nuestra atención en este sentido es la alusión directa al ambiente ingenuo intacto de la infancia. Se trata con seguridad de un anhelo por reflejar simbólicamente la fuerza original de su país, una nación joven con un temperamento que desea abrirse al mundo, junto a cierto sentimiento de nostalgia hacia su propia niñez, plasmado a través de personajes de aire frágil, fresco y espontáneo. El artista deposita su mirada en el tipo de niño nórdico de cabello lacio y ojos claros portador de esta esencia. (Véase Fig.13)

Fig.13 Detalle de “Vid källaren” (En el cobertizo). Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 74x52,5 cm. 1917. Nationalmuseum, Estocolmo. Imagen que retrata un tipo nórdico infantil.

Podemos sugerir que el modo de observar su entorno participa de un espíritu similar; Larsson observa el mundo con ojos infantiles e impregna sus imágenes de este sentimiento. La inocencia y la fragilidad de sus figuras infantiles ubicadas en ambientes de similares connotaciones, parecen retratarlos como un auténtico emblema nacional. El conjunto que resume su galería de retratos infantiles más populares se publicó en forma de libro ilustrado en 1913, titulado Andras Barn (Los hijos de los otros). (Véase su análisis en 5.2.3)

Algunos autores encuentran afinidades entre los niños retratados por Larsson y los personajes infantiles de los libros ilustrados por Kate Greenaway²⁵, considerada como una de sus predecesores en relación a la iconografía de su obra. (K.Varnedoe;1988:165) Las escenas intimistas y lúdicas de Greenaway de pálidos colores alternadas con textos personales y con un estilo ornamental iban dirigidas a un público exclusivamente infantil, a diferencia de la imágenes de Larsson, que admitían todo tipo de espectadores.

Fig.14 "A day in a Child's Life" (Un día en la vida de un niño). Ilustración de Kate Greenaway. 1881.

Sin embargo, consideramos que las soluciones plásticas de Greenaway resultan mucho más simples y didácticas como viñetas moralizantes que las elaboradas acuarelas de nuestro autor concebidas para el disfrute del ojo y como creaciones artísticas en sí mismas. (Véase Fig.14)

De igual modo, otro gran ilustrador inglés de este tiempo, Walter Crane²⁶, pudo tener cierta influencia en la temática infantil adoptada por Larsson. Según el historiador sueco Ulf Hård av Segerstad, la obra de Crane pudo haber sido admirada por el artista durante la Exposición de París de 1899; incluso pudo haber accedido a sus libros infantiles antes de esa fecha.²⁷ Otros autores, como Sarah Faunce sostienen que los contactos pudieron surgir durante la celebración de la muestra “Les XX” en Bruselas, a la que el pintor fue invitado en 1891.²⁸ Como observaremos en los álbumes de Larsson *Ett Hem* (Un Hogar), *Åt Solsidan* (En el Lado del Sol) o *Larssons* (Los Larsson), los volúmenes publicados por Walter Crane emplean la ilustración gráfica con texto como medio educativo idóneo, aunque las imágenes de éste estaban también dirigidas a un público exclusivamente infantil. Tonadas populares, canciones de cuna, cuentos de hadas o juegos son el contenido esencial de sus “libros de juguete”, excesivamente adornados y emotivos. Un ejemplo de ello es la primera página de la serie *Sixpenny Toy Books* (Libros de juguete de seis peniques), hacia 1870, titulada “*My Mother*” (Mi madre). Algunos continuadores de la obra de Walter Crane, como Thomas Crane, encuentran puntos de conexión con nuestro artista, en el dibujo infantil “*In the corner*” (En el rincón), la imagen de un personaje infantil con el rostro vuelto hacia la pared y rodeado de elementos que permiten comprender la historia completa. Una composición muy semejante a la acuarela del mismo título de Larsson, analizada en esta tesis. (Véase Fig.15) Sorprendentemente ambos trabajos fueron incluidos en libro con un título similar; *Ett Hem*, de 1899 en el caso de Larsson, *At Home* de 1881, en el de Crane. (S.Faunce;1982:19) En ambos existe un interés evidente por mostrar interiores de atmósferas amables con personajes infantiles, si bien la expresión gráfica es visiblemente distinta.

Absortos en sus juegos, distraídos en la lectura, confundidos en medio de una naturaleza o acomodados en una habitación de colores luminosos, en actitud plácida o durmiente, y a veces increpando abiertamente al espectador con su

mirada, los niños de Larsson protagonizan el universo ingenuo, por el que se hace plenamente reconocible, uno de los aspectos que le hacen partícipe de la estética de su tiempo como fiel entusiasta del ánimo renovador, ligero y juvenil.

Fig.15 "In the Corner" (En la esquina). Ilustración de Thomas Crane para "At Home" (En casa). 1881.

Otro aspecto que merece ser tratado en relación a su iconografía de personajes es su visión de las representaciones femeninas, que tiene como modelos a miembros de su familia. Éstas son presentadas con expresión soñadora, misteriosa y cabellos y ropajes flameantes, ataviadas con largas túnicas blancas como si personificaran figuras alegóricas con rostros familiares. Con esta apariencia, en ocasiones vinculada a lo sobrenatural por la fragilidad y la vaporosidad de su aspecto, el dibujante transforma a sus conocidos en seres de cuento. La ensoñación de las miradas abstraídas, las gráciles curvas de sus actitudes, la amplia caída de los vestidos, son en sí el pretexto con el que ornamentar la imagen.(Véase Fig.16)

Con todo ello, el aire musical de las posturas, a menudo en disposición relajada, el fino decorativismo de las indumentarias de gusto romántico junto a la estilización de los tipos resultan el compendio adecuado de rasgos para configurar un tipo de mujer de ritmos sensuales, pacífica y meditabunda a menudo asociada al estado de ánimo del paisaje en el que se desenvuelve. Esta representación resulta muy próxima al tipo de muchacha de la ilustración modernista, que adopta la forma de ninfa, sirena o criatura híbrida de movimientos ondulantes y cuerpo graciosamente curvo. Sin embargo, Larsson nunca recurrirá a la fantasía o la invención para representar a sus mujeres, siempre más cercanas a la realidad. El talante primaveral de las muchachas adornadas con guirnaldas, holgados vestidos blancos y en actitudes románticas son la confirmación definitiva de su interés por el gusto floral del Modernismo.

Fig.16 Detalle de "Suzanne". Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 62x45 cm. 1900. Colección privada.

Hemos hallado analogías formales entre dichas figuras y las representaciones femeninas del cartelista Alphonse Mucha²⁹, especialmente en relación con sus tipos de muchacha *belle époque*, de cabellos cimbreantes y túnicas vaporosas y transparentes insinuadas mediante un dibujo de tintas

planas revestido de ornamento; las sensuales figuras aparecían en estos carteles con formas casi sobrehumanas y eran portadoras del talante primaveral de la capital francesa a comienzos del XIX. ³⁰ Las muchachas representadas por Larsson transmiten una intención similar, la delicada melodía de un ritmo oscilante y una energía interior dada en la estilización de sus rasgos que nacen del trazo ondulante y continuo de la pluma. (Véase Lám.XXXV y XXXVII) Es posible relacionarlas en algunos casos con el aspecto orgánico de una planta; sus cuerpos se asemejan a un tallo que prolonga un ritmo flexible modelador de su movilidad y que confiere la armonía global a su postura. (Véase Fig.17)

Fig.17 "Mónaco-Montecarlo". Cartel de Alphonse Mucha. 1897.

La alusión a elementos vegetales nos lleva a poner de manifiesto que en las imágenes estudiadas hemos sido testigos visuales de un registro iconográfico muy coherente con la esencia del Modernismo al representar naturalezas asilvestradas o fragmentos de vegetación. (Véase Lám.XXXVI) En la corriente modernista, una de las vías interpretativas de la forma fue a través de la representación del jardín, que condujo el gusto hacia el

decorativismo, la estilización y lo arbitrario. (L.Litvak;1991:127) En Larsson, esbeltos lirios, girasoles resplandecientes, lánguidos sauces, diversas plantas acuáticas de estilizados tallos, así como otras especies vegetales de enredadera inundan el espacio en un incesante serpenteo, quizás menos frenético que en las ilustraciones modernistas. El palpitar de la vida y la fuerza del crecimiento continuo interno de las cosas se hace presente en el desbordamiento de estas naturalezas que se evidencian con un capricho lineal ligado al espíritu airoso y flexible de las figuras. En el Modernismo, los largos y contorneados brotes florales y las corolas erguidas simbolizan el crecimiento perenne y la fuerza poderosa de la vida, donde lo viviente y el continuo devenir de las cosas son conceptos directamente tomados del arte japonés. (R.Schmutzler;1985:44)

Larsson retrata así la frondosidad del bosque sueco que se define chisporroteante y menuda; siempre encuentra un pretexto para incluir el elemento naturaleza en una ilustración; jardines recoletos, praderas abiertas o búcaros con flores están siempre presentes en sus obras. (Véase Lám.XXVII y Lám.XXX) La predilección por las plantas de tallo prolongado, como los lirios, la flor de la pureza, uno de los símbolos más representativos del Modernismo (R.Schmutzler;1985:183), da forma concreta una vez más al estado de pureza y de libertad de la vida al aire libre. La vivacidad y variedad de sus formas se hace en ocasiones abrumadora para el ojo del espectador al invadir la superficie y confundirse, por ejemplo, con la línea oscilante de un vestido, un cabello o cualquier otro elemento igualmente ondulado.

Hemos advertido que con frecuencia introduce en sus páginas ilustradas ornamentos en forma de orlas o guirnaldas decorativas que enmarcan los textos. En ellas hace uso de ritmos repetidos con alusiones orgánicas muy definidas sin ayudarse del recurso cromático. A primera vista el adorno vegetal se convierte con frecuencia en la esencia de sus álbumes, de la misma manera que Eugene Grasset³¹ consideraba en 1905:

“El ornamento nace del deseo de ejercer nuestra fantasía fuera de la pura y simple imitación de los objetos naturales. Es una forma de manifestar nuestro placer de vivir y parte de una disposición más pronto alegre del espíritu, como si se tratara de los preparativos de una fiesta.” (M.Freixa;1982:429)

El borboteo y la ebullición floral se aprecia como rasgo embellecedor de la composición; el discurrir continuo de la vida tiene lugar en el interior de las dinámicas líneas de su dibujo.

Percibimos en las atmósferas de sus interiores una esencia *naïf* relacionable con la lozanía y el optimismo de las imágenes modernistas. Las transparencias de dulce cromatismo parecen hablar de la inocencia de los seres infantiles que las habitan. (Véase Lám.XXXI)El retorno al origen, el deseo sincero de acercamiento a la tierra natal, la evocación de un mundo confortable y plácido, el gusto por plasmar la espiritualidad de sus modelos y la expresión de un tipo de belleza serena y tranquilizadora son las claras intenciones simbolistas que apreciaremos globalmente en el conjunto de obra estudiada.

Nuestro análisis de Larsson en relación al resto de las representaciones novecentistas se completa con la alusión a sus afinidades en relación al grupo de los artistas *nabis* franceses. A primera vista la conexión esencial se manifiesta en el carácter humilde de los temas; todo su mundo queda sintetizado en un hogar con jardín lleno de criaturas amables y felices. Al igual que los artistas profetas, su talante comporta cierta voluntad anunciadora de aires renovadores. Como principal aportación, la de sus motivos domésticos: los episodios concretos de una vida pasan a ser el tema central, los enseres del hogar adquieren vida propia y el espectador será conocedor de su vida secreta.

En la obra de Vuillard como en la de Larsson descubrimos escenas de interior donde personajes familiares se reúnen en torno a una lámpara en la intimidad nocturna. Son imágenes en apariencia espontáneas, retratos de la esposa e hijos durante sus queaceres cotidianos, con una resolución menos planificada que la de nuestro autor, quien, fiel a su retina de hombre nórdico, captará el detalle antes que la impresión fugaz. El recogimiento y la introspección son emociones comunes, sin embargo, hay en Vuillard un *horror vacui*, una inundación gráfica de vivas y saturadas pinceladas que no hallamos en las ordenadas composiciones del sueco. Para Vuillard el mundo es presentado como una totalidad donde objetos y figuras apenas se diferencian entre sí; el mundo como un rincón recoleto donde la religiosidad y

el silencio de los momentos íntimos son comunes a las sensaciones percibidas en el hogar de Sundborn.(Véase Lám.XXXIII)

Fig.18 "Escena familiar". Pierre Bonnard. Litografía. 1892.

Finalmente, el acercamiento a Bonnard se advierte principalmente en los rasgos de humor intercalados en escenas domésticas con personajes que observan al espectador de modo burlón. Hemos conocido que Bonnard realizó series de dibujos y pinturas centrados en el entorno de una casa con un jardín y la vida familiar creada en torno a él. El mundo de la infancia, la maternidad, las tareas domésticas o los juegos familiares son temas esenciales de sus cuadros, compartidos con Larsson. (Véase Fig.18)El talante contemplativo, el tratamiento afectivo de los dibujos, y la descripción, en definitiva, del sentido epicúreo de la vida y de los encantos de la naturaleza serán los pretextos para las amplias pinceladas de Bonnard que no hallamos en Larsson. Es fundamentalmente la actitud reflexiva y paciente, la estima depositada en la

obra el carácter narrativo de las ilustraciones, concebidas como capítulos de la vida del pintor, los aspectos que aproximan a ambos artistas.

3.3.3. Elementos plásticos de la obra de Larsson próximos al *Art Nouveau*.

“Un elemento importante en el ornamento es la línea y la línea (...) debe tener siempre un significado definitivo(...); la asociación de la tranquilidad de las líneas horizontales y del ornamento construido en base a tales líneas; la sugerencia de fijeza y solidez por el uso de horizontales y verticales; el severo y lógico carácter otorgado al dibujo en el que sólo las formas angulares son utilizadas, (...) las líneas de gracia y rítmica dulzura por curvas repetidas y suavemente ondeantes (...).” (Freixa;1982:182-183)

Este fragmento extraído del pensamiento de Walter Crane que resume claramente el punto de partida de la ilustración modernista resulta muy sugerente para comprender gran parte de la esencia de los dibujos de Larsson.

Como ya hemos señalado, un estilo de claras preferencias ornamentales domina su vasta colección de obra, influida por los incesantes ritmos crecientes y decrecientes utilizados en el arte del fin de siglo. Su línea se torna caligráfica, elástica, ligera, ágil instrumento de expresión que retiene la esencia vital de los objetos y los dignifica, al revelarlos esbeltos y curvilíneos, portadores de un ánimo delicado, sensual y placentero. Los libres trazos permiten que la pluma se explaye con amplios movimientos plenos de seguridad que en ocasiones recorren la vastedad del formato. La representación realista deja paso al valor ornamental: en las curvas serpenteantes de las aguas de un arroyo, las graciosas espirales evocadoras de unas virutas de madera, las sinuosidades de la nieve al borde de un camino o gracias a los nerviosos bucles de una joven, el dibujante encuentra el incentivo para iniciar los movimientos pausados y controlados de la pluma y el pincel. El refinamiento y la elegancia unido al preciosismo del dibujo casi virtuoso es, en cierta medida, asociable con algunas de las imágenes monocromas de Aubrey Beardsley³². La ejecución cuidada, el común interés

por las estampas orientales y la fantasía propia del rococó francés, la supremacía de la línea fluida y limpia que retiene las formas en el interior de un contorno, la estructura ornamental de las composiciones, la filigrana y la estilización componen el mosaico afines entre ambos dibujantes. Sin embargo, en sus motivaciones temáticas se encuentran claras diferencias³³, aunque como sabemos, Beardsley siempre optará por planteamientos más arriesgados al prescindir del color y rechazar el aspecto naturalista de los objetos en pos de reflejar un mundo extravagante, sofisticado e inalcanzable, plagado de placeres prohibidos. Ello lo apreciamos en la encuadernación para *The Peacock Skirt* (La falda pavo real) de su “*Salomé*”, de 1894, de evidente inspiración japonsista por su estructura y por el valor de su ornamento.

Por otra parte no advertimos en el trazo de Larsson la característica variación de grosor del Modernismo, sino que es constante a lo largo de toda su producción dibujística. Las intenciones naturalistas originan la existencia de un tipo de trazo concreto para cada necesidad expresiva: trazos nítidos, acentuados y contundentes, líneas menudas y vacilantes, meandros lánguidos y cimbreantes, grafismos breves y orgánicos. (Véase Lám.XXX) Todos ellos se entretajan para dar lugar a un vasto espectro de emociones poéticas tranquilizadoras y plenas de exquisitez, alejadas de lo confuso, lo inestable o lo delirante.

En términos de color, sus planteamientos también se aproximan a las pretensiones del Modernismo. La preferencia por tintas tenues, homogéneas y transparentes propias de la acuarela como medio pictórico fundamental lo vinculan a esta estética, aunque la aplanación radical del espacio mediante superficies de colores ensamblados entre sí no se observa de un modo explícito en sus imágenes. La superposición de manchas cromáticas sucesivas con leves atisbos de sombreado insinúan un espacio en profundidad. El artista pretende ante todo que sus representaciones resulten creíbles y lógicas en tres dimensiones, por lo que nunca elimina la perspectiva espacial al disponer las superficies de color. El dibujo modernista sí llega a prescindir de la ilusión espacial, al expresarse en un sólo plano y sin sombreados como los japoneses, por lo que llega a resultar ambivalente la percepción de la forma y el fondo. (R.Schmutzler;1985:31) Así, la expresión

gráfica omite la impresión de espacio penetrable y las sombras, y no muestra ningún interés por el volumen, la atmósfera o el comportamiento de la luz.

En cuanto al aspecto cromático nos encontramos ante un artista coherente con el movimiento en el que se inscribe. A menudo apreciamos sus preferencias hacia el amarillo, propio de la popular mariposa limoncillo, un símbolo de los noventa introducido por James MacNeill Whistler³⁴. (R.Schmutzler;1985:31). El vivo interés de Larsson por expresar toda la fuerza renovadora del verano sueco, la vitalidad y el temperamento del ornamento floral o la diafanidad primaveral de un interior no duda en inclinarse por gamas doradas y cálidas. Las delicadas armonías en grises, azules y blancos contemplables en muchas de sus imágenes evocan igualmente un ambiente candoroso. El color, como para el Modernismo, queda en cierto modo secundario y supeditado a la primacía de la línea. A nuestro modo de ver, sus dibujos podrían funcionar perfectamente como planteamientos monocromos; de hecho, algunas ilustraciones llegan a prescindir completamente de la aguada sin perder su esencia ligera y aireada.(Véase Lám.XXXII)

Es también apreciable la tendencia casi constante hacia la simetría y la centralización compositiva, con un uso de la estabilidad en la estructuración de los elementos mucho más marcado que en las obras de sus coetáneos. El orden y la moderación, como hemos podido comprobar, son constantes, si bien la simetría trata de ser ligeramente atenuada en ciertas imágenes con una disposición irregular de los elementos. La proporción es otro agente plástico que el artista contempla fervientemente a diferencia de los ejemplos modernistas, que gustan de la fantasía y la casi completa invención de sus modelos, más próximos a un ideal que a la realidad circundante.

Para finalizar haremos una sucinta alusión respecto a un punto en el que Larsson coincide totalmente con sus contemporáneos modernistas: la ejecución de la obra de arte, asunto sobre el que volveremos en 3.4.4, dedicado a estudiar su integración en el movimiento *Arts and Crafts* inglés. La devoción hacia lo artesano, ideal procedente de épocas anteriores es el principio que mueve la realización de sus cuidados y laboriosos dibujos; los mensajes azucarados se expresan a través de una técnica humilde, honrada y pulcra. En este punto, podemos acudir a la definición de G.C.Argan sobre la

naturaleza de las pinturas prerrafaelistas: “Se procede a una imitación detallista de las cosas naturales, no ya para representarlas, sino para vivir con ellas en una íntima comunión que permitirá descubrir su secreto, su misteriosa espiritualidad”. (G.C.Argan;1953:221)

De esta manera el artista se apropia silenciosamente del mensaje que los objetos encierran en su interior al plasmarlo con toda la dedicación que tan sublime empeño le merece. Artista disciplinado y exigente logra que el acabado final sea siempre esmerado y perfeccionista, sin que haya lugar para la duda o la improvisación. Cuidadoso planificador de sus obras, Larsson es el paciente artesano que mima cada pequeño detalle y dedica una atención especial a lo aparentemente insignificante.

3.3.4. Influencias del *Arts & Crafts* inglés.

“La función del artista en el mundo es ser una atenta y sensible criatura; ser un instrumento de tal ternura y sensibilidad que no haya sombra, color, líneas, instante o expresión pasajera de los que haya a su alrededor que se le escape.”³⁵

Las palabras del teórico John Ruskin nos introducen en uno de los mensajes claves de su obra y son relacionables con la actitud de Larsson como artista comunicador de la nueva estética modernista. En este sentido, sus contribuciones artísticas le revelan como un reflexivo pensador, un creador que porta consigo la esencia de un viraje hacia planteamientos estéticos y opciones de vida menos convencionales que rompen con lo establecido y persiguen un clima favorable de armonía espiritual con sus congéneres, los objetos y las situaciones que le rodean.

Si nos detenemos a recordar el panorama final del XIX, vemos que se caracteriza a grandes rasgos por un período controvertido donde tempranos y esporádicos brotes reformadores de la estética y del gusto pugnan por abrirse paso entre la mediocridad y el conformismo de una sociedad culturalmente decadente, como ya aclaramos en capítulos previos. Este pintor se considera uno de los pioneros en su país como instrumento propiciador de la mejora del gusto y la educación estética. Para ello incorpora a sus principios y más tarde materializa en sus obras muchos de los argumentos enunciados por carismáticos teóricos europeos, germen de la modernidad, de quienes interpretó su programa de ideas, y las ajusta a las peculiaridades de su discurso personal y a las singularidades de su país.

Se ha afirmado que fueron esencialmente John Ruskin y su continuador William Morris (Véase Cap.1, Pág.25) los modelos teóricos secundados por Larsson.³⁶ Parece ser que las ideologías de ambos autores llegan a la península escandinava a través de textos versionados por la

autora Ellen Key, escritora moralista sueca. Ellen Key, conocida de Larsson, compendió a principios de siglo en diversos volúmenes los conceptos utópicos sobre la belleza y la armonía que debe rodear la vida del individuo, la defensa de la personalidad individual o la mejora de las condiciones sociales en relación a una calidad elevada de vida y el retorno a costumbres más sencillas. (M.Facos;1996:82) Según este último autor, las ideas de Key tuvieron gran repercusión en la filosofía de Larsson, y entre ambos personajes existió una frecuente correspondencia en la que queda reflejada la profunda admiración de la escritora hacia la obra artística y literaria del pintor como contribuidor a la educación del pueblo sueco. En la obra de esta escritora se ponen de manifiesto pensamientos que reconocemos presentes y constantes en la obra de Larsson: “Como en todas partes de la naturaleza, las cosas deben responder a sus propósitos de una manera sencilla y expresiva, y sin ello, nunca alcanzarán la belleza, incluso si sólo satisfacen necesidades prácticas.”³⁷

El artista asumió y transmitió en sus textos las ideas estéticas formuladas en otros países: la belleza debía estar necesariamente vinculada a la funcionalidad y a las formas naturales. Su presencia en los ámbitos más cotidianos era condición indispensable para alcanzar una calidad de vida más elevada, y en definitiva, para la felicidad plena que él mismo había experimentado al trasladarse a Sundborn. (T.Gunnarsson;1992:54) Con seguridad, los Larsson fueron conscientes de la repercusión de su papel como difusores de las ideas del continente en su ámbito local, y su contribución en la evolución del estilo de vida y los modos de habitar de los suecos, al ofrecer un modelo íntegro de vida divulgado con el ejemplo de sus pinturas y su propia vivienda. Se ha llegado a afirmar que ésta puede considerarse la propuesta nórdica del *Arts & Crafts*, con su deseo de reforma social, igualitaria y democrática que aporta unas soluciones individuales y singulares. (M.Facos;1996:91), afirmación con la que coincidimos plenamente.

De este modo, sus aportaciones llegarían a involucrarse plenamente en el mencionado movimiento estético, como veremos más tarde, mediante el seguimiento y la interesada lectura de volúmenes y artículos publicados en los semanarios de la época. Su prolongada estancia en París y los constantes contactos con importantes círculos artísticos como Londres, Berlín, Munich y

Viena, capitales donde las corrientes más vanguardistas y la nueva ideología florecían como sedimento base de futuras e innovadoras propuestas.

Como ya vimos, en la Europa del XIX la aparición de la maquinaria industrial había traído consigo la exclusión de las actividades y los objetos de carácter individual y único, propios del artesanado, al tratar de alcanzar una productividad mayor a base de falso lujo y de imitaciones. (A.Hauser;1953:74) La pérdida de la espontaneidad y del goce artístico o la suplantación de las más arraigadas tradiciones por principios de vida artificiosos y vulgares suscitaron las reacciones más rebeldes por parte de los sectores intelectuales y artísticos, como el mencionado Ruskin, cuya obra se sabe que fue leída por Larsson (S.Ranström;1994:5), y secundada tanto en su obra pictórica como en la faceta de interiorista; apreciamos en cada detalle ornamental minucioso y colorista la misma intención de contribuir a la salud mental y el placer de los espectadores. En algunos de sus textos el pintor manifiesta abiertamente el espíritu que debe prevalecer en sus trabajos:

“(...) todo esto debe hacerse lo mejor posible, con entusiasmo y regocijo, con infinito cuidado y en un profundo susurro. Y el resultado final debe ser una victoria, en él no debe ser visible ni debe reflejarse la imprecisión ni el esfuerzo, debe emitir franqueza al espectador (...)”³⁸

Al transformar lo útil y necesario en bello, otorga una identidad y una distinción a los objetos haciéndolos únicos e irrepetibles. La restauración de lo antiguo ya inservible, el rechazo de la máquina en la fabricación de mobiliario en defensa del trabajo manual, la predilección por los materiales naturales y primitivos, y la devoción hacia la naturaleza como fuente de inspiración más sincera y expresiva son los puntos donde coincide con el manifiesto ruskiniano.

Los Larsson adoptaron la recuperación de lo artesano que Ruskin y sus seguidores consideraban una salvación para la sociedad moderna, pero a diferencia de éste, sus ideas alcanzaron gran repercusión en su país y se materializaron en las generaciones siguientes. Larsson se dedicó a teorizar con un lenguaje cercano, sencillo, plagado de anécdotas, de modo que el mensaje

pudiera ser captado con facilidad, y estimular la sensibilidad por los objetos bellos; era necesario intervenir en la creación de una conciencia social que revalorizara sus propias raíces.

El artista reivindica en su obra la autenticidad original, el hombre instintivo y de mirada ingenua, su contacto con las plantas y los insectos, la fuerza del sol o el romanticismo de la noche. La deificación del mundo natural, esencia de toda su obra, la actitud franciscana hacia el resto de las criaturas, el goce hallado en el trabajo bien realizado o la alegría creadora son el punto de partida en sus obras.

Las influencias del *Arts & Crafts* que se extendieron rápidamente por Europa en la década de los ochenta, cuando los Larsson residían en París. La revalorización del gusto de los antiguos se traducen en Larsson por la defensa de la sencillez de los antiguos granjeros de la región de Dalarna y la tendencia a ensalzar los objetos rústicos realizados manualmente frente al lujo de oropel de los artículos en serie. Las delicias de la vida rural, el aislamiento libremente elegido y el encuentro íntimo con la tierra, unidos a la revalorización de la patria son la esencia que más tarde decide predicar a su público.

Diversos autores han confrontado el ejemplo de vivienda rural de los Larsson con la célebre *Red House* de Bexleyheath en Kent, de 1860, considerada como la materialización arquitectónica de los principios estéticos de Morris, una rememoración medieval decorada por el propio Morris. Se ha llegado a afirmar que ambas participan de un espíritu similar;³⁹ En ambas es posible apreciar las virtudes del honesto artesano en el mobiliario robusto y sencillo de uso cotidiano, las decoraciones de vidrieras y azulejos, los bordados coloristas y una prolongación del jardín circundante en el interior mediante materiales naturales y ornamentos orgánicos. En nuestra opinión, ambos proyectos se desvían de la tipología convencional de sus respectivas tradiciones, aunque toman de ellas detalles esporádicos. Sus soluciones responden a unas necesidades familiares muy concretas, como núcleo originario y esencial de la sociedad sobre la que ambos artistas asientan su filosofía. La sobrecargada casa rústica se convirtió en el símbolo de todo lo que había de romántico en la campiña inglesa. Tanto la *Red House* como *Lilla Hyttnäs* son el modelo de vivienda de artista concebida como una prolongación

de su arte, como veremos en las soluciones particulares de su vivienda, una iniciativa de llevar el arte a todos los aspectos que rodean su cotidianeidad, detalladas en 3.4. Unos interiores más ligeros y asequibles para las clases medias fue el resultado de este movimiento colectivo en defensa del artesanado. A continuación proponemos un estudio de las aportaciones de los Larsson al terreno del interiorismo de su país, a través de una descripción esencialmente plástica de dichas contribuciones.

3.4. LILLA HYTTNÄS, EL HOGAR.

3.4.1. El gusto sueco. Aportaciones decorativas a su época.

Desde mediados del siglo XVIII hasta mitad del XIX la artesanía popular sueca de uso doméstico o de utilidad especial en festividades o celebraciones había encontrado su mayor esplendor. La libertad personal, el deseo innato de embellecer los objetos cotidianos había dado lugar a unos núcleos de artesanía muy prolíficos en las pequeñas comunidades; asimismo, los distintos momentos de la existencia de sus habitantes aparecían marcados por el uso de objetos cuya laboriosidad e ingenio expresaban a la perfección lo especial de la ocasión: la indumentaria, las costumbres culinarias, las celebraciones o la propia muerte conllevaban la existencia de enseres apropiados que manifestaran la relevancia de la ocasión. La artesanía se encontraba estrechamente vinculada a la vida. Fue durante la década final del XIX cuando surge un interés especial por preservar y coleccionar objetos y enseres heredados por parte de algunas familias y de ciertos museos. El pueblo fue entonces materia de interés para intelectuales y artistas⁴⁰, como se ve en el ejemplo de los escritores noruegos P. C. Asbjørsen y J. Moe, que recorrieron los hogares de campesinos y pescadores en busca de la tradición popular oral. Las viviendas campesinas propias de la iconografía de mediados del XIX aparecen construídas con técnicas y materiales locales, en armonía con su clima, medio y tradiciones, y se otorga una atención especial a la conservación de enseres de uso cotidiano⁴¹. La vivienda evoca una economía y una cultura ancestrales, así como la expresión instintiva y espontánea del carácter regional. En ella se manifiestan las virtudes del aldeano, tales como domesticidad, ahorro, respeto por el vecino, contentamiento con la vida y felicidad. (L.Litvak;1991:75-76)

Más tarde , el proceso industrializador de la segunda mitad de siglo será la causa de que una gran cantidad de artículos baratos fabricados a máquina comience a penetrar en los hogares suecos⁴². Así, los productos manufacturados, como cestería, objetos en madera, piel, vidrio, lana ceden el

paso a artículos más comerciales y novedosos, de gran atractivo para el público, que trataban de imitar objetos más valiosos y ser al mismo tiempo accesibles a los estratos sociales de menor poder adquisitivo. Lo artificial, lo pulido eran quizás los aspectos que atraían la atención de las masas.

En las regiones de Dalarna, Hälsingland y Gästrikland, la cultura rural estuvo basada en modelos decorativos de los interiores de las clases altas de Estocolmo. La prosperidad económica de estas zonas, basada en la riqueza autóctona, permitió la construcción de grandes casas solariegas, mezcla del estilo aburguesado de la capital con la tradición local. (L.Sjöberg;1994:160)

Fig. 19 Porche tradicional de la región de Dalarna.

El hogar de los Larsson trató de ser un elemento defensor de la tradición frente a las modernas formas de habitar que había impuesto el progreso; una reacción pacífica contra el comportamiento generalizado y convencional de los burgueses a la hora de decorar sus hogares, en contra de los drapeados, las guirnaldas y los tapizados oscuros de las mansiones

lujosas. Intentaron reencontrar la simplicidad de la vida rural en una enérgica rebelión en contra de las viviendas urbanas y su severa, ostentosa y monótona decoración, al igual que hicieron muchos otros artistas escandinavos⁴³. El pasado como fuente de inspiración, como respuesta a la pérdida de la herencia cultural causada por la industrialización fue el motor vital de su iniciativa.

La autenticidad es un rasgo esencial que se percibe en el interior de la casa. El pensamiento de Larsson en este aspecto resulta muy influido por la filosofía positivista de Ralph Waldo Emerson, como ya vimos. La siguiente cita resume la analogía que hallamos en su personalidad como creador: “Para bien o para mal, sé tu mismo. Repudia el conformismo oportunista que abunda a tu alrededor y lucha contra esa conjuración social que pretende anularte, masificarte y destruirte.”⁴⁴

Larsson defiende, al igual que Emerson, la vivienda individual rodeada de naturaleza , un lugar donde la personalidad del sujeto puede desarrollarse plenamente, frente a las concentraciones urbanas insalubres física y psíquicamente.

Consideramos oportuno realizar un estudio descriptivo de *Lilla Hyttnäs* como el ideal de hogar sueco, donde las aportaciones plásticas resultan muy valorables y sirven para incidir en la personalidad de su creador.

Lilla Hyttnäs es el hogar basado en la idea del “ir haciendo”, en el trabajo de remodelación realizado día a día; una reacción artística a los excesos de la época donde el gusto personal, la diversidad y la tradición aparecen sabiamente combinados con una simplificación más provinciana: una obra de arte llevada a cabo a lo largo de más de una década.

El hecho de erigir una casa de madera en medio de la campiña implica un movimiento de vuelta a la tierra, un deseo de formar parte de ella y una mayor libertad de acción gracias al empleo de las propias manos para ir configurando un entorno natural personalizado. A nuestro modo de ver, el ejemplo de Gauguin, evadido de la sociedad industrializada, sirve igualmente

para ilustrar el sentimiento de aquéllos que, como Larsson, optaron por una vía más sincera, en busca de su propia identidad como artistas.

Fig.20 Fachada posterior de *Lilla Hytnäs*.

Lilla Hytnäs es un hogar vivo en todos los sentidos; siempre estuvo en continua transformación desde que fuera ocupado por la familia en la década de los noventa. La estructura original tan sólo poseía una estancia, una cocina y un vestíbulo en el piso inferior, y un desván y dos dormitorios en el superior. Con el tiempo se añadieron nuevas estancias, se ampliaron otras, se construyeron edificios anexos; el hogar fue abriéndose paso entre una naturaleza asilvestrada e integrándose con ella, a través de su estructura caprichosa y su tendencia a la horizontalidad, que parece continuar la línea del paisaje. (Véase Fig.20) Los bardos de cobre verdoso que recubren parte del tejado mantienen una continuidad con la frondosidad del jardín; se trata de una arquitectura romántica que vuelve a las raíces, encuentra soluciones en el pasado y las alterna con las necesidades específicas de sus moradores.

Fig.21 Dormitorio de Suzanne Larsson. (Planta superior)

El aspecto exterior de la vivienda ya parece sugerir lo que más tarde encontraremos en su interior: la diversidad, los juegos cromáticos y la apariencia juvenil evocan un espacio de connotaciones lúdicas e infantiles; un entorno que parece ideado por la mente fresca y caprichosa de un niño. La popular expresividad cromática de los escandinavos se refleja en el siguiente pasaje:

“(...)El sueco ha sido, en todas las épocas de su historia, eminentemente colorista, a lo cual ha contribuido, si no es que ha sido el principal fundamento, el medio ambiente, el brillantísimo color con que el cielo y el suelo de Suecia se mantienen durante cuatro meses. (...)”
(I.Andersson;1952:304)

Fig.22 Fachada anterior de *Lilla Hyttnäs*.

La construcción se halla compuesta por diferentes cuerpos anexos levantados a base de tablas y listones aserrados, incorporados a una estructura inicial muy simple conservada en la fachada; ello dio lugar a una volumetría asimétrica e irregular. La fachada se constituye como un gran mosaico de formas y ornamentos de gran sencillez, algunos vinculados a la tradición; el porche, que en la cultura campesina era el signo de identidad de sus moradores, muestra ya el temperamento de Larsson mediante el colorismo o la máxima escrita sobre el dintel de entrada.

En la casa, construida íntegramente de madera⁴⁵, hallamos elementos de la tradición en su arquitectura y en su diseño interior. De entre ellos destacamos las cubiertas a doble vertiente que guardan analogía con la forma del pino nórdico, las vigas del techo al descubierto, los suelos de pino claro, los numerosos anexos o piezas que componen el conjunto propios de las antiguas granjas de Dalarna⁴⁶ o las molduras blancas de las ventanas

destacadas sobre el tradicional color *sangre de buey* de la madera. Numerosos elementos de invención personal aparecen combinados con los anteriores: la caricatura del pintor tallada en uno de los voladizos, los dragones de madera que rematan ambos extremos del tejado, o las orlas decorativas pintadas en las puertas. El enclave idílico a orillas del arroyo que atraviesa la población otorga el rasgo de lugar de ensueño, de atmósfera transparente y sin contaminar.

Asimismo utilizaron su ingenio y su peculiar sentido del color para el diseño de los edificios anexos a la cabaña inicial. Cada uno de ellos corresponde a las distintas habitaciones y posee una entidad propia; todos unidos conforman un exhuberante juego cromático de diferentes calidades de rojo y verde, con el predominio de líneas rectas y diversos motivos ornamentales, como flores, orlas, retratos familiares y frases de bienvenida en el porche.

Nos parece interesante citar a continuación una idea surgida casualmente al hilo de la realización de nuestra tesis doctoral. En un viaje a la localidad de Comillas (Santander) tuvimos la oportunidad de apreciar por nosotros mismos y descubrir ciertas aproximaciones conceptuales entre la residencia “El Capricho” (1883-1885), obra temprana de Antonio Gaudí, y la casa de Sundborn. En la primera, el juego con efectos de color reflejado en la fachada con hileras uniformes de cerámica vidriada, los motivos de hojas y flores de girasol como decoración dominante en el exterior, la virtuosa y sorprendente fantasía del colorido, que hace referencia a la naturaleza del terreno, junto a un enclave privilegiado suscita una sensación similar a la percibida en *Lilla Hyttnäs*. Es la fusión plena con la vegetación, el aspecto sólido y arraigado en el entorno, los ritmos orgánicos junto a los geométricos, los ritmos asimétricos, los rojos y verdes asociados a la tierra y el empleo de materiales naturales, como la madera, el vidrio, el ladrillo o la cerámica y en definitiva, el ornamento por sí mismo lo que, en nuestra opinión, acerca en el tiempo y en el plantemiento estético a ambas viviendas. (Véase Fig. 23)

Tras una visita al interior, podríamos concluir que resulta un reflejo muy claro del pensamiento de Larsson: en las diversas estancias⁴⁷ se percibe una sensación semejante a la atmósfera cálida y diáfana de las ilustraciones

de sus álbumes. La juventud, los colores brillantes, la exhuberancia formal y cromática, el capricho decorativo, los materiales tradicionales, la mezcla de elementos rústicos con piezas de coleccionista, de lo extranjero con lo autóctono, de lo moderno con lo restaurado. La casa en sí se configura a partir de un cuidadoso maclaje de estructuras, técnicas, formas y colores nada convencionales con respecto a los tonos neutros y sombríos de los hogares de ciudad.

Fig.23 Detalle de ventana de la residencia “El Capricho”, obra de Antonio Gaudí. 1883-85. Localidad de Comillas, Cantabria.

Junto a ellos, la artesanía derivada del estilo campesino de Dalarna⁴⁸ aparece combinada con soluciones más personalizadas de Karin y Carl. Los Larsson deseaban crear un estilo de vida al que pudieran aspirar todos los suecos. Para muchos, este estilo de vida, con frecuentes tertulias, almuerzos al aire libre o actividades en contacto con la naturaleza era considerado inusual y atrevido.

Ciertos autores, como Eva Eriksson, han llegado a plantear que la extensa variedad de detalles constructivos y soluciones decorativas pueden ser

contemplados como interesantes alternativas aprovechables por su ingenio, modernidad y fantasía, en el ámbito del interiorismo actual; de hecho, aparecen con frecuencia publicadas en revistas de decoración europeas y americanas. (E.Eriksson;1994:58)

Fig.24 Detalle de solución decorativa para ventana exterior de Lilla Hyttnäs.

Por otra parte, el autor Kirk Varnedoe afirma que la casa de Sundborn se sitúa entre el modelo social de renovación y el refugio de un artista. (K.Varnedoe;1988:165) La firma sueca de muebles y accesorios para el hogar “Ikea” ideó una línea de mobiliario directamente inspirado en el hogar de los Larsson. Igualmente, la firma “Habitat” encuentra muchas similitudes en el estilo ligero sueco: la combinación entre fantasía y funcionalidad como el sello escandinavo. Hemos de comentar también a modo de anécdota que hoy en día existe la posibilidad de decorar los hogares suecos con mobiliario “estilo Larsson”, ya que las réplicas de sus muebles y enseres vuelven a fabricarse nuevamente en establecimientos especializados como “Ikea”: sillas, lámparas, alfombras, sábanas, porcelana, hasta imitaciones de los tapetes y cobertores

tejidos por Karin Larsson o papel para paredes estampados con motivos ideados por el propio artista. Según el anticuario sueco Lars Sjöberg, ningún otro modelo de vivienda sueca ha tenido una repercusión similar en el interiorismo de los últimos cien años que el de los Larsson. (L.Sjöberg;1994:162)

Fig.25 La firma sueca de pinturas decorativas para interiores y mobiliario *Beckers Färg* se inspira en el cromatismo genuinamente sueco del hogar de los Larsson y propone soluciones afines para los hogares modernos.

En Sundborn, la funcionalidad se plantea unida a la belleza, una clara influencia de las teorías ruskinianas, que ya vimos en 3.3.4; se observa una preocupación estética en cada uno de los rincones, mobiliario y disposición de habitaciones, con un diseño práctico según las necesidades de la familia. La extraordinaria amalgama de estilos y su interpretación personal hace únicos los interiores. Los antiguos muebles ubicados en nuevos y diferentes contextos crean nuevas atmósferas que resuelven necesidades concretas. Un ejemplo de

funcionalidad unida a un sentido de la estética es el robusto banco rojo del taller de costura de Karin. A él fue acoplado un armario estrecho y vertical en el extremo, rematado en lo alto por una figurilla tallada sobre la madera, la caricatura del propio artista: Larsson fue también gran artesano de la madera.

Fig.26 El salón. (Planta inferior)

Lilla Hyttnäs es el lugar de los contrastes, el reflejo de los extremos de las estaciones nórdicas, de la variación formal, de la renovación. Un espacio pleno de elementos sugerentes que invitan a la contemplación, al bienestar y a la cómoda tranquilidad, muy apropiados para una pareja de artistas. No hay lugar para formas ostentosas u objetos fabricados en serie. Como ya hemos visto, para los Larsson, el valor de un objeto viene dado por su funcionalidad y su contenido estético.

El interés por conservar la tradición de los antepasados se corrobora con la iniciativa de construir en el piso superior la llamada *Bergsmanstugan* (Habitación del Minero), la última ampliación de la casa original. Desde la cercana población de Aspeboda, Larsson hizo trasladar parte de la decoración interior de una granja de 1742, con paneles pintados con motivos bíblicos para decorar los muros y el techo. De igual modo, en una parte de su gran estudio, inaugurado en el Año Nuevo de 1900, dedicó un rincón especial para conservar los objetos pertenecientes a sus antepasados, al que llamó “el rincón sagrado”.

Fig.27 Interior de vivienda moderna sueca. Hacia 1980.

Las áreas para los juegos y el ocio se alternan con el espacio para el trabajo; las habitaciones disponen de múltiples usos: música, juegos, estudio,

labores. El ambiente campesino se mezcla con elementos más aburguesados, la tradición se vincula con la modernidad. Según nuestros estudios visuales durante una visita a *Lilla Hyttnäs*, el carácter rústico, la sencillez y la humildad artesana del mobiliario van emparentados con iniciativas muy personales: camas empotradas en los muros, lámparas con formas orgánicas, viejos aparadores con delicadas decoraciones florales, puertas con retratos familiares pintados, estanterías con formas geometrizarantes y sofisticadas o espacios de diferente nivel en una misma estancia son algunos de ellos.

Los Larsson, con los años, fueron adquiriendo, durante sus viajes y en los mercados de ocasión un gran número de muebles y enseres antiguos; antiguas estufas de azulejo cerámico con finos ornamentos florales inspirados en el rococó, camas con dosel o antiguos aparadores dalecarlianos y muchos otros objetos anticuados fueron probablemente rescatados de granjas vecinas. La pareja se dedicó a la restauración de estas piezas, pintándolas de nuevo con colores luminosos y decoraciones vegetales.(E.Eriksson;1994:61) Al parecer, su gusto resultaba para algunos atrevido y extravagante, por la diversidad formal y cromática de sus creaciones.

Fig.28 La biblioteca del pintor. (Planta superior)

August Brunius, en su libro *Hus och Hem* publicado en 1911, parece encontrar en Sundborn un estilo nacional reconocible, donde la tradición y el espíritu sueco aparecen íntimamente combinados. (E.Eriksson;1994:60)

Carl y Karin fueron grandes coleccionistas de arte, así como de piezas de mobiliario de las épocas y estilos más diversos. (G.Cavalli-Björkman; B.Lindwall;1982:61-62); a lo largo de uno de los corredores de la casa podemos contemplar numerosas obras de arte adquiridas con los años: grabados de Zorn, esculturas de Eriksson y figurillas talladas en madera de Döderhultarn, obras del príncipe Eugen, Nordström, el escultor Hasselberg o Kreuger, todos ellos amigos de juventud. Asimismo, numerosas obras del propio pintor decoran las paredes de su hogar.

Fig.29 Ejemplo de mobiliario de estilo gustaviano de 1780 en el Castillo de Grispholm, Mariefred.

El espíritu juvenil se muestra en la claridad de los tonos de las carpinterías y los muebles blancos; incluyeron piezas de mobiliario de estilo gustaviano restaurado⁴⁹ ligero y lleno de gracia, con sillas tapizadas en algodón, de patas arqueadas y color generalmente blanco, junto a paredes compartimentadas con molduras y ventanales con cristalerías en cuadrícula. Según Michelle Facos, se trata de la visión de hogar del niño sueco (M.Facos;1996:90); la felicidad y el bienestar que transmiten los tonos claros es la impresión que se deseaba conseguir. Igualmente considera que las ilustraciones de Larsson con interiores gustavianos estimuló el interés del público hacia este estilo, estrechamente unido a uno de los períodos más importantes de la historia del país. (M.Facos;1996:87)

Fig.30 Dormitorio de Carl Larsson. (Planta superior)

Hallamos una nota muy peculiar en las puertas de la vivienda, al haber sido decoradas con retratos familiares, como el de Karin sobre la puerta

corrediza del taller de costura o el de Kersti sobre la que enfrenta la escalera, una idea casi irreverente para la época; la familia deseaba de esta forma mostrarse al mundo. (Véase Fig..31) Sobre los dinteles o en los ángulos de la pared hay frases y versos que hablan de la belleza en el hogar, del trabajo, de la familia, festoneados en muchos casos con orlas florales, guirnaldas y frisos decorativos inspirados en los modelos de los campesinos, pintados directamente sobre el muro⁵⁰, las ventanas o en el mobiliario. La sensación estival es constante; Larsson traslada la naturaleza del exterior al interior. Los aforismos que cubren los dinteles o los muros ponen de manifiesto las ideas morales de la familia; un hogar que pretende transmitir la felicidad de su interior como muestra de ideales sociales suecos: “Cuando cruces el umbral de esta casa te hallarás entre seres felices. Por otra parte no hay nada más notable aquí , excepto la propia cabaña.” (S.Ranström;1989:5)

Fig.31 Retrato de Brita Larsson sobre un armario.

Por su parte el autor Ulf Hård av Segerstad considera la casa de Sundborn un ejemplo temprano de influencia internacional en restauración y habilitación de viviendas rurales de finales del XIX. (U.Hård av Segerstad;1982:41) Este autor indica que un artículo publicado en el volumen 6 de *The Studio* en 1895 por el arquitecto inglés C.H. Townsend titulado “*An Artistic Treatment of Cottages*” pudo haber sido decisivo en la iniciativa de Larsson de plantear la transformación de granjas de trabajo en confortables hogares burgueses. (U.Hård av Segerstad;1982:13)

Todo lo anterior confirma que la casa de Sundborn es una mirada personalizada hacia lo popular, un deseo nostálgico de regreso al pasado preindustrial, sinónimo del “estilo Larsson”, el ideal de casa sueca. (M.Facos;1996:81 y 90) Así, *Lilla Hyttnäs* se ha convertido en el símbolo del hogar nacional a lo largo de generaciones enteras. (U.Hård av Segerstad;1982:39) La absoluta libertad creadora, la innata necesidad de ornamentación, la preocupación por preservar la estética local y su integración plena con el medio natural hacen de esta vivienda una iniciativa completamente nueva en defensa del espíritu sueco. En sus textos Larsson nos habla de este modo: “(...)Un hogar no es un objeto sin vida, sino una entidad viviente, y como todo aquéllo que está vivo debe obedecer a las leyes vitales, debe permanecer en continuo cambio.(...)”⁵¹

El proyecto de vivienda de Sundborn representa, en definitiva, la materialización arquitectónica de la actitud populista del pintor; una casa para el pueblo, facilitadora de las comodidades de la vida cotidiana, donde los ritmos irregulares, las variadas texturas, la fuerte conciencia de la tradición y la simplicidad como actitud ética son factores que hoy en día permanecen vigentes en el interiorismo contemporáneo de influencia escandinava. Así mismo, hay autores que consideran que Larsson como pintor se halla inscrito en el contexto del XIX, pero en su faceta de interiorista, aporta soluciones tan novedosas que queda plenamente ubicado en el siglo XX.⁵²

Podemos finalmente sugerir que, mientras *Lilla Hyttnäs* conserva una actitud ética de conservación de los modelos tradicionales, se trata en conclusión, de la viva expresión personal de un artista que se libera de las

soluciones convencionales y deviene en una creación producto de la mezcla de lenguajes y estilos heredados tamizados por su personalidad.

Fig.32 El estudio de Carl Larsson, inaugurado en 1900. (Planta inferior)

3.4.2. La artesanía de Karin Larsson.

Un rasgo especialmente característico en el panorama cultural durante el cambio de siglo fue la existencia de un nutrido grupo de mujeres artistas. Al parecer, los estudios de arte se consideraban parte de su educación con vistas a la vida social y al matrimonio.⁵³

Karin Larsson, esposa del pintor, estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo, y en 1881 en la academia femenina Colarossi de París. Con frecuencia las trayectorias artísticas de estas jóvenes se veían truncadas a menudo por el hecho de que la profesión en sí parecía conllevar una vida más bohemia o extravagante. Por esta causa, algunas de ellas optaron por la vía de las artes decorativas: es este el caso de la esposa de Larsson. Karin dejó de trabajar como pintora al nacer el primero de sus hijos en 1884. A partir de entonces dedicó gran parte de su vida a recuperar la tradición sueca de tejidos populares, llegando a diseñar una gran cantidad de piezas textiles, así como diversos muebles para su hogar. El arte del bordado se había convertido en un aspecto significativo de la emancipación de las mujeres en el fin de siglo. Las mujeres solteras de clase media se habían visto excluidas de muchas actividades comerciales debido a las costumbres sociales, pero el bordado siempre se había considerado una tarea particularmente femenina.⁵⁴

La condición femenina y la confección de tejidos se hallan estrechamente relacionadas en la historia sueca, sobre todo en las zonas rurales⁵⁵; la fabricación de alfombras, cortinas, tapetes o tapices tejidos a mano se ha convertido en el elemento esencial estimulador del movimiento artesano sueco, en el que permanece un fiel respeto por la tradición.

El algodón empezó a utilizarse con mayor frecuencia a partir de 1870. Por otra parte, la costumbre de hilar en rueca no llega a perderse durante esta época, debido al desarrollo de asociaciones para rescatar del olvido las tradiciones artesanas. La funcionalidad de las piezas textiles desde tiempos inmemorables es meramente decorativa; es el deseo de embellecer, de un

modo sencillo y colorista, con motivo de una celebración familiar o una festividad específica que merecía ser recordada; es ésta la razón por la que las mujeres tejían sus piezas con inscripciones, fechas o motivos simbólicos⁵⁶.

Fig.33 "Ljusinteriör från Dalarna" (Claroscuro de Dalarna). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 32,5x24,5 cm. Fecha desconocida. Göteborg Konstmuseum. Retrato de la esposa del pintor.

Recordemos que, en líneas generales, el *Art Nouveau* repercutió en gran medida en el arte de la tapicería, y que los países nórdicos y Alemania fueron sucesores directos de la influencia de William Morris. Las creaciones de artistas como Frida Hansen o Marta Maas-Fjetterström formaron parte de la actividad cooperativista de finales del XIX. Se fundaron asociaciones con objeto de mejorar la calidad de los productos textiles domésticos.⁵⁷ El propio Larsson realizó acuarelas con la idea de que posteriormente fueran reproducidas en forma de tapices a gran escala para colgar, algunos de ellos encargados por la *Handarbetets Vänner* (Amigos de la artesanía), como puede ser "Venus and Thumbelina", tejido en 1908-1909 y con clara influencia del *Art Nouveau*.⁵⁸

Karin Larsson aporta, a nuestro juicio, unas soluciones más personalizadas diferenciadas al *Art Nouveau*, fruto de la fusión de motivaciones personales con el intento de preservar modelos del folklore popular. Su presencia como artista textil es evidente en la mayoría de las estancias del hogar de Sundborn. Sus ideas para detalles decorativos en esteras, cobertores y tapetes aportan un rasgo colorista genuinamente sueco y conservan en su cromatismo y simplicidad aspectos de talante medieval y, en definitiva, el espíritu del arte popular nórdico que encuentra su inspiración en la mitología, los símbolos paganos y la imaginería bíblica.

Nos resulta fácil apreciar cómo con frecuencia retoma la tradición nórdica decorativa basada en elementos geométricos y en los ritmos abstractos. Lo laberíntico, las tramas geométricas regulares, las formas onduladas, los entrelazos o las espirales son elementos propios del arte de los bárbaros del norte. Según Worringer, en este arte lo característico de su ornamentación es el absoluto predominio de la forma geométrico-lineal, con la exclusión de lo orgánico. Al vivir en una naturaleza áspera y poco generosa, se deduce como pensamiento generalizado el hecho de que el hombre nórdico se enfrente con desconfianza a las cosas del mundo exterior sin que brote en él un instinto sensual que le haga entregarse confiadamente a la naturaleza.⁵⁹

La afirmación anterior la podemos observar en una composición diseñada para el cobertor en una de las estancias, titulado "*De fyra elementer*" (Los cuatro elementos), simbolizados en formas rotundamente abstractas, caprichosas y primitivas que demuestran su absoluta libertad creadora. La expresión sobre el tejido recurre a la repetición de líneas y colores que refuerzan el efecto de conjunto e incrementan el ritmo. El movimiento impetuoso y violento de las fuerzas aparece así representado, alternados los trazos ondulantes con las formas más estáticas. El movimiento continuado y la amplia diversidad cromática evocan el dinamismo de la propia vida. (Véase Fig.34)

El empleo de áreas en negro ocupa un lugar esencial en estas piezas; a menudo observamos vigorosos trazos oscuros que marcan rotundamente una composición y establecen rigurosos contrastes, como es el caso del motivo,

probablemente simbólico, del grueso tapete que recubre la mesa de la biblioteca, rematado por ritmos discontinuos y geométricos. (Vease Fig. 35)

Fig.34 Detalle de diseño textil para banco y almohadón. Karin Larsson. Hogar de Carl Larsson, Sundborn.

También la simetría es un factor común a todos estos trabajos que muestran composiciones estables y equilibradas, a base de motivos centralizados con un amplio espacio vacío alrededor. Así, la obra textil de Karin Larsson se aleja del barroquismo del arte vikingo y su complejidad estructural a la vez que se diferencia de éste al introducir elementos de carácter orgánico y optar por formas sencillas y armoniosas.

Podemos ver que en las acuarelas Carl Larsson que muestran el interior de *Lilla Hyttnäs*, las contribuciones de Karin como decoradora se ponen de manifiesto con extrema verosimilitud, como un modo de mostrar al público la preocupación compartida por crear un entorno ambiental decorado con elementos sencillos pero arraigados en el estilo nacional.

La simplicidad y la sobriedad, el uso plástico del color, la economía de elementos formales y las líneas amplias y estilizadas que hemos visto combinadas en la artesanía de Karin Larsson, espontánea y colorista, no es un arte de imitación, sino que trata de inventar con desbordada fantasía formas sintéticas más innovadoras, que confirman su peculiar sensibilidad artística.

En la exposición celebrada en el *Victoria and Albert Museum* de Londres en 1997 sobre *Lilla Hyttnäs* como modelo de vivienda sueca , fue posible asistir a un reconocimiento merecido a su trabajo, junto a la de Carl Larsson, en las artes decorativas de su país setenta años después de su muerte. Resulta notorio el hecho de que en la muestra el espacio dedicado a exhibir las contribuciones artísticas de Karin fuese similar en proporción y en importancia al que albergaba los trabajos del esposo pintor. Karin no sólo será la esposa fiel, el centro de una familia en continuo crecimiento, y el alma de la casa; será además la verdadera fuente de vida para Larsson, su musa y el asesor crítico de su trabajo.

Fig.35 Detalle de diseño textil para cobertor de mesa. Karin Larsson.

Las artesanas suecas Elin Wägner, Eva von Zweigbergk, Ingrid Andersson y Gerd Reimer se preocuparon de continuar su labor artesanal como diseñadora textil al recuperar los patrones de sus diseños, cedidos por ésta a las mujeres de Sundborn. En la actualidad, muchas de estas creaciones continúan realizándose, aunque existen nuevos diseños adaptados a nuestro tiempo adquiribles en tiendas especializadas.

En resumen, el arte textil de Karin Larsson, singular e innovador, ha entrado a formar parte de la artesanía popular de su país y de su herencia cultural (E.Eriksson;1994:61), aunque a nuestro juicio dicha popularidad conlleva el peligro de convertir actualmente su trabajo creativo en meros objetos de consumo.

Fig.36 Detalle de cobertores y dosel bordados en el dormitorio del pintor. Karin Larsson.

3.4.3. *Lilla Hyttnäs*: un modo de habitar representativo de su tiempo.

Nos proponemos en este apartado situar a Larsson diseñador en el marco de su época al Larsson diseñador y justificar así su integración en los movimientos reformadores modernistas. Para ello nos hemos basado en el estudio de una selección de ejemplos obtenida desde el análisis visual de soluciones individuales y su relación con las tendencias del despertar estético gestado en Europa en este tiempo.

Como hemos comprobado, sus propuestas de interiorismo resultan un punto de referencia esencial en la evolución de la vivienda sueca, y suponen una alternativa novedosa a su ámbito al proponer un estilo completamente distinto a los modelos establecidos.

Algunas iniciativas tomadas de las corrientes europeas adquieren en *Lilla Hyttnäs* forma propia y se ajustan a las peculiaridades de la tradición local. Larsson, por tanto, es un transmisor integrado en el proceso revitalizador de las artes decorativas de su país. El sentimiento nacionalista romántico, la inspiración en el folklore más antiguo de la cultura del norte, junto a diversos elementos tomados directamente del historicismo pintoresco del Modernismo componen el variado mosaico de fuentes que dan lugar a su proyecto particular de vivienda.

Si bien en líneas generales, la arquitectura nórdica se preocupa por facilitar las comodidades de la vida cotidiana, comprobamos que la frecuencia de ritmos irregulares, las ricas texturas superficiales, la geometría del bosque que busca protección y recogimiento, y la simplicidad como actitud ética son las constantes que rigen los modos de habitar de los pueblos de norte.⁶⁰

Con el propósito de inscribir la propuesta personal de este artista en un marco globalizador, podemos sugerir que su vivienda participa de las

peculiaridades generales de la vivienda modernista: los espacios amplios, y luminosos, la continuidad estilística y formal en el interior y en el exterior, el gusto por los miradores salientes, las diferencias de nivel en las estancias o el uso frecuente de cristalerías para conceder la impresión de transparencia y ligereza. El ensalzamiento de la familia como elemento fundamental de la sociedad da lugar a este modo de distribuir las estancias que evita bloques uniformes y gusta de ritmos irregulares y sorprendentes que marcan su diferenciación.

Por otro lado, señalaremos que participa en menor grado de la exhuberancia floral propia del *Art Nouveau* francés, que pretende revestir las viviendas con su ornamento invasor en forma de enredadera (G.C.Argan;1970:225), y recurre a la simplificación y la sobriedad propia de la versión nórdica del Modernismo, identificada en el *Jugendstil* alemán y la *Sezession* de Viena, posiblemente por la afinidad cultural y la proximidad geográfica de estos países. Partiremos de la base de que ciertas soluciones vinculan el proyecto de Larsson con modelos y propuestas concretas. Stig Ranström afirma que algunos elementos del interior de la casa resultan un compendio de las artes decorativas de la época y no es casual que recuerden en cierta medida a nombres tan relevantes como Charles Rennie Mackintosh⁶¹, Joseph Maria Olbrich⁶², M.H. Baillie-Scott⁶³, C.F.A. Voysey³⁴ o F.L.Wright⁶⁵ (S.Ranström;1989:7), todos ellos figuras que marcaron la arquitectura de su tiempo en Escocia, Inglaterra, Alemania o Austria. A continuación proponemos, a modo de ejemplo, un sucinto acercamiento de carácter esencialmente estético entre Larsson y sus contemporáneos reformistas, a través de una selección de ejemplos concretos.

Fig.37 Interior de la “Hill House” de Helensburgh, en Glasgow. Charles Rennie Mackintosh. 1902-1903.

En nuestra opinión resulta quizás más marcada la proximidad entre Larsson interiorista y el arquitecto Charles Rennie Mackintosh por su espíritu de conservación y respeto hacia las tradiciones nacionales y sus preferencias por las fuentes autóctonas y antiguas, y la herencia local. (L.Benevolo;1987:303) Similitudes muy concretas se dan entre *Lilla Hyttnäs* y la “*Hill House*” de Helensburgh.(Glasgow,1902-1903) Los interiores blancos con decoraciones florales estilizadas, de clara austeridad japonesista con escasas notas de color, muros inmaculados y mobiliario lacado en tonos perla claro alcanzan un orden y una serenidad casi ascéticos. Quizás den lugar a impresiones más refinadas y elegantes que las percibidas en Larsson, quien emplea el colorismo más atrevido, conservando el componente rural. Los detalles ornamentales sencillos, la simetría compositiva, los diseños originales para tejidos ideados por la esposa con tendencia geométrica construyen la impresión *naïf* luminosa y optimista del salón de los Larsson y de la estancia principal de la “*Hill House*”. El aprovechamiento de cada uno de los espacios con soluciones inusuales, según necesidades de los moradores facilitan la vida cotidiana y proporcionan una percepción de un callado reposo y orden sereno.

Fig.38 Interior de la “*Hause Olbrich*” (La casa Olbrich) de Darmstadt. Joseph Maria Olbrich. 1900-1901.

La nostalgia por la juventud en los modos de construir y en la vida se encuentran presentes en Olbrich. Las sensaciones *naïf* de sus interiores y su juguetona ligereza recuerdan las estancias de la casa de Sundborn. En la “*Hause Olbrich*” (La casa Olbrich), (Darmstadt 1900-1901), unifica el talante abierto y la frescura de la novedad con un concepto fantasioso de la forma ornamental y la variedad de efectos plásticos. El vestíbulo de la casa es parecida a algunas soluciones adoptadas en el taller de Karin: bancos de madera empotrados en el muro, paneles y puertas corredizas, vigas vistas en los techos, tapices textiles para separar estancias, y una disposición de mobiliario curiosamente similar. Cubiertas a dos aguas, amplios aleros, los materiales naturales autóctonos, los detalles coloristas en las fachadas, las amplias cristalerías y ventanales le otorgan la apariencia infantil de casa de muñecas. También es mencionable la similitud entre casa de Larsson y una de las fachadas de la “*Doppelwohnhaus*” de Darmstadt. El carácter de juego y la lozanía juvenil están siempre presentes en las creaciones de ambos artistas, unidos quizás por unas raíces nórdicas más afines.

Fig.39 Exterior de la "Poppelwohnhaus" de Darmstadt. Joseph Maria Olbrich. 1900.

Fig.40 Interior de “La casa del amante del arte”. Baillie-Scott. 1901.

Los diseños de Baillie-Scott para interiores, asentados en el *Arts & Crafts* inglés, aparecían habitualmente publicados en *The Studio*. (U.Hård af Segerstad;1982:49) Ciertas soluciones estéticas de *Lilla Hyttnäs* corresponden sorprendentemente a propuestas concretas de este diseñador.(M.Facos;1996:83) En nuestro análisis visual del proyecto para la “Casa del Amante del Arte”, de1901 hallamos rasgos que recuerdan la simplicidad, el sentimiento de permanencia y la homogeneidad de la casa de Sundborn. Armonías similares en verdes y rojos, el aspecto ligero y juvenil de las carpinterías y el mobiliario en blanco decorados con finos ornamentos florales de fantasía, cristales emplomados en las ventanas con vidrieras policromadas , la presencia de estampados orgánicos aplicados con estarcido, el predominio de líneas rectas y sencillas, así como inscripciones alusivas en las paredes, generadores del talante ingenuo, tan próximo, por ejemplo, al ambiente del taller de Karin Larsson, donde se alterna el trabajo y el disfrute visual de elementos decorativos sencillos pero armoniosos.

Fig.41 Exterior de “*The Orchard*” en Chorley Wood, Inglaterra. C.F.A.Voysey. Dibujo aparecido en *The Studio Yearbook* de 1901.

C.F.A.Voysey y su preocupación por la artesanía vernácula y humilde, el especial interés por el diseño de papel para paredes, cortinas y alfombras, y los interiores desprovistos de exceso de elementos fueron modelo de referencia para toda Europa.⁶⁶ Las afinidades con *Lilla Hyttnäs* se manifiestan en su casa de Chorleywood (Hertfordshire) “*The Orchard*”, de 1899. Un mobiliario austero y de líneas sencillas, carpinterías en blanco combinadas con la amplitud de los cristales de las ventanas proporcionan un efecto luminoso y risueño a las estancias. Voysey proponía un estilo abierto y diáfano a través de “(...)una habitación bien proporcionada, con paredes pintadas en blanco, una alfombra lisa, muebles sencillos de roble y sin nada más que los objetos de uso más corriente, excepto un sólo adorno en forma de simple florero.(...)” (J. Y A. Miller;1994:42)

Fig.42 Exterior de la “*Susan Lawrence Dana House*” en Springfield, Illinois. 1899-1900. Frank Lloyd Wright.

Descubrimos analogías tanto conceptuales como formales entre el tipo de vivienda rural que fue *Lilla Hyttnäs* y el pintoresquismo de las *prairie houses* (casas de la pradera), concebidas entre 1900 y 1911 por el arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright. Wright desea recuperar la memoria colonial con la creación de un espacio dignificado para la familia, con una estructura conservadora propia de sus primeras obras.⁶⁷ Crea el tipo de vivienda más coherente con el paisaje de la pradera de Chicago, acentuando su belleza particular y natural. Los volúmenes simples e informales, los tejados abuhardillados y en ligera pendiente, la horizontalidad continuadora del paisaje, la interacción interior-exterior del espacio, las reducidas proporciones o los aleros protectores amplios son soluciones que hunden sus raíces en los modos de habitar de los primeros colonos norteamericanos. La íntima relación que la vivienda mantiene con el paisaje natural exterior es comparable con la casa de Sundborn. También Larsson consideraba la naturaleza de forma casi mística: cuanto más se acerca a ella el hombre mayor es su bienestar personal, espiritual y físico. La vida en armonía con el medio ambiente lleva a ambos creadores a integrar sus viviendas en las bellezas naturales de sus respectivos países. En la casa proyectada por Wright conocida como la “*Susan Lawrence Dana House*” en Springfield, Illinois (1899-1900), hallamos similitudes concretas en lo que se refiere al cromatismo integrador del edificio en el paisaje, y la composición de diferentes cuerpos dispuestos horizontalmente. En ambos hallamos un interés por retomar el rusticismo de épocas anteriores al rodear sus viviendas de una naturaleza familiar, como si se tratara de una muralla protectora, frente a las frías e insalubres concentraciones urbanas. Percibimos similares sensaciones de romanticismo en los materiales naturales, en la actitud idílica ante el progreso deshumanizador de su sociedad.

1 Traducción del inglés: “Karl Nordström entered my studio (...) He said: You have to get out to the country, out to the birds! Come along to Grèz-Par Nemours. (...) That was when accidentally I got my hands on the watercolors and paper and did what was actually my first watercolor painting”.

Véase LOFGREN, J. Z.: Op.Cit. Pág.101.

2 Jean Françoise Millet. (1814-1875) Pintor francés inscrito en el realismo de la Escuela de Barbizon. Pensionado en Paris, fue discípulo de Paul Delaroche. Tras fracasos con la pintura religiosa, se dedicó a la pintura de temática rural. La representación de la vida del campesino, héroe ligado a la tierra, es interpretada con sugerentes efectos luminicos, monumentalidad en las figuras, gamas pardas que captan el ambiente y composiciones serenas. Las intenciones simbólicas son constantes. La reconciliación del hombre con la naturaleza y el intento de mostrar una imagen casi religiosa del trabajo rural se concretan en obras como “El aventador”, “El sembrador”, “Las espigadoras” o el celeberrimo “Ángelus”. Millet murió en precaria situación económica cuando su pintura se acercaba al impresionismo.

Véase NOVOTNY, F.:Painting and Sculpture in Europe. 1170-1880. Col. The Pelican History of Art. Ed. Penguin Books, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1960. (Trad. S.Herbert) Pintura y escultura en Europa. 1770-1880. Ed. Cátedra. Madrid, 1989. Pág.176 y ss.

3 Véase KENT, N.: “The Triumph of Light and Nature. Nordic Art. 1740-1940”. Ed.Thames & Hudson. London, 1987. Pág.128 y 153.

4 Véase ZOLA, E.: El naturalismo. Península. Barcelona, 1972. Pág. 202.

5 En esta exposición se exhiben trabajos de Gauguin y van Gogh. Es su primera presentación en Escandinavia. La esposa danesa de Gauguin residía en Copenhague durante esta época.

Véase GUNNARSSON, T.,1994.: Op.Cit. Pág.176.

6 Véase LINDE, U.:“The Thiel Gallery”. Jerströms Offset AB. Stockholm, 1992. Pág.26.

7 Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.: Catálogo.“Luz del Norte”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995. Pág. 102.

8 Véase BOETHIUS, G: Anders Zorn. An International Swedish Artist. His Life and Work. Nordisk Rotogravyr, Stockholm, 1954. Pág.19.

9 Véase AHTOLA-MOORHOUSE, L.: Catálogo “Luz del Norte”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995. Pág. 271.

10 Véase FREIXA, M.: Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Las vanguardias del siglo XX. Ed.Gustavo Gili. Barna, 1982. Pág.204.

11 Véase ZACHARIAS-SĂTO. Op.Cit.Pág. 23 y 24.

12 Véase OCAMPO, E.: El infinito sobre una hoja de papel. Icaria. Barna, 1989. Pág.59.

13 Véase HUTT, J.: El arte japonés. Libsa. Madrid, 1990. Pág.4.

14 Véase GOMBRICH, E.H.:El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Ed.Gustavo Gili. Barna, 1980. Pág 88.

15 Véase ARAYASHIKI, T.:“Carl Larsson. The Painter of Swedish Life”. The Japan Association of Art Museums, Tokyo. 1984. Pág.197.

16 Traducción del inglés: “For me as an artist, Japanese are at present the only real artist on the Earth. Among us European, art is just something affected, endeavored, snobbish; among the Japanese a sense of art is common and important to everything they do, even the merest trifle, a tasteful style. They are for our time what the Greeks were in theirs. But the art of the Japanese, although it seems bizarre to us, has for greater prerequisites for enduring into the future. Because it does not, as that the Greeks did, aim only so-called beauty but also includes the so-called ugly, that is, the exterior character of objects and things. And have you ever seen how prettily and intelligently a Japanese smiles and how wonderfully he knows how to walk?”. Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.:The World of Carl Larsson. Ed.Verlag Karl Robert Langewiesche. London, 1982.

17 Eizan Kikukawa (1787-1867). Pintor y xilógrafo del *Ukiyo-e* que trabajó con Wanrei y Hokkeii. Su obra está muy influida por Utamaro y Hokusai. Se encuentra entre los principales representantes del *Bijin-ga* o estampas de mujeres hermosas, damas cortesananas o de la burguesía en escenas apacibles. Véase ZACHARIAS-SĂTO: Op.Cit.Pág. 195.

18 Véase OKABE, M.: “Carl Larsson. The Painter of Swedish Life”. The Japan Association of Art Museums. Tokyo, 1984. Pág.208.

19 Véase FREDLUND, B.: “Carl Larsson”. Nationalmuseum. Förlags AB Wiken. 1992. Pág.266 y ss.

20 La versión alemana del Modernismo fue denominada *Jugendstil*, la austriaca fue el *Sezessionstil*, en Italia se denominaría estilo *Liberty*, la versión francesa terminó por llamarse *Art Nouveau*, en Cataluña se le denominó *Modernisme*, todos ellos seguidores del modelo genuino inglés, el *Modern Style*. Véase SCHMUTZLER, R.:Art Nouveau. Jugendstil. Ed. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart, 1977. (Trad. F. Ramírez Carro) El Modernismo. Col.Alianza Forma.Ed. Alianza. Madrid, 1985. Pág. 9.) En este estudio hemos optado por referirnos a este movimiento con el término castellano de Modernismo.

21 Véase FACOS, M.: Not At Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture. Ed.Thames and Hudson. London, 1996. Pág.83.

22 Véase BENEVOLO, L.: Storia dell'Architettura Moderna. Ed.G.Laterza &Figli. Bari, 1985. (Trad. M. Galfetti, J.Díaz de Atauri, A.M.Pujol, J.Giner) Historia de la Arquitectura Moderna. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987. Pág.643.

23 Henri de Toulouse Lautrec. (Albi, 1864-Malromá,1901) Pintor e ilustrador francés inscrito en el Postimpresionismo. Establecido en los círculos bohemios y cosmopolitas parisinos, se interesó esencialmente por ofrecer una visión del ocio y del mundo efímero y brillante del espectáculo en forma de carteles, un género artístico típicamente urbano. Los ambientes del *Moulin Rouge*, los mimos, bailarinas y prostitutas fueron plasmados con trazos ágiles y nerviosos en formas de instantáneas. Sus aportaciones al mundo del cartel litográfico fueron novedosas y atrevidas, con composiciones japonesistas, gran variedad de registros gráficos, y síntesis cromática, todo ello para reflejar un mundo de artificio y extravagancia. Realizó numerosas ilustraciones para publicaciones de la época, como *Le Mirliton* o *Le Courrier Française*. Véase ARGAN, G.C.,1953: Op.Cit. Pág. 164 y ss.

24 Gustav Klimt. (1862-1918) Pintor vienés y miembro fundador de la Sezession Vienesa en 1897. Formado en Viena, sus pinturas trascienden lo ornamental y están cargadas de una gran fuerza expresiva a través de los estilizados formatos, el erotismo de las figuras, los ornamentos geométricos y el color dorado, que provocan en el cuadro un efecto de joya. Interpretará la sociedad del viejo imperio austro-húngaro en forma de retratos. De sus obras destacan el “Friso Beethoven” y “Las tres edades de la vida”. En 1917 fue elegido miembro de honor de las Academias de Arte de Viena y Munich. Véase ARGAN, G.C.,1953:Op. Cit.Pág. 259 y ss.

25 Kate Greenaway. (1846-1901) Ilustradora inglesa, alumna de las Escuelas de Diseño de Henry Cole desde 1857, realizó temas de ilustración infantil que le dieron popularidad en su época. De sus publicaciones destacan *Book of Games* (Libro de juegos), de 1899 y *A Day in a Child's Life* (Un día en la vida de un niño), de 1881. Edmund Evans fue el grabador que reprodujo gran número de sus ilustraciones. Véase MELOT, M.: *L'Illustration. Histoire d'un Art*. Ed. Skira. Geneve,1984. Pág. 219 y ss.

26 Walter Crane. (1845-1915) Diseñador y dibujante inglés vinculado al grupo de los Prerrafaelistas. Su obra como ilustrador, de profuso decorativismo enraizado en el arte japonés, otorga a la línea el máximo protagonismo. De sus trabajos destacan *Toy Books* (Libros de juguete), de 1865, una serie de proyectos para libros infantiles ilustrados, *Flora's Feast* (La de Flora), de 1889, y *Line and Form* (Línea y Forma”, de 1900, un volumen teórico sobre su concepto personal sobre la línea y su poder de expresión, un documento importante de la época. Véase DUNCAN, A.:*Art Nouveau*. Ed. Thames & Hudson. London, 1994. (Trad. J.L. Fernández Villanueva) *El Art Nouveau*.Ed. Destino; Thames and Hudson. Barcelona, 1995. Pág.13-14.

27 Véase HÅRD AV SEGERSTAD, U.:“The Ideal Swedish Home”. Catálogo “Carl Larsson”. The Brooklyn Museum. Holt, Rinehart and Winston. New York, 1982. Pág.18.

28 Véase FAUNCE, S.: “The Domestic Art of Carl Larsson”. En *Carl Larsson*. The Brooklyn Museum. Holt, Rinehart and Winston. New York, 1982. Pág.18.

29 Alphonse Mucha.(1860-1939) Fue el cartelista más afamado del *Art Nouveau*. Realizó diseños diversos para revistas, carteles publicitarios,

calendarios y paneles decorativos individuales o en serie, como “Las Estaciones”, “Las Piedras Preciosas”, “Las Artes” o “Las Horas del Día”, con una protagonista femenina en todos ellos. Creó un tipo peculiar de mujer idealizada, de representación sintética, que mezclaba su cabello sinuoso con la amplia túnica, en un conjunto ondulante y en continuo movimiento. Su personal estilo fue objeto de multitud de copias e imitaciones. Véase DUNCAN, A.:Op.Cit.Pág.88 y s.s.

30 Véase DUNCAN, A.: Op.Cit. Pág.94.

31 Eugène Grasset. (1845-1917) Pintor, escultor, diseñador e ilustrador suizo de gran popularidad a finales del siglo XIX como colaborador en conocidas revistas y publicaciones. Su estilo ornamental se inscribe claramente dentro del *Art Nouveau*. En su obra Le Plante (La planta) realiza un enfoque personal del ornamento natural de setenta y dos láminas, donde se desarrollan esquemas y combinaciones de colores basados en las estructuras y tonos naturales de las plantas. Trabaja como profesor de diseño en la *École Normale d’Enseignement du Dessin* de París. Su obra teórica más difundida fue “Méthode de composition ornamentale”, del año 1905. Véase CALLOWAY, S.:Op. Cit..Pág. 3 y ss.

32 Aubrey Beardsley.(1872-¿?) Dibujante e ilustrador inglés, de gran relevancia en el movimiento modernista, de personalidad enfermiza y decadente. Fue director artístico de la popular revista Yellow Book. Realizó principalmente láminas ilustrativas, portadas y encuadernaciones, con un lenguaje gráfico muy personal, de gran refinamiento y pleno de caprichosas curvas, junto a áreas planas de negro en un estilo monocromo que ignoraba la naturaleza, la anatomía o el comportamiento de la luz. Lo sofisticado, lo exótico, el erotismo, lo demoníaco y la extravagancia fueron los fines buscados en sus dibujos. Entre su prolífica producción destacan los trabajos que realizó para Rape of the Lock, The Savoy, Valpone o Salomé. Su influencia fue decisiva en el mundo de la ilustración de su tiempo y sus obras fueron a menudo publicadas en The Studio. Véase SCHMUTZLER, R.: Op.Cit.Pág.106 y s.s.

33 Véase SCOTT, W.: “Home Sweet Home”.Sweden Now. N°4.USA. (1970). Pág.36.

34 James McNeill Whistler. (1834-1903) Pintor, grabador e ilustrador inglés ferviente amante y difusor de la estética japonesa. Sus pinturas emplean iconografía y agentes plásticos orientales, como en su obra “Nocturno en azul y oro”, hacia 1875. Su famosa conferencia “Ten O’clock” es todo un manifiesto de admiración hacia la poesía y el exotismo del arte japonés, cuya esencia supo transferir a su vida y a su obra. Véase SCHMUTZLER, R.: Op. Cit.Pág.31.

35 Véase PEVSNER, N: Memorial Lecture. Ruskin and Violet-le-Duc. London, 1969. Palabras atribuidas a Ruskin.

36 Véase GUNNARSSON, T.: “Carl Larsson”. Nationalmuseum 1792-1992. Förlags AB Wiken. 1992. Pág.54.

37 Traducción del inglés: “Things must, as everywhere in nature, fulfill their purpose in a simple and expressive manner, and without this, they do not achieve beauty, even if they satisfy practical requirements.
Véase LOFGREN, J. Z.: Op. Cit. Pág.viii.

38 Traducción del inglés: “But it must be done as well as I possibly can, must be done with enthusiastic joy, with infinite care and deep sighs; and the end result and yet no effort, it must beam forth to the viewer.
Véase Larsson, C.: “The Aim of Art. Aim of Media”. Texto de 1911. En CAVALLI-BJÖRKMAN, G.: Op.Cit.

39 Véase DUCAS, J.: “Eden in Sweden”. Sunday Times Magazine. S.e.London,1997. Pág.70.

40 El artista sueco Anders Zorn se preocupó de restaurar su granja de Mora, junto al lago Siljan, haciendo trasladar hasta allí antiguas cabañas de madera. Estudió las antiguas formas de construcción de la época medieval, llegando a ser una autoridad en ello. Comenzó a coleccionar artesanía en 1883, estudió el dialecto de Mora y se interesó por las viejas baladas tradicionales. En 1914 funda su propio museo al aire libre, el *Zorns Gammalgården*, que incluía pinturas de Dalarna, textiles noruegos, indumentaria regional y utensilios de las granjas. Zorn se retiró a este lugar para vivir de un modo rústico e integrarse plenamente en el entorno que deseaba expresar en sus pinturas. Legó todos sus bienes al pueblo sueco, para la difusión de los valores tradicionales. En 1939 se abre el Museo Zorn de Mora.
Véase BJÖRKLUND, S.: Anders Zorn Hembygdsvårdaren. S.e.Malung, 1972.

41 Cabe mencionar el ilustre ejemplo del monarca Carlos XV, quien en 1872 donó su colección de arte al estado sueco para iniciar la creación de un museo de Artes Aplicadas, con piezas de distintos períodos.
Véase SJÖBERG, L. y U.: Op.Cit. Pág.161.

42 Véase publicación “Swedish Folk Art. A Travelling Exhibition in the Usa. 1964-65”. Nordiska Museet. Stockholm. Swedish Institute for Cultural Relations.Ed.The Smithsonian Institution. Washington D.C., 1965. Pág.12.

43 Algunos artistas escandinavos que tuvieron la iniciativa de establecerse en el campo y diseñar sus propios hogares, como los arquitectos finlandeses Gesellius, Lindgren y Saarinen, quienes construyeron la casa “*Hvihräsk*” en 1902 cerca de Helsinki. “*Lysaker*” fue otra vivienda construida en las afueras de Oslo y decorada por los noruegos Eilif Petersen, Erik Werenskiöld y Gerhard Munthe a finales de 1890. El hogar de Anders Zorn en Mora, Dalarna, es paralelo a la construcción de Lilla Hyttnäs.

Véase Catálogo “The Painter of Swedish Life Carl Larsson”. Ed.The Japan Association of Art Museums. Tokyo, 1994. Pág.60)

44 Véase EMERSON, R.W: Confía en ti mismo. Ed. Veintinueve. Barna, 1994. Pág.9.

45 En Escandinavia y durante el período románico la madera fue uno de los materiales esenciales de construcción para estructuras de todo tipo. La técnica de los sólidos entramados llenos se desarrolló y se empleó para edificios tanto civiles como religiosos. Los agudos tejados, el pórtico a los pies, las formas simplificadas, rústicas y toscas, la marcada horizontalidad, la decoración

escasa y sobria, producto del arte popular y los rasgos austeros se dan en las iglesias pequeñas de carácter provinciano repartidas por toda la Suecia medieval para armonizar perfectamente con la campiña del norte.
Véase CONANT, K.J.: Arquitectura Carolingia y Románica. 800-1200. Col.Manuales de Arte Cátedra. Ed. Cátedra. Madrid ,1991.Pág.467 y ss.

46 En Suecia la pintura decorativa del mobiliario era parte de la cultura popular; se tiene conocimiento de que cientos de artesanos trabajaron en los distintos distritos del país en el siglo XVIII debido a que a menudo fechaban sus trabajos. Algunos de ellos eran profesionales de su arte, aunque muchas veces eran trabajadores itinerantes que realizaban sus encargos en la vivienda de los clientes. Los pintores ampliaban su repertorio copiando o adaptando temas de litografías holandesas o alemanas. Algunas de las innovaciones eran originarias de los artistas, como por ejemplo los diseños florales para armarios, en forma de Kurbits o calabaza estilizada, del pintor Erik Eliasson de Rättvik, Dalarna.

Véase MILLER, J.y M.:Country Style. Ed. Mitchell Beazley Publishers. S.l., 1984. (Trad. A.M.Pérez) El Estilo Rústico. Ed. Acanto. Barcelona, 1994. Pág.124.

47 Al respecto, tenemos conocimiento de las múltiples transformaciones de *Lilla Hyttnäs* a lo largo de los años:

1888. La casa cuenta con una cocina, un comedor y un vestíbulo en el piso inferior, y dos dormitorios y un trastero en el nivel superior. Se incorporó una escalera con un pequeño hall y se amueblaron las habitaciones del ático para residir en el verano de 1889.

1889. En el otoño, el comedor empieza a tomar forma. Se añade el porche de entrada, se cambian las ventanas y paneles a modo de estanterías.

1890. Se construye el nuevo estudio en la parte delantera y la chimenea.

1893. La vieja leñera se transforma en dos habitaciones de verano.

1894. Se valla la orilla del río.

1896. El antiguo trastero del piso superior se convierte en un pequeño estudio con orientación norte. Más tarde será una habitación de lectura.

1899. Se construye el gran estudio para lo que se añade un anexo con amplios ventanales. El antiguo estudio pasa a ser un taller de trabajo.

1901. Las habitaciones de verano se derriban y incorporan dos estancias a modo de almacén, uniendo el estudio con la antigua construcción principal.

1902. Se construye una galería enxionada al estudio, convertida en 1910-11 en nuevas habitaciones.

1912. Se baja el techo en parte del estudio y se inserta una reducida habitación.

Véase Catálogo "The Painter of Swedish Life Carl Larsson". Ed.The Japan Association of Art Museums. Tokyo, 1994. Pág.60.

48 En la región de Dalarna las viviendas de los granjeros se construían a base de troncos de madera con postes verticales en las esquinas y tablas horizontales cruzadas. Las granjas estaban compuestas de pequeñas cabañas de troncos que agrupadas formaban núcleos cerrados. Eran edificios individuales pero unidos entre sí, para usos diferentes: vaquerizas, almacenes, graneros, viviendas. Todos estos modelos proceden de la Edad Media vikinga.
Véase publicación "Swedish Folk Art. A Travelling Exhibition in the Usa. 1964-65" Nordiska Museet. Stockholm. Swedish Institute for Cultural Relations. Ed.The Smithsonian Institution. Washington D.C. Pág.20.

49 En torno a 1900 mobiliario de estilo gustaviano se pone de moda en los hogares suecos burgueses, con carpinterías en blanco, molduras sencillas, cenefas de grecas, estricta simetría y ligeros adornos florales. Desde el siglo XVII Suecia mantuvo un prolongado idilio con Francia fomentado por el rey Gustav III, quien envió artistas de Estocolmo a Francia para tomar ideas sobre Rococó y Neoclasicismo, como los pintores Carl Hårleman o Jean Eric Rehn. En 1818 Jean-Baptiste-Jules Bernadotte, mariscal de Napoleón, gobernó Suecia; así se instalaron las influencias francesas en las casas de los nobles y en algunos palacios, como el de Grispholm, para pasar posteriormente a las granjas de los campesinos y a las casas de campo de la burguesía en forma de un estilo coqueto y provinciano. El Rococó llegó a éstas en sucesivas etapas, introducido por pintores ambulantes que decoraban muebles con guirnaldas y flores. Los granjeros acomodados contrataron pintores para decorar sus paredes, simulando que de estas colgaban cuadros enmarcados con efectos *trompe l'oeil* de bajorrelieves, pilastras o medallones directamente sobre el estuco o la madera. El estilo francés sirvió de complemento para las piezas rústicas escandinavas y llegó a doptar un estilo más ligero. Véase MILLER, J. ; M.:Op.Cit. Pág.117-118.

50 A partir del siglo XVIII los hogares de los granjeros aparecen profusamente decorados con ornamentos simbólicos tradicionales sobre puertas y muros, con la intención de imitar los ricos interiores de las mansiones nobles. La escuela de pintores campesinos centrada en el lago Siljan, en Dalarna, es la más temprana pero la más prolífica desde mediados de este siglo, con motivos que hacen referencia al Evangelio o a la vida cotidiana. Destacan los artistas Erik Eliasson(1754-1811)de Rättvik, Winter Carl Hansson(1777-1805)de Leksand o Kers Erik Jönsson de Leksand, todos ellos de Dalarna. Véase BJURSTRÖM, P.:Op.Cit. Pág. 36 y ss.

51 Traducción del inglés: "(...)A home is not some lifeless object, but is alive and like living things it must obey the law of life and must change from moment to moment.(...)" Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit. Pág. 142.

52 Véase BARKER, G.: "Victoria Albert, Carl and Karin". The Daily Telegraph. Art Sales. S.e., London, July 28th. 1997. Pág. 16-17.

53 Véase SINISALO, S.: "Los artistas nórdicos". Catálogo "Luz del Norte". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Ministerio de Cultura. Madrid. 1995. Pág.41.

54 Véase GINSBURG, M.: "La reacción del artista", en La Historia de los textiles. Ed.Libsa. Madrid, 1993. Pág. 76.

55 Los motivos ornamentales que se encuentran en los diseños textiles suecos tienen sus orígenes en la Medievalidad, con simbología bíblica y mitológica. Los grandes centros de producción de tejidos o tapicerías estaban localizados preferentemente en la región de Skåne, al sur, en Dalarna y en algunas localidades al norte del país. La tradición de cubrir las paredes del hogar con tapices colgantes comienza a decaer hacia el siglo XV y fue sustituida por la pintura mural de interiores.

Véase publicación “Swedish Folk Art. A Travelling Exhibition in the Usa. 1964-65”. Nordiska Museet. Stockholm. Swedish Institute for Cultural Relations. The Smithsonian Institution. Washington. D.C. Pág.22-23.

56 Véase OSCARSSON, U.: Women’s Toil and Creativity. Textiles from Jämtland and Härjedalen. Publicación del Jämtland Läns Museum de Suecia.

57 Véase THOMAS; MAINGOY; POMMIER: El Tapiz. Historia de un arte. Skira- Carroggio. Barna. S.d. Pág.166.

58 Véase Catálogo “Carl Larsson”. Nationalmuseum. 1792-1992. AB Wiken. Stockholm, 1992. Pág.25.

59 Véase WORRINGER, W.: Abstraktion und Einfühlung. Ed. Piper & Co. Verlag. Munich, 1908. (Trad. M. Frenk) Abstracción y naturaleza. Col. Breviarios N° 80. Ed. Fondo de Cultura Económico. México, 1966. Pág.110 y ss.

60 Véase PALLASMAA, J.: “The Silence of North”. (Trad. C. Verdaguer). “El silencio del norte”. Arquitectura viva. N°55, Madrid, 1995, Pág.6.

61 Charles Rennie Mackintosh. (1868-1928) Arquitecto y diseñador escocés perteneciente a la Escuela de Glasgow, el equivalente nórdico del Modernismo, de la que fue su máximo exponente. Ampliamente ignorado en Gran Bretaña, fue imitado por numerosos arquitectos y diseñadores europeos de su tiempo, así como por algunos del Middle West americano. Véase BENEVOLO, L.: Op.Cit. Pág 301 y ss.

62 Joseph Maria Olbrich. (Troppau 1867-Düsseldorf 1908) Arquitecto e interiorista vinculado al grupo de la Sezession Vienesa de fin de siglo, de la que fue uno de sus dirigentes. Su novedad estriba en la elección de las formas y el dejar inalterados los procesos técnicos y las relaciones organizativas tradicionales.

Véase HAIKO; KRIMMEL: “Joseph Maria Olbrich. 1901-1914”. Ed. Pierre Mardaga. Lieja, 1989.

63 Mackay Hugh Baillie-Scott. (1865-1945) Arquitecto británico inscrito en el movimiento Arts & Crafts inglés. Publicó un influyente artículo en The Studio en Enero de 1895 titulado “La casa suburbana ideal”, que incluía el esquema de un atrevido proyecto. Puso en práctica estas ideas en su White House de Helensburgh. (1899-1900) (Véase DUNCAN, A.: Op.Cit.)

64 C.F.A. Voysey. Arquitecto vienés vinculado al movimiento de la Sezession, en particular a su período más tardío. En sus obras predominan las líneas rectas y las superficies lisas libres de cualquier barroquismo.

Véase SCHMUTZLER. R.: Op.Cit. Pág.175 y ss.

65 Frank Lloyd Wright. (1867-1959) Arquitecto norteamericano. Su juventud aparece ya marcada por el estrecho contacto con el entorno rural en el suroeste de Wisconsin. Formado en esta ciudad y en Chicago, pronto abrió un estudio propio. Entre 1900 y 1911 desarrolló un tipo determinado de vivienda unifamiliar, las *prairie houses*, enraizadas en el Middle West, haciendo uso de materiales naturales, como la madera, el ladrillo o la piedra. De este modo contribuye a recuperar el valor y el respeto hacia lo que resultaba

universalmente bello, en medio de una arquitectura esencialmente industrial. Su arquitectura orgánica, su concepción casi mística de la naturaleza y la presencia humana como elemento constante fueron principios supremos en sus proyectos. En 1957 escribió un volumen en parte autobiográfico, *A Testament*, resumen de los pensamientos que determinaron sus obras. Entre ellas caben destacar su propio estudio en Oak Park, Illinois, de 1895, la casa Heller de Chicago o la casa Robie de 1909, la más representativa de sus *prairie houses*. En 1946 proyecta el museo Guggenheim de Nueva York. En 1910 se celebró en Berlín una exposición de su obra que significó el comienzo de su popularidad. El impacto de su concepción espacial de la arquitectura intimamente relacionada con el paisaje exterior ha llegado hasta nuestros días.

Véase BROOKS PFEIFFER, B.: Frank Lloyd Wright. Ed. Benedikt Taschen. Köln, 1994.

66 Véase MASSEY, A.: Interior Design of the 20th Century. Ed. Thames & Hudson. London, 1990. (Trad. J.L Fernández Villanueva) El diseño de interiores en el siglo XX. Ed. Destino-Thames and Hudson. Barcelona, 1995. Pág.16.

67 Véase BROOKS PFEIFFER, B.: Op.Cit. Pág.76.

4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA DE LARSSON.

Fig.1 Fragmento de "Självporträtt" (Autorretrato). Carl Larsson. Acuarela sobre papel.
1895. Prins Eugens Waldemarsudde, Estocolmo.

4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA DE LARSSON.

4.1. PERSONALIDAD Y CARÁCTER DEL ARTISTA.

“Un volcán en ebullición con el cráter abierto a todos los vientos, un espíritu inquieto oscilando de un extremo a otro, probándolo todo, a veces desesperado a punto de lanzar la paleta contra la pared, a veces de un humor excelente, con la sonrisa de oreja a oreja y la mirada pícara, agitando su sombrero de pierrot, o de nuevo entristecido y solitario, convencido de que la paz del espíritu no se obtiene sino mediante una sumisión absoluta a la fatalidad”.¹

Llegados a este punto, estimamos interesante plantear un sucinto análisis visual que dibuje a grandes rasgos la apariencia de este artista; pensamos que a través de su conocimiento es posible descubrir y ahondar en algunos rasgos de su personalidad.

En su abundante galería de autorretratos, comprobamos que va más allá de la mera descripción física (Véase 5.2.5). Larsson se presenta a sí mismo bajo una apariencia poderosa; de constitución fuerte, cabellos peculiarmente rojizos, grueso bigote y marcados rasgos nórdicos muestra por lo general una actitud risueña, satisfecha y pacífica que revela la faceta más popular de su carácter. (Véase Fig.1) Se manifiesta a menudo con ojos atentos y escrutadores, en actitud de pintar o dibujar, como si con ello demostrara su temperamento observador y analítico. Los autorretratos de cuerpo entero, de pie, y ubicados en el centro del formato sugieren una personalidad en apariencia equilibrada, de estables convicciones, y con un evidente deseo de notoriedad. Pese a ello, durante los últimos años el propio artista llegaría a revelar con sinceridad sus debilidades: “En realidad estoy bastante sano y fuerte para mi edad, y con frecuencia escucho comentarios sobre mi aspecto juvenil, mi caminar seguro y mi actitud plena de vitalidad. Otros no ven el pequeño agujón que me atormenta”.²

El porte majestuoso es a veces sustituido por un aspecto más espontáneo al retratarse junto a uno de sus hijos o cuando lo hace en forma de caricatura. Ataviado con atuendos extravagantes y luciendo tiesos bigotes, se muestra bajo una actitud risueña y familiar cercana al talante que impregnó gran parte de su obra y de su propia existencia.(Véase Fig.2)

Durante los últimos años y a raíz del fracaso de su mural "Midvinterblot", el artista había perdido todo interés por su trabajo artístico y estuvo únicamente dedicado a redactar sus memorias en el tiempo en que residía entre el hogar de Sundborn y su casa de invierno de Falun. Esta época coincidió con un momento de inestabilidad emocional y pérdida de la autoestima y del deseo de vivir, al ver cómo los modernos ideales artísticos amenazaban su propia autoridad; así sus posturas se tornaron más reaccionarias. En los dos últimos años previos a su muerte sufría fuertes jaquecas y problemas en la vista que habían empeorado desde la ejecución de los murales del museo. Su autobiografía estuvo terminada el 11 de septiembre de 1918, aunque más tarde fueron añadidos dos nuevos capítulos, una reflexión espiritual y una breve recapitulación de su vida, finalizada dos días antes de su muerte.

Fig.2 Fragmento de "Framför spegeln" (Ante el espejo). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 241x99 cm. 1900. Göteborgs Konstmuseum.

En sus textos autobiográficos dedica una mirada narrativa a los hechos más notorios de su vida, desde sus humildes orígenes hasta el tiempo presente. Con un estilo literario directo, plagado de minuciosas y personales descripciones y juicios sobre hechos, lugares y gentes, elabora un particular escenario, el retrato de su tiempo, un documento para entender el germen de su pensamiento y de su individualidad. Se comunica abiertamente con el lector a través de unas expresiones tan explícitas como el carácter de sus propios dibujos. En *Jag* escribe: “No soy indiferente a lo que la posteridad diga sobre mí. Éste es el principal motivo de estos escritos”.³

Parece ser que su inactividad como pintor en su etapa final le propició la serenidad y el tiempo necesarios para la reflexión sobre el significado último de su vida y su obra, y lo que ambas habían podido aportar a su época. En este período la disposición y el ánimo se dirigían más hacia el pasado: “Me he ido distanciando del presente”, escribía en 1919.⁴

Tras una detenida revisión de estas memorias y de su obra, descubrimos una personalidad que es reflejo evidente de sus raíces nórdicas, profundamente enlazada con un paisaje específico y con los ritmos cíclicos de una naturaleza que desde siempre parece afinar los sentidos y crear una calma y un equilibrio imperturbables en el estado de ánimo de sus gentes.

“*Tänka fritt är stort, men tänka rätt är större*” (Pensar libremente es grande, pero pensar rectamente es superior) es una frase del poeta sueco Thorild (1759-1808) con un significado muy marcado en el pensamiento de los nórdicos⁵ y que también permanece en Carl Larsson. El sentimiento de seguridad, la autodisciplina y la confianza individual, junto al aislamiento geográfico son los factores que trazan barreras con respecto al resto de las culturas. Desde nuestra experiencia personal hemos de decir que el carácter de los suecos está repleto de insospechados matices a los que sólo se puede acceder desde el conocimiento, la convivencia y la comprensión de su propio entorno ambiental. En la persona de Larsson hallamos, a través de sus escritos, una sensibilidad peculiar para apreciar las gradaciones de las cosas; un carácter analítico, metódico, pragmático, atento siempre a lo recoleto y lo íntimo, y sensible a la experiencia anecdótica; un espectador paciente de su propio entorno cotidiano.

Pese a las frecuentes crisis personales, permaneció siempre fiel en su obra a su estilo pleno de optimismo y espíritu juvenil. Iluminó la escena del panorama artístico de su época y construyó un reflejo del mundo confiado creado a su alrededor, del idilio que había descubierto en la naturaleza no adulterada de Sundborn. Según algunos estudiosos de su figura, fue considerado como un reclamo publicitario en el extranjero de la imagen risueña que ofrecía la Suecia de fin de siglo.⁶

Fig.3 Autorretrato caricaturesco del pintor sobre una sopera.

A lo largo de su labor creadora elabora un elocuente retrato de sí mismo y de su propio país. Algunos autores afirman que la naturaleza en Suecia se manifiesta demasiado exhuberante en cualquier época del año, y que detrás

de todo lo evidente subyace otro mundo latente, más vinculado a lo instintivo y al subconsciente⁷. En este artista de temperamento aparentemente llano y estable como la propia naturaleza sueca, esta consideración parece tomar relieve, sobre todo al revisar ciertos capítulos de su autobiografía. En ellos se desvela la faceta más oscura de su variable carácter, consecuencia probable de una infancia difícil y de sucesivas desilusiones vividas en la última etapa de su vida.

El sentimiento de rencor y la honda melancolía mostrados en los últimos pasajes de sus memorias fueron una especie de *shock* para el público, acostumbrado a identificarle con el hombre eternamente feliz que había conquistado, con sus deliciosos álbumes ilustrados, la consideración y el respeto de toda la nación sueca. En sus memorias leemos: “Mi rostro siempre sonriente. Mi oculto horror por la vida. Ciertamente no fui un encantador de serpientes. Fue la serpiente de la vida la que me cautivó.”⁸

Podemos decir que *Jag* es el fruto de una personalidad transformada a lo largo de los años. Hallamos en él páginas que muestran a un hombre desbordado por el gozo pleno de vivir al haber encontrado finalmente la felicidad verdadera en un universo descubierto por y para él mismo. Sus palabras resultan suficientemente elocuentes en este sentido: “El amor hacia la propia existencia, hacia el vecino, amor hacia los animales, los campos y las flores. ¡Amor! ¡Amor! Esa es la solución al enigma de la vida.”⁹

En otros pasajes le reconocemos inestable e introspectivo, sumido en la frustración: “¿Qué significa ser un artista? ¿Es un modo agradable de pasar el tiempo y de considerarlo una profesión? ¡Una profesión! ¡Es una repetición constante de desengaños, éso es!”¹⁰

Sin embargo, y tal como consideran algunos conocedores de su figura como Stig Ranström, miembro de la Fundación familiar Carl y Karin Larsson, no sería justo identificarle como un personaje hondamente pesimista refugiado en sus amables imágenes con objeto de evadirse de un entorno hostil. No se trata de aceptar únicamente este punto de vista y rechazar la versión del artista risueño y afortunado, sino de sumar ambas.¹¹ No hay que olvidar que estas memorias fueron redactadas por un artista ya envejecido, durante el

período final de su vida, un pintor que reconoce los síntomas de su enfermedad y su decadencia, y cuya obra considerada por él mismo como cumbre de su carrera, había sido rechazada por el público y la crítica; un artista que se ve obligado a reconocer que los pinceles ya no se sostienen en sus manos.

Por otra parte, lo que a nuestro juicio se manifiesta con mayor rotundidad en el talante de su obra y en la imagen conocida por el público, es una actitud abierta, confiada y jovial. (Véase Fig.4) En su obra y en su persona existen tantas pruebas de una actitud efusiva y agradecida como de un pesimismo melancólico. Posiblemente, no lleguemos a conocer el trasfondo de amargura aún después de su muerte, con la publicación póstuma de su autobiografía. Todo lo anterior nos lleva a deducir en él un temperamento complejo y variable que oculta conscientemente ciertos aspectos sombríos.

No ahondaremos en un estudio más profundo de de su complejo carácter, puesto que en la presente tesis nos interesa esencialmente analizar las imágenes de Sundborn, lo más representativo de su obra.

Apenas algunas pinturas llegaron a reflejar el estado de ánimo de los últimos años; posiblemente los excepcionales autorretratos realizados al aguafuerte en los que su rostro aparece distorsionado (Véase Lám.XXI y XXII), o su "Autorretrato con payaso" (Véase Lám.XV), pintado tras la muerte de su hijo Ulf, sean ejemplos más explícitos de su crisis interior. Pese a ello, el público, habituado a sus imágenes risueñas, no quiso comprender y aceptar la amargura reflejada; tal sentimiento pasó inadvertido para una mayoría que rechazaba cualquier obra que no conservara la esencia de las anteriores. (S.Ranström;1989:8)

Fig.4 Lisbeth Larsson, Carl Larsson, la modelo Leontine, Olga Palm y Brita Larsson. Sundborn, 1905.

En cuanto a la temprana formación ideológica descubrimos que durante su juventud Larsson había tenido como ideales morales propios los principios del poeta italiano Silvio Pellico¹², basados en la autodisciplina, el descubrimiento de la bondad natural en el ser humano, la exaltación de la caridad y la aceptación del sufrimiento como medio de aceptación moral de la existencia. Con respecto a Pellico, Larsson habla en Jag:

“El ángel cayó en mis manos, lo hallé en nuestro desván y ahora aún permanece en mi mesilla de noche: Los deberes de los hombres, de Silvio Pellico. Imaginad que un muchacho como yo podía estar entusiasmado con aquellas sencillas reglas morales.”¹³

Su filosofía de la vida está basada en evidentes propósitos de vida familiar, de deseo de establecerse y en comunión plena con una naturaleza amable y sin contaminar. Estos ideales son también reconocibles en pensadores como Ralph Waldo Emerson¹⁴, muy considerado por Larsson. La

defensa de la libertad individual, el interés por cultivar la autenticidad y el conocimiento de uno mismo o el rechazo a vivir en las concentraciones urbanas son ideas comunes puestas en práctica a lo largo de su existencia. Un deseo constante de ser él mismo, sin temor a exponer sus pensamientos unido a unas profundas convicciones religiosas y a ideales políticos cada vez más conservadores conforman los rasgos de una marcada psicología.

El siguiente pasaje ilustra nuestra anterior afirmación, referida a la autenticidad personal, a través de una anécdota extraída del álbum *Das Haus in der Sonne*, de 1909:

“Hace poco estuve en el hogar de unos recién casados (...) Durante la cena escuché a alguien decir: no hay duda de que la joven esposa sabe cocinar, aunque si no echara tanta nuez moscada en las espinacas...Pero es justo el condimento que debe añadir en sus comidas para recordar que estamos en su casa. Igual que todas las cosas deben tener su propio sabor(...)”¹⁵

al igual que en esta reflexión entresacada de *Larssons*, de 1902: “Mientras tanto me he vuelto mucho más tranquilo de un tiempo a esta parte. En todos los sentidos solía estar increíblemente seguro de mi mismo y todo apuntaba en una sola dirección.”¹⁶

Sin embargo, la seguridad desemboca finalmente en unos años tormentosos que anulan su autoestima y sus ganas de vivir, hasta llegar a decir: “Justo en este momento estoy cansado de la vida”.¹⁷

La noción de sacrificio y entrega fue con el tiempo obsesionando su espíritu, hasta llegar a tener forma monumental en “*Midvinterblot*”, la muestra artística más evidente de su inestabilidad interior. Larsson llega a perder la fe en su capacidad para comunicar toda la felicidad, la *joie de vivre* de sus libros ilustrados y se autorretrata en la figura del rey Domalde, sacrificado en una ceremonia pagana por su propio pueblo.

Por otro lado, cabe comentar que el pintor mantuvo a menudo correspondencia con conocidos artistas, como su íntimo amigo Anders Zorn. En una de sus cartas esboza una interesante metáfora sobre la personalidad

de ambos: "Tú eres un águila, por tu naturaleza te hallas por encima de los demás pájaros. Yo soy como una paloma que arrulla, que con temor y admiración mira hacia el cielo y hacia tí, y hacia las otras aves de rapiña." ¹⁸

Al identificarse con éste ave se afirma como hombre tímido y humilde que asiste con amargura a un inicio de siglo en el que algunas de sus antiguas amistades han dejado de serlo.

En otro sentido, al observarle como dibujante apreciamos nítidamente su espíritu incansable, productivo y perfeccionista que alcanza niveles sorprendentes, como comprobaremos al analizar sus obras. Como ya hemos señalado, la mirada atenta de hombre nórdico obligado a pasar largas temporadas en el interior del hogar, le permite recrearse fiel y pacientemente en los objetos y seres más allegados.

La opción de instalarse en la campiña con el propósito de recuperar la visión de hombre silvestre e ingenuo inmerso en la naturaleza nos hace relacionarlo, en otro sentido, con un talante similar al de Gauguin en su huida a las Islas Marquesas en busca de un paraíso y una actitud de vida radicalmente diferente y personal. Larsson, de forma menos rotunda, será también el hombre civilizado que abandona las comodidades de la vida ciudadana para entrar a pertenecer a una comunidad rural e integrarse en la cultura de los antiguos campesinos de Dalarna. En Larsson apreciamos también una actitud sensual ante el plácido discurrir de la vida: su percepción del mundo es la de alguien que da gusto a sus sentidos, un observador de sus gentes y de su paisaje.

De nuevo en Suecia, el artista va a tener un encuentro más íntimo con una naturaleza que en verano se muestra más exuberante. Unos parajes donde la atmósfera discurre más limpia y los colores resultan contrastados y brillantes. La luz es diferente en el verano sueco y los contornos de los objetos se tornan más definidos, por lo que su estilo tomará una directriz bien diferente. Tanto Gauguin como Larsson eligen como opción de vida la desconexión del mundo artificioso, mecanizado e industrial para adentrarse en la naturaleza en su estado más puro. En los seres más indefensos de la creación, el pintor halla los modelos que vemos repetir en su obra: las flores,

los animales y los niños. Escogerá retratar la inocencia de estos seres felices en unos escenarios naturales e idealizados.

Apreciamos que los altibajos emocionales de sus escritos íntimos descubren nuevas facetas que también conocemos por referencias de sus coetáneos, que mencionamos de modo ilustrativo. En algunos textos del escritor y crítico Carl G. Laurin, amigo del pintor, encontramos consideraciones acerca del significado de su obra: “Carl Larsson es una fuente de riqueza para Suecia; la fuerza brota de él. Al deleitarse en la belleza y en el trabajo constituye todo un ejemplo.”¹⁹

Durante nuestra visita personal a Sundborn, descubrimos en la tumba del pintor a modo de epitafio las palabras que Laurin le dedicó, que resumen acertadamente la esencia y su temperamento, y que citamos en su idioma original: “*Han lyste och varmdede som solen*” (Tan luminoso y cálido como el sol).

No queremos dejar de mencionar aquí un artículo de Laurin que cita las palabras de Geog Nordensvan, biógrafo del artista, con las que finalizaría su estudio monográfico²⁰ con una expresión suficientemente descriptora de su naturaleza: “Qué hombre tan chispeante”.²¹

También, hallamos diversos comentarios de coetáneos que ensalzan sus contribuciones como diseñador de interiores y su valiosa aportación a la definición de un estilo puramente sueco. August Brunius, un crítico de la época, dice en su *Hus och Hem* (La Casa y el Hogar), cuando se refiere al hogar del pintor: “(...) unos interiores alegres y completamente autóctonos en los que la tradición y el espíritu moderno se encuentran perfectamente combinados(...).”²²

El conocido coleccionista sueco de arte Erns Thiel, expresa mediante una carta dirigida al pintor un juicio sobre la personalidad de éste comparándola con la de su camarada Liljefors: “Él es claro y sencillo, mientras que tú eres complejo y misterioso.”²³

El testimonio de este carácter ha quedado asimismo plasmado en diversos retratos realizados por amigos artistas. El ejemplo más evidente que

hemos hallado es el prodigioso retrato al aguafuerte que Anders Zorn realiza de él en el año 1892 (Véase Fig.5), del que es posible realizar una lectura personal. Con un rotundo lenguaje dibujístico, Zorn evoca el semblante de Larsson en el momento en que éste esboza un apunte y mira de frente al espectador. Su rostro emerge de un fondo oscuro e indefinido construido con la vigorosa trama del aguafuerte. Una mirada interrogadora y taciturna, una emoción contenida en medio de la penumbra y el brillo melancólico en los ojos insinúan los pensamientos más íntimos de un hombre que se asoma al mundo desde la oscuridad de su compleja naturaleza. En el grabado parecen alternarse la máxima luminosidad y la oscuridad más cerrada: Larsson, un hombre de contrastes, queda situada entre ambas.

Fig.5 "Carl Larsson". Aguafuerte de Anders Zorn. 1892. Zorn Museet, Mora.

De nuevo volvemos sobre el talante que pretendía conseguir en su vida para aportar el testimonio vivo que sugiere uno de sus descendientes más directos. Karin Larsson, nieta del pintor, expresaba en una conferencia

celebrada con motivo de una exposición del pintor en Nyköping (Suecia), su vivencia personal como miembro familiar. De sus comentarios entresacamos los recuerdos del ambiente cálido y cercano de los días de Sundborn, el clima familiar con los sirvientes, la infatigable afición del artista hacia la lectura y los idiomas, y su carácter a menudo taciturno y variable.²⁴ Todo ello complementa la visión global que de él podemos elaborar, si bien pensamos que son sus memorias y su propia obra las que con mayor fidelidad le definen como ser humano.

Ya comentamos con anterioridad que August Strindberg, dedicó en los últimos años algunos de sus escritos a criticar la figura del pintor. En su *En Blå Bok* (Un Libro Azul) (Véase Cap.1, notas 18 y 50), Strindberg sostenía, sin llegar a probarlo, que la idealizada vida de Larsson era una mera comedia ante el mundo, y que no revelaba toda la verdad de su desgraciada existencia. Como consecuencia, Larsson dejó constancia en sus memorias de la amargura que le causaron estas declaraciones.

En este sentido, en 1981 aparece en la prensa sueca un artículo de Madelaine von Heland, profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Estocolmo²⁵, con objeto de demostrar las constantes desavenencias en la familia Larsson. A su juicio, la pareja tan sólo actuaba movida por un deseo de notoriedad ante el público y de exhibir una felicidad ficticia. Igualmente apoya y defiende en diversas interpretaciones de obras que Karin era el verdadero motor creativo de la pareja de artistas, con unos juicios que hemos incluido en nuestro estudio. Sugiere significados ocultos y freudianos que, en nuestra opinión, argumenta de un modo excesivamente artificioso. De hecho, la ausencia de razones suficientemente sólidas evitó que la buena imagen de Larsson en Suecia no llegara a ser destruida.(G.Cavalli-Björkman; B.Lindwall;1982:44-47)

En su década final el artista no abandonó el estilo de las luminosas escenas de su obra en Sundborn; posiblemente gracias a su autodisciplina no deseó reflejar en ellas la amargura interior, al pensar quizás que el público no iba a admitir aquella irregularidad emocional.(G.Cavalli-Björkman y B.Lindwall;1982:39) El espíritu luminoso de las acuarelas llegó a constituir la seguridad de un artista con los labios sellados por la tristeza, cuyos últimos

trabajos se mostraban igual de coloristas, aunque algo más fríos. Sencillamente no deseaba mostrar los desengaños y amarguras que le perturbaban ocasionalmente y que eran una cuestión completamente personal. Al margen de su variable y compleja personalidad, y de su vida privada, las acuarelas, objetivo fundamental de esta tesis, nos resultan instantáneas de su vida familiar que hablan por sí mismas y que consideramos con un importante valor plástico.

4.2. REFLEXIONES SOBRE SUS FUNDAMENTOS ESTÉTICOS.

Con objeto de ahondar en las motivaciones, pensamientos y reflexiones personales que apoyan el quehacer artístico de Larsson, afrontamos aquí un estudio a cerca de sus ideales en arte, su método de trabajo, su actitud visual, así como el fin fundamental de su obra. Dichas observaciones resultan de gran utilidad para alcanzar una visión globalizadora de su ánimo y disposición hacia el hecho artístico, previa al posterior análisis formal de su obra en el próximo capítulo.

En este sentido, vemos que en el siglo XIX los tratados que compendian las teorías de arte prácticamente desaparecen; las ideas estéticas van a quedar expresadas de un modo más espontáneo en los escritos de poetas, novelistas o pintores, quienes se confiarán en sus cartas y diarios²⁶, como es el caso de nuestro autor. Así, con vistas a argumentar e ilustrar sus convicciones personales, emplearemos su propio testimonio conservado en sus escritos sus textos.

Primeramente dirigiremos nuestra mirada hacia el significado que para este artista adquiere el término o idea de Belleza. En la revisión de su obra, observamos que Larsson, inscrito en la estética naturalista de su época, deposita una devota confianza en el natural, en el mundo sensible que le rodea. Parte siempre de él, y apenas modifica su apariencia, salvo para mejorarla, de modo que no llega jamás a desviarse de sus propósitos de verosimilitud. Del natural selecciona en todo momento las formas más armoniosas, preferentemente orgánicas y profusas, las proporciones ajustadas, los colores serenos; la justa medida de las cosas da lugar a un discurso plástico agradable y moderado. Es en el orden, la simplicidad y el equilibrio donde el pintor halla la expresión personal de la Belleza más elevada, basada en la armonía visual, como la claridad en la percepción del

conjunto, la tendencia preciosista y refinada o la naturalidad elegante de posturas y gestos.

Si nos fijamos en su repertorio iconográfico, anteriormente estudiado (Véase 3.3.2), advertimos que imagen tras imagen llega a elaborar un tipo específico de niña-joven de formas gráciles y estilizadas pleno de connotaciones de pureza e inocencia, profundamente integradas con el paisaje virgen donde se inscribe. La juventud, la lozanía de la naturaleza, el candor infantil son los temas donde encuentra la expresión más pura, con una mirada panteísta. En cierta ocasión escribe: “Flores, amadas criaturas de la tierra. Qué fantasía hay en vuestras formas. Qué luminosidad en vuestros colores. Qué fragancia la de vuestros cálices, qué divina pureza. Flores y niños, no debería pintar otra cosa sino a vosotros.”²⁷ Sin embargo, la Belleza que aspira retener vendrá expresada con peculiares medios plásticos sometidos a su subjetividad.

El hombre sueco, cuyos modos de vida quedan determinados por una naturaleza siempre protagonista, aparece representado en su etapa infantil como un ser bondadoso y agradecido, que reconoce el valor de la vida al aire libre y forma parte de su sencillez. A nuestro juicio, la evocación de estos ambientes manifiesta un sentido estético en cierto modo idealizado, dado el completo desinterés por representar aspectos menos plácidos de la realidad, algo que no desdeñarán otros naturalistas más puros. Tan sólo posa la mirada en aquéllo que, previamente seleccionado, inspira con evidencia sensaciones amables, conmovedoras, incluso ingenuas. Hay en todo ello un hilo conductor, una trabazón común que subyace a las cuestiones relativas al dibujo o la composición; es un sentimiento apacible de religiosidad, una impresión callada y recogida de permanencia, que las impregna y resume el mensaje que aprendemos de su autor: el amor hacia lo humilde, lo genuino, lo que brota espontáneo de la tierra, y la vinculación definitiva y sincera con todo ello.

Si nos detenemos a analizar sus ideas en torno a la experiencia artística en sí misma, necesariamente hemos de basarnos en lo expresado en sus imágenes para obtener una respuesta sólida.

Dada su controvertida personalidad, comprobamos que en sus escritos acostumbra a pronunciarse en sentidos muy variables. Pero el conocimiento de su biografía, su persona y su obra nos dicen que, para él, el arte es esencialmente la vía más clara y directa de comunicar a sus coetáneos el modo de alcanzar un estilo de vida ejemplar, armonioso y completamente original. La imagen resulta el medio más atractivo para educar al público e infundirle la valía de sus raíces y tradiciones populares. A través del retrato de su Suecia particular, comparte sus experiencias en un deseo de contribuir a la recuperación de la herencia cultural del pueblo sueco.

Debemos reconocer que su actitud hacia el Arte es a menudo humilde y devota; lo deducimos, por ejemplo, del reducido formato de sus obras, de su sencillez al escoger medios al agua o el simple lápiz. El afecto depositado en ellas y el uso reiterado de procedimientos calificados de menores como la acuarela, dan una idea de las proporciones de su mundo, expresado con medios simples, pero de elevado contenido emocional. Será la suya una disposición ejemplar de entrega completa al trabajo artístico, quizás por el agradecimiento personal de un hombre que desde su juventud se valió del talento para solventar las penurias económicas de su entorno.

En relación a cómo observa y expresa la realidad inmediata, hemos de destacar el espíritu atento y analítico. Sabe extraer del natural lo esencial de las cosas que le producen una emoción particular, una realidad atravesada por el filtro idealizador e ingenuista de su pluma, caracterizado por una peculiar capacidad para el rigor técnico y la prolongada observación de aquello que le interesa. Realiza un cuidadoso estudio de la Suecia familiar que estima y extrae de ella lo que, a su juicio, mejor la define, los rasgos que la sintetizan filtrados por su subjetividad: lo inocente, lo colorista, el rasgo más sutil de cuanto le rodea. Para ello debe detenerse a examinar metódicamente el dato sensible característico de un instante y un lugar.

Lo que quizás le conduce a aproximarse a un objeto particular es sin duda un enamoramiento inicial que causa en él una impresión única. En este sentido, durante la segunda mitad del XIX se desarrollan en Europa teorías estéticas como la *Einfühlung* alemana, o teoría del sentimiento, basada en la

idea de que la comprensión de un objeto se inicia a través de la penetración emocional en él.²⁸

Como vimos, la contemplación naturalista de la realidad fue la tendencia fundamental en la evolución del XIX, y todo se hallaba sometido a ella. Esta forma de admirar la naturaleza había invadido los países escandinavos con una conmovedora y soñadora serenidad. (F.Novotny;1960:195) Es Larsson un ejemplo de ello, ya que su expresión plástica se ve determinada por el medio en el que vive.

Sin dejar la cuestión de su actitud artística, cabe apuntar también que este pintor posee una percepción educada académicamente que nunca llega a desprenderse completamente del sentido de la proporción y el equilibrio clásicos, del planteamiento racional o del rigor observador. Sin embargo podemos afirmar que la suya es una mirada límpida y nítida hacia las cosas, un examen de la realidad que no denuncia ni critica, sino que tan sólo pretende sacar a relucir emociones experimentadas. En su libro *De Mina*, afirma: “Realmente me preocupa el encontrar las líneas, la estructura y la verdad interior de los colores. La verdad que sólo mi ojo puede ver, filtrada a través de mí mismo, a través de mi temperamento.”²⁹

El método de trabajo empleado, lógicamente marcado por su temperamento, se caracteriza por la disciplina y el orden siempre presentes. Hemos comprobado que detrás de sus obras existe un abundante número de estudios previos en forma de apuntes y bocetos preparatorios, (Véase Fig.6) Los estudios sobre figuras aisladas o fragmentos de paisaje son elaborados siempre gracias a la observación directa de modelos vivos. Más tarde, en el estudio, el pintor reinventará con ellos composiciones más libres. Larsson no concede lugar a la improvisación o al azar en lo que el considera obras de mayor envergadura, como pinturas murales o retratos, aunque con frecuencia se desprende de ellas una apariencia de facilidad manifiesta con relación al resultado final de la obra de arte: “En ella no debe ser evidente la imprecisión o el esfuerzo empleado”.³⁰

Creemos que la muestra más elocuente de su carácter artístico es el conjunto de acuarelas de temática costumbrista realizadas en Sundborn y

publicadas en forma de álbumes. (Véase su análisis en 5.4.1) Sin embargo sí apreciamos mayor frescura en los bosquejos y croquis preparatorios aislados, fruto de encuentros inesperados con una realidad que le atrae, ejecutados con medios más efímeros, como el carboncillo o las aguadas. Su expresiva espontaneidad viene dada al tratar de resumir en la brevedad de una línea una estructura, un movimiento efímero o unos rasgos tomados de un modelo viviente.

Fig.6 "Flicka med blomstergirland" (Niña con guirnalda). Carl Larsson. Lápiz y acuarela. Boceto para "Gustav Vasa Intåg" (La entrada de Gustav Vasa), mural de 1908. Nationalmuseum, Estocolmo.

Advertimos que en estos dibujos abocetados no hay aún una concepción espacial organizada: los diferentes elementos yuxtapuestos ocupan planos distintos sobre la hoja de papel, si bien se pone de manifiesto su prodigiosa capacidad de sintetizar en un dibujo una realidad exterior compleja, al extraer de ella aquéllo que resulta más representativo. Recordemos que durante la segunda mitad del XIX el arte pretenderá

fundamentalmente ser la transcripción de una sensación, de una percepción cuya esencia es subjetividad e individualidad. (J.Leymarie,G.Monnier, B.Rose;1979:19)

En los diversos libros de apuntes tomados en sus viajes, emplea una línea móvil y fluída que deja las formas abiertas. Anota en estas páginas fechas y lugares visitados, que retratan esa naturaleza más sentida que analizada. El ritmo alterno formado por la expresiva escritura y la agilidad de los trazos conceden a estos dibujos una coherencia evidente. De este modo, su talento para la síntesis de la forma expresado en estos apuntes, complementa su faceta de dibujante minucioso, propia de las escuelas artísticas nórdicas. Ello le permite obtener resultados siempre definidos y realistas, que ponen en relieve sus profundos conocimientos a cerca de la estructura interna de las cosas, así como su dominio de la línea y sus posibilidades expresivas.

Fig.7 El estudio del pintor en Sundborn.

En definitiva, nos hallamos ante una personalidad que no pierde de vista los valores de la tradición, sino que los actualiza. Fundamenta en el dibujo la primera fase aproximativa al conocimiento de la realidad; detenerse, fijarse e interpretar, éste es su orden. La curiosidad ilimitada hacia el espectáculo de la vida es la inquietud que le llevará a una continua plasmación de sus aspectos más agradables, con un dibujo que sugiere su emoción interior y es generado por un lenguaje plástico claro y personal.

4.3. LAS PINTURAS MONUMENTALES.

A continuación, y para complementar este capítulo proponemos como ejemplo de la actitud y el método de trabajo en la práctica artística de Larsson un sucinto estudio de su obra mural. La faceta de Larsson como pintor muralista resulta más popular en su país que otras orientaciones de su discurso plástico que se estudiarán a lo largo de la presente tesis. Es posible que este hecho tenga explicación en la ubicación de gran parte de su obra mural en conocidas instituciones, museos o centros públicos suecos, sobre todo en la concentración de dichas obras en las ciudades de Estocolmo y Göteborg, ejecutadas directamente sobre los muros o en amplios bastidores. Por ello nos parece de interés hablar somenramente del Larsson muralista, y del estilo ligero y simplificado similar al de sus acuarelas, aunque afronte formatos de amplias dimensiones.

El pintor sueco Georg Pauli se convierte en uno de sus maestros esenciales en el aprendizaje de este procedimiento pictórico y a menudo frecuentará su estudio de Göteborg. (T.Gunnarsson;1992:243) Como curiosidad, diremos que su maestro Scholander le proporcionó en 1879 el encargo de terminación de unas pinturas decorativas para la mansión Bolinder de Estocolmo, comenzadas por otro pintor.

Si nos detenemos a comprobar las fechas en las que estuvo ocupado en proyectos pictóricos a gran escala, es posible advertir que a lo largo de su larga carrera artística se encontraba con frecuencia comprometido con una gran obra de decoración mural que le llevaba por lo general varios años de trabajo, alternados con sus pinturas de caballete y sus álbumes ilustrados. Por ello, Larsson se sirvió habitualmente de ayuda especializada para los encargos de mayor complejidad técnica, como en la ejecución de los frescos del Nationalmuseum, donde contó con la colaboración del pintor sueco y compañero de estudios Gustav Fjaestad, además de algunos italianos expertos en las técnicas al fresco, como el pintor Antonio Bellio.³¹ (Véase Fig.8)

Fig.8 Carl Larsson, Gustav Fjæstad y Antonio Bellio trabajando en los frescos del Nationalmuseum de Estocolmo en el verano de 1896.

Nos interesa comentar que, tanto el estilo narrativo de las populares imágenes de sus libros, como su lenguaje claro y descriptivo a través del maclaje de colores homogéneos y cuidadosamente parcelados por un firme contorno unido a un peculiar repertorio iconográfico con los trazos sinuosos y ornamentales, son los medios expresivos más característicos que utiliza paralelamente en la pintura monumental. Estimamos como su principal valor la conservación del carácter esencialmente dibujístico e identificable con la ilustración, aunque empleada con unas intenciones diferentes: claridad de comprensión, esencialidad compositiva y visión a distancia. Este tipo de lenguaje plástico, con una marcada concepción ornamental resulta, en opinión nuestra, la manera idónea y más acertada de satisfacer las necesidades de una pintura monumental: desde recurrir al carácter básicamente literario de

sus acuarelas de Sundborn, que traslada a los amplios muros para narrar de manera clara y muy personal el pasado glorioso de la historia de Suecia, hasta el uso de similares formas sintéticas y colores plenos de luminosidad.

Fig.9 Vestíbulo del Nationalmuseum de Estocolmo con los frescos de la escalera norte.

Hemos comprobado que, ocasionalmente, en las acuarelas de sus álbumes que muestran escenas del interior de su estudio, encuentra un pretexto para incluir fragmentos de los grandes bocetos para murales en los que trabajaba en esa época, en un deseo de exhibir esta otra faceta artística; él se sabía un pintor capaz de afrontar obras de gran formato y lo expresaba en sus acuarelas con espíritu autobiográfico.

Cualquier investigador de su obra puede comprobar cómo detrás de la complejidad de cada obra mural terminada hay un cúmulo de intuiciones

repentinamente sintetizadas en bocetos y apuntes realizados con las técnicas más diversas y el mayor desenfadado imaginable.

Respecto a su estilo diremos que desde una época temprana asistimos a su vivo interés por profundizar en el conocimiento de las técnicas del fresco. Para realizar la decoración del vestíbulo del Nationalmuseum de Estocolmo, la obra más controvertida, Larsson viaja en 1886 y 1894 a Roma y a París para estudiar detenidamente la obra mural de grandes maestros como Besnard³², Puvis de Chavannes³³, las pinturas de Baudry³⁴ en el teatro Odeon o los frescos de los renacentistas. (G.Cavalli-Björkman y B.Lindwall;1992:26) De ellos tomará principalmente el carácter teatral de las composiciones mediante la intensificación de efectos ilusorios o *trompe d'oeil* de las arquitecturas clásicas pintadas. Su admiración hacia los frescos de Tiepolo se manifiesta decisiva y evidente en sus grandes composiciones para techos, bóvedas y muros. (N.Okabe;1994:208) Son los efectos ilusionistas con la intención de conseguir escenas ficticias, la imitación fidedigna de arquitecturas, las tenues y luminosas tonalidades, la linealidad tan próxima a la ilustración, y en definitiva, la preponderancia de las formas curvas y las composiciones en espiral propias de la estética rococó el conjunto de aspectos que acercan a estos dos artistas en el modo de concebir sus obras.

Finalmente pensamos que conocer visualmente las experiencias de Larsson como muralista resulta útil para comprender que la coherencia con la que se enfrenta a un fragmento de papel es la misma que cuando se detiene ante un amplio soporte; la planificación esmerada, el análisis previo, la ausencia de apresuramientos y el acabado cuidadoso y paciente son rasgos de su temperamento artístico que vemos repetirse a lo largo de su vasto repertorio de creaciones.

Fig.10 Carl Larsson ante el cartón para el mural "Korum".

Fig.11 "Korum" (La Oración) Cartón para el fresco de la Norra Latinläroverket, Estocolmo. Óleo sobre lienzo. 290x730 cm. 1900.

Fig. 12 "Gustav Vasa intåg". (La entrada de Gustav Vasa) Óleo sobre lienzo. Escalera del vestíbulo del Nationalmuseum, Estocolmo. 1908.

1 Traducción del francés: “Un volcan en ébullition au cratère ouvert à tous vents, un esprit inquiet oscillant d’un extrême à l’autre, s’essayant à tout, parfois désespéré au point de jeter sa palette contre les murs, parfois d’humeur exubérante, sourire jusqu’ aux oreilles et regard fripon, agitant son bonnet de Pierrot, ou encore sombre et solitaire, convaincu que la paix de l’âme en s’obtient que par une soumission absolue à la fatalité. (Texto de Geog Nordensvan, amigo y biógrafo del artista, de 1884.

Véase LINDWALL, B.: Carl Larsson. Aquarelles. Ed. Bibliotheque de L’Image. S.l., 1994. Pág.5.

2 Traducción del inglés: “Basically, I am fairly healthy and strong for my age, and I constantly hear compliments about my youthful appearance, my vigorous walk and my cheerful disposition. Others do not see the small stinger that pains me”.

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. Pág.189-190.

3 Traducción del inglés: “I am not indifferent to what posterity will say about me. This is the major reason for these notes. (Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. Pág.176.)

4 Traducción del inglés: “I have gained some distance from the present”. Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit.Pág.189.

5 Véase PANCORBO, L.: “Retrato de familia con diferencias de fondo”. GEO. La nueva visión del mundo. Extra Escandinavia, N°67, (1992), Pág.90.

6 Véase LINDWALL, B.: Op.Cit.Pág.5.

7 Véase VILLALBA, G. Op.Cit.Pág.136.

8 Traducción del inglés: “My steadily smiling face. My hidden horror of life. I certainly was not a snake charmer. It was the snake-life-that charmed me”. Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit.Pág.2.

9 Traducción del inglés: “Love life, love the neighbor, love animals, love the garden and the flowers! Love! Love! That is the solution to the puzzle of life”. Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit.Pág.154.

10 Traducción del inglés: “What does it mean to be an artist? It is a very nice, pleasant way of pottering about and calling it a profession, isn’t it? This profession! It is a ceaseless repetition of failures, that’s what it is!”. Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit.Pág.48.

11 Véase RANSTRÖM, S.:Carl Larsson. Cincuenta Pinturas. Ed. Destino. Barcelona, 1989. Pág.8.

12 Silvio Pellico. Poeta liberal italiano de los inicios del XIX. En 1832 publica Le mie prigioni (Mis prisiones), una interpretación en clave revolucionaria del

cristianismo escrita desde la cárcel, con intenciones pedagógicas y narrada en forma de memorias. Su actitud combativa y romántica abierta a los estímulos de la cultura europea se repliega en este libro hacia el intimismo religioso y a la renuncia completa de la actividad política. Su *I doveri degli uomini* (Los deberes de los hombres) de 1834 es una opereta dedicada a los jóvenes, ya anticipada en las reflexiones morales y recuerdos de la prisión de Piombi. Esta obra, un ejercicio de meditación escrita con sencillez e intención moralista, tuvo en su tiempo gran éxito en Italia y en el extranjero.

Véase PELLICO, S.: Le mie prigioni. Ed. Arnoldo Mondadori. Milano, 1986.

13 Traducción del inglés: “The angel also placed in my hands, I found it in our attic, and now keep constantly on my bedtable, “The Duties of Mankind”, by Sivio Pellico. Imagine that a boy like me could be so enthused over these simple rules of life!

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit.Pág.50.

14 Ralph Waldo Emerson. (Boston, 1803-Concord, 1882) Poeta y pensador estadounidense. Estudió Teología en Harvard e inició allí los diarios que mantuvo a lo largo de su vida. Fue ordenado en 1829 y en 1832 declina su cargo de pastos en Boston. Sus viajes a Europa le familiarizan con el pensamiento trascendental y el idealismo alemán. En su *Nature* (Naturaleza), de 1835, expresa su creencia en la mística unidad dentro de la variedad, alcanzable mediante una elevada percepción. Su amor hacia la naturaleza, que considera superior al arte, se plasma en numerosos ensayos, poemas y diarios. Influyó en gran medida en el pensamiento y la literatura de Estados Unidos.

Véase A.A.V.V.: Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Barna, 1969. Tomo 9. Pág.499.

15 Traducción del alemán: “Ich war Kürlich bei einem sehr netten jungverheirateten Ehepaar eingeladen; bei dem Abendessen hörte ich jemand sagen: es ist Keine Frage, daß die junge Fran gut kocht, wenn sie bloß die verwünschte Muskatblüte weglassen möchte beim Spinat. Nein sie sall Gerade dies Gewürz in ihrem Essem haben, ebenso wie sie, in allen andern Dingen ihren eigenen Geschmack haben sollen”.

Véase LARSSON, C.: Das Haus in der Sonne. Ed.Karl Robert Langewiesche. Taunus & Leipzig, 1909. Pág.14.

16 Traducción del inglés: “Meanwhile I have become much calmer since those days (...) In every respect I used to be unbelievably sure of myself, and everything pointed in that direction”.

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit.Pág.189.

17 Traducción del inglés: “But at this time I am tired of life itself”.

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit.Pág.189.

18 Traducción del sueco: “Du är en örn, det är din natur att höja dig öfver de andra flygfäna. Jag är en kuttrande dufva som beundrande och rädd tittar upp i rymden på dig och de andra rofflogarna”.

Texto aparecido en diario Expressen Nyheter, S.e.,Nyköping, Mars 1997.

19 Traducción del inglés: “Carl Larsson is a fund of riches for Sweden; strength issues from him. With his joy in beauty and his joy in work he is an example”.

Véase LAURIN, C.:“Carl Larsson”. The American Scandinavian Art Review. N°13, S.e.,USA, (1925), Pág.758.

20 Véase NORDENSVAN. : Carl Larsson. En Studie. S.e. Stockholm, 1901. (Citado en LAURIN, C.: “Carl Larsson”. The American Scandinavian Art Review. N°13, S.e.,USA, (1925), Pág.758.)

21 Traducción del inglés “What a feast-day of a man!”
Véase LAURIN, C.: Op.Cit.Pág.359.

22 Traducción del inglés: “A cheerful and completely natural interior design in which tradition and the modern spirit are inimitably combined”.
Texto original escrito en 1911 y recogido en ERIKSSON, E.: “The Sundborn Home as a Swedish Home Furnishing Ideal”. De Carl Larsson. The Painter of Swedish Life. The Japan Association of Art Museums. Tokyo, 1994.Pág.60.

23 Traducción del inglés: “He is clear and simple, while you are complex and mysterious “.
Véase LINDE, U.: Op.Cit.Pág.42.

24 Nos basamos en el testimonio de Lisbeth Ivarsson, quien asistió a la conferencia pronunciada por Karin Larsson, nieta del pintor, en el Södermanlän Museum de Nyköping, Suecia, en 1997.

25 Véase VON HELAND, M.: “Karin and Carl Larsson”, en catálogo Carl Larsson. Brooklyn Museum. Ed.Holt, Rinehart and Winston. New York, 1982. Pág.53 y ss.

26 Véase LEYMARIE; MONNIER; ROSE: Op.Cit.Pág.19.

27 Traducción del inglés: “Flowers, beloved children of Earth! What fantasy in your form! What radiance in your colors, what fragrance from your chalices, what heavenly purity! (...) Flowers and children, I ought never to paint anything else but you (...)”
Véase CAVALLI-BJÖRKMAN,G.; LINDWALL,B.: Op.Cit.Pág.92

28 Véase OCAMPO, E.: Teorías del Arte. Icaria. Barna, 1991. Pág.40.

29 Traducción del sueco: “Ty jag vill verkligen hederligt söka linjernas och fägernas stil och inre sanning, den sanning som endast mitt öga kan se, verkligheten filtrerad genom mitt jag, genom mitt temperament”.
Texto escrito en 1895 y recogido en LARSSON, C.: De Mina. Gammalt Krafns af C.L. Ed.Carl och Karin Larssons Släktförening. Sundborn, 1975. Pág.13.

30 Traducción del inglés: “In it there must be visible no vagueness and no effort”. Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit.Pág.51.

31Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.: ”Porträttmålaren”. Catálogo “Carl Larsson”. Nationalmuseum. 1792-1992. AB Wiken. Pág.192.

32 Besnard. (1849-1934) Pintor francés, con relevante trayectoria como muralista. Formado en la tradición academicista de Ingres y muy influido por los Prerrafaelistas. Destacan sus pinturas monumentales de la cúpula del

Petit-Palais en Paris, y los plafones del nuevo Ayuntamiento parisiense y del Teatro Francés, con los motivos de “Apolo”, “Las Horas” y “Las Musas”, de 1913.

Véase A.A.V.V.: Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Tomo 4 Azah-Bip. Salvat Ed. Barna, 1969. Pág. 442.

33 Puvis de Chavannes. (1824-1898) Pintor francés integrado en el movimiento simbolista de finales del XIX. Profundamente interesado en la pintura mural, sus creaciones se personalizan en la ausencia de profundidad a través de amplias áreas planas, invadido por una serenidad clásica que alcanza un hieratismo peculiar. La ausencia de corporeidad real en el tratamiento del volumen y el color, incorporan a su lenguaje transparente y brillante la justa impresión de religiosidad, monumentalidad y cierta frigidéz académica. De su trayectoria como muralista destacan las obras “Representaciones de la vida de Santa Genoveva” en el Panteón, de 1874-78, los murales de la escalera del Museo de Lyon, de 1883-84, y “La Alegoría de las Artes y las Ciencias” en la Sorbona.

Véase NOVOTNY, F.: Op.Cit. Pág.320-321.

34 Baudry. (1828-1886) Pintor francés representante destacado del eclecticismo del XIX, especializado en retrato, temas históricos y decoraciones murales. En su estilo influyeron los maestros italianos del Renacimiento. Fue el decorador de la Ópera de Paris.

Véase A.A.V.V.:Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Tomo 4 Azah-Bip. Salvat Ed. Barna, 1969. Pág. 291.

5. PERÍODO DE SUNDBORN: EL ENCUENTRO CON LA CAMPIÑA SUECA.

Fig.1 Construcción inicial de *Lilla Hyttånäs*. Esbozo a pluma de Carl Larsson, hacia 1890. Publicado en el album Ett Hem, 1899.

5. PERÍODO DE SUNDBORN: EL ENCUENTRO CON LA CAMPIÑA SUECA.

“(…)Cuando llegamos aquí no había mucho verde. Pero yo aparté a un lado las malas hierbas, compré tierra vegetal para rellenar las zanjas y planté semillas de abedules, tilos, castaños, sauces, espinos, agracejos y otros inútiles árboles de adorno, cipreses, saucos, arrayanes, álamos, e incluso robles, manzanos, jazmines, rosas, parras y grosellas, un joven abeto y un pequeño pino. Todos han crecido bien menos este último. Ahora tiene ocho años y vive su pequeña y miserable vida, pero es mi hijo predilecto.(…)” (S.Ranström;1989:6)

En el año 1885 Carl Larsson realiza un pequeño dibujo a lápiz sobre un motivo de Sundborn; se trata de una vista de los alrededores de la población cercana a Falun tomada durante su primera visita a la provincia de Dalarna en compañía de su suegro Adolf Bergöö. Es un sencillo apunte de trazo nervioso y líneas ágiles. En él percibimos ya el ambiente aireado de la campiña sueca y la frondosidad del bosque nórdico, que aparece reflejada a través de una extensa variedad de grafismos de lápiz. (Véase Fig.2) Larsson se revela ya aquí como un observador perpicaz de la vida y el paisaje sueco, un hombre que vuelve su mirada hacia sus raíces, hacia una tierra clara, sin accidentes, un paisaje de llanuras serenas y apacibles lagos, en definitiva, un entorno dócil, domesticado, que el pintor interpretará con absoluto dominio y naturalidad.

Es en este tiempo cuando Adolf Bergöö decide regalar a los Larsson la vieja cabaña de madera de las afueras del pueblo, situada junto a un meandro del río junto con un pedazo de tierra que la rodea. La familia se instala allí tras arduos y prolongados trabajos de restauración, con el propósito de volver a una vida rural, alejada del gran mundo. Un lugar donde poder desarrollar su personalidad propia y cultivar actividades como la artesanía, la pintura, la

lectura y la conversación. En este entorno su actitud y su motivación artística toman una dirección distinta a sus intereses artísticos de juventud. En Suecia, el artista va a tener un encuentro más íntimo con una naturaleza que en verano se muestra exuberante, la atmósfera discurre más limpia y los colores del paisaje resultan contrastados y brillantes. Vive y aprecia que la luz es diferente en el verano sueco y los contornos de las cosas se hacen más definidos.¹Ahora decide interesarse por los motivos del exterior, dibuja en los bosques y profundiza en la cultura rural de los antiguos suecos.

Fig.2 "The First Encounter with Sundborn"(El primer encuentro con Sundborn) Carl Larsson. Lápiz sobre papel. 28x24 cm. 1885. Colección privada.

Cronista de su propia intimidad, parece sentir la necesidad de plasmar en imágenes los modos de vida del pueblo, las pinturas decorativas, la artesanía del interior de las cabañas y el trabajo en el campo. Tras abandonar el mundo artificioso y sofisticado de París, se sumerge en la cultura popular

dalecarliana,² en vías de extinción durante los años de crecimiento de los grandes núcleos urbanos y el apogeo de la revolución industrial sueca.

El pintor vuelve a echar raíces en la vieja Suecia, y será en Sundborn y los alrededores del lago Siljan³ donde decida alejarse del estilo de sus obras de París y Grèz, aunque sin abandonar el componente naturalista. Con la toma de posesión de *Lilla Hyttnäs*, la cabaña de sus antepasados, sus pinturas se simplifican haciéndose más localistas; a partir de este momento, se dedica a ilustrar los episodios de cada día en el interior de su propio hogar y a extraer de ellos la poesía visual que su atenta mirada es capaz de retener: la vida familiar en torno a una casa y un jardín se convierten en el tema recurrente de su obra.

Fig.3 "Vinterstugan" (Cabaña de invierno). Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 65x98 cm. Pintado en Rättvik en 1890. Statens Konstmuseum, Harpsund.

Para analizar a Larsson es necesario conocer este entorno inmediato, y estudiarlo desde el punto de vista biográfico y artístico; el pintor se encuentra

ante un paisaje humano y natural provincianos que él mismo ha elegido. Como ya hemos comentado, fueron éstos años de apogeo del movimiento del romanticismo teñido de un sentimiento nacional en toda Suecia.⁴ Este nuevo y definitivo encuentro con el paisaje local supone un cambio rotundo en su manera de concebir el arte. Estas nuevas emociones necesitan ser expresadas de un modo diferente, más intimista y entrañable, sin artificios, con la experiencia de primera mano y el carácter abocetado como guías constantes.

Durante los noventa decide trabajar en una serie de dibujos sobre la vida en el recién estrenado hogar, para los que emplea el lenguaje gráfico simplificado y ornamental descrito en 5.1., en el que definitivamente despliega todo su bagaje fruto de los años en el extranjero, en un estilo dominado por el dibujo de marcados contornos a través del cual muestra sin ninguna reticencia escenas del interior y del exterior de la casa, alejada del estilo de decoración sombrío, severo y recargado que había imperado en la Suecia del XIX.

Fig.4 El hogar de los Larsson en la campiña de Dalarna.

En su autobiografía describe el talante de sus obras:

“(…)Mi arte es justamente como mi propio hogar. Sin muebles de fantasía, sin espacio para colocar objetos demasiado valiosos. Es sencillo pero armonioso. Nada extravagante, ni tampoco adecuado para los gustos exquisitos. Tan sólo hay trabajo bueno y sólido.(…)”⁵

Durante la etapa establecida por sus historiadores como “período de Sundborn” (1890-1919), realiza diversos álbumes de acuarelas sobre la vida de la aldea de Sundborn, el retrato de su familia, el trabajo de los campesinos y las costumbres populares de la comunidad, con textos descriptivos del propio artista. Con la llegada a Sundborn, sentirá la necesidad como artista de ofrecer una visión de la felicidad hallada en esa aldea y de su estima hacia los objetos que él mismo ha diseñado. De esta forma publicará gran parte de sus trabajos para compartirlos con el público de Suecia, y más tarde con los lectores del extranjero.

Fig.5 ”Interior con una mujer cosiendo y un niño”. Óleo de Pieter de Hooch. 1662-1668. Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Pensamos, por nuestra parte, que las escenas de interior ilustradas por Larsson son susceptibles de ser comparadas por su carácter costumbrista con la pintura holandesa del XVII, que muestra hogares serenos y apacibles, reflejando la tendencia nacional en la representación de los objetos decorativos con un estilo brillante, descriptivo y colorista.

En las obras holandesas, como en estas ilustraciones, apreciamos la cultura doméstica, donde los moradores del hogar aparecen ocupados en actividades diversas, ajenos al observador. En estas pinturas se advierte el encanto poético del trabajo rutinario del ama de casa, el cuidado en la representación de los enseres y el amor por la disposición ordenada de las cosas.⁶ (Véase Fig. 5)

En definitiva, tras los numerosos viajes por una Europa rebosante de diversos aires y estilos, modas y novedosas corrientes artísticas, después de comprobar por sí mismo todo un horizonte de posibilidades, el artista regresa a su país y se encierra en la cabaña de madera para crear motivos completamente personales, plenos de elementos etnográficos. Y así tratará deliberadamente de desprenderse de las pretensiones anteriores, para volverse hacia su parcela personal de arte, cuidarla y construir su vida en torno a ella. Su propia vida mereció pasar a la posteridad expresada en forma de acuarelas, grabados, pinturas e ilustraciones que analizaremos en los siguientes capítulos. Finalmente, en sus memorias queda plasmada la esencia de su obra como ilustrador:

“(…)Se desarrolló página tras página, paralelamente a mi otra actividad como artista, al principio, y por propio impulso, y quizá precisamente por ésto es lo más directo y lo más permanente de mi obra. Porque constituye la expresión natural y totalmente genuina de mi personalidad, la expresión de mis sentimientos más profundos, el amor sin límites a mi esposa e hijos.(…)” (S.Ranström;1989:9)

Fig.6 Carl, Karin, Lisbeth, Brita, Kersti y Esbjörn Larsson en el estudio del pintor.

5.1. SÍNTESIS GENERAL DE SU LENGUAJE PLÁSTICO.

Tras las experiencias preliminares con la acuarela, Larsson manifiesta un creciente interés hacia los medios al agua, más adecuados a su forma de afrontar la resolución de motivos basados en la experiencia inmediata. El artista adopta la acuarela como vehículo personal de expresión. La sutil sugerencia de las amplias manchas coloreadas, el carácter ligero y luminoso, y su combinación con los delicados y precisos trazos de la pluma y el pincel sintetizan el lenguaje gráfico del período de Sundborn. La evolución de este estilo estará marcada lógicamente por su temperamento, el contexto nacional, el contacto con tendencias y corrientes de su entorno cultural y la experiencia de los sucesivos años de trabajo.

Resumiremos nuestra investigación sobre el lenguaje empleado en las obras de Sundborn, época de plena madurez, en diversos apartados. Para ello, nos hemos basado en las consideraciones de Attilio Marcolli sobre la teoría del campo, así como el esquema que desglosa Justo Villafañe, que por su claridad nos parece el adecuado para el análisis morfológico de la obra de Larsson.

Según nuestros conocimientos y nuestra experiencia como artistas plásticos, consideramos fundamental como punto de partida lo siguiente: la composición de una imagen viene dada por la ordenación en un campo o espacio plástico de un conjunto de elementos morfológicos (el punto, la línea, el plano, el color, la forma, la textura, etc.) cuya interacción con el propio campo origina una serie de relaciones ligadas entre sí, que producen en el espectador la impresión de unidad. La composición o disposición de dichos agentes plásticos da lugar a elementos activadores de la imagen, como la tensión, el ritmo, el espacio o el movimiento.

Al hablar de composición en la obra de Larsson, diremos que ésta, en general sigue una ordenación que busca ante todo el reposo y el equilibrio. La disposición de los elementos se inscribe con frecuencia en marcados esquemas horizontales y verticales que crean una estructura de conjunto plenamente asentada. Sin embargo, este equilibrio evita la rígida simetría estática pues Larsson hace uso de la descentralización; así, ciertos elementos aparecen aislados y ubicados en las áreas periféricas de la imagen para aportar el factor más activo, en torno al que se ordenan el resto de elementos. (Véase Fig.8 y Lám.XXXII) Se trata de figuras u objetos que, al variar moderadamente en su forma, dimensión o color, no afectan al hilo conductor de la historia narrada, pero tienen un valor esencialmente estructural.

En general, son abundantes las composiciones cuyos elementos se organizan según un esquema triangular que favorece el sentido de serenidad, o esquemas de orientación oblicua con líneas de fuga que marcan la profundidad espacial, lo que acentúa el peso que la línea de horizonte tiene como elemento visual estabilizador. (Véase Lám.XXXI)

Por otra parte, los encuadres tomados llegan a seccionar objetos que muestran una visión parcial, recurso tomado de la estampa japonesa, como ya vimos. Los formatos tienen en general forma apaisada para albergar escenas de contenido narrativo-descriptivo. Se trata de la representación de un espacio activo y narrativo que requiere una rigurosa ordenación previa de todos sus elementos. En las imágenes que muestran vistas de exteriores, advertimos una ordenada organización perspectiva por planos sucesivos, donde predomina la ubicación del motivo principal en un plano medio, con la pérdida de detalle en las formas situadas en planos de fondo. Las panorámicas ofrecen un campo visual más general, delimitado por un horizonte normalmente situado algo más alto de la mitad del formato, que indica que el punto de vista se sitúa en zonas elevadas, para favorecer una percepción completa y dominante de lo que acontece en el plano de suelo.(Véase Lám.XLI)

Sin embargo, los encuadres más restrictivos, de clara tendencia japonesista, presentan visiones más audaces que sintetizan aspectos más representativos. Con elementos seccionados por el límite del campo compositivo, y ofrecen una aproximación inusual para esa época. . (Véase

Fig.8) De la pintura holandesa de interiores del XVII, toma el recurso de dejar deliberadamente que el espectador se introduzca en una estancia contigua mediante una puerta semiabierta que abre paso a una escena distinta, lo que amplía el campo visual del espectador más allá de la escena mostrada. (Véase Lám.XXXIV)

A continuación analizaremos los elementos morfológicos de carácter estructural presentes en las imágenes de Larsson, de su papel activo en la composición, así como del valor que les otorga este artista.

1. La línea sensible.

Nos encontramos ante un artista con claras preferencias por el dibujo racional y analítico. La línea por sí misma es su medio indispensable de expresión, su instrumento gráfico esencial, el elemento que modela disciplinadamente y describe, a la par que determina la yuxtaposición de dos áreas espaciales y distingue cualitativamente dos superficies, si bien su tipología varía en función de su intencionalidad expresiva. Se presenta en general como línea de contorno sujeta a la rigurosidad de una estructura, con ritmos ondulantes y flexibles evocadores del sentido de plenitud de los objetos, y otras veces con grafismos espontáneos de extensa variedad que sintetizan una impresión más efímera. Lo sinuoso se intercala con la estabilidad sugerida por las relaciones de líneas verticales y horizontales. La repetición rítmica de grafismos sobre la superficie embellece e inserta una nota atractiva y diferenciadora, al tiempo que aporta un carácter orgánico y articulado, con finalidad ornamental.

El dominio en el uso metódico y cuidadoso de la línea y su combinación con la aguada cromática ofrecen una lectura visual en términos de claridad, equilibrio, orden y sentido narrativo, propios de la ilustración.

La línea actúa también con carácter estructural, al sugerir vectores de dirección que dinamizan la imagen y crean una impresión espacial determinada por las sugerencias tridimensionales. En los interiores se hace uso de rigurosas construcciones en perspectiva cónica que originan una sensación de movimiento progresivo, hacia la lejanía y desde la cercanía, por

la dirección de las líneas de fuga evidenciadas en los elementos de la composición. En este sentido, los trazados perspectivos son cuidadosamente estudiados, sobre todo en las escenas de interior. (Véase Lám. XXI y XLIII)

En resumen, los diversos tipos de grafismos funcionan en conjunto mediante a una magistral puesta en escena, potenciándose unos u otros según las necesidades expresivas y el contenido temático de la imagen. En general, podemos decir que el dibujo es para Larsson una expresión de dicción cerrada que tiene connotaciones de reflexión, introspección y coherencia visual.

Fig.7 "Brita och jag" (Brita y yo) Aguafuerte. 69x27,3 cm. 1895. Nationalmuseum, Estocolmo.

2. El plano.

Larsson utiliza fundamentalmente la mancha de acuarela aplicada en áreas uniformes de color parceladas por un contorno muy marcado y con un tratamiento posterior de leves matices por sucesión de transparencias. Así, el plano fragmenta y diversifica el espacio plástico. Esporádicamente se alternan áreas menos homogéneas tras insistir sobre la aguada aún húmeda con una dicción más libre. El plano, a través de la aguada, confiere singularidad a los elementos compositivos e informa acerca de las cualidades táctiles y ópticas de los objetos por la textura, si bien en el tratamiento de la acuarela no se permite densidades pictóricas acusadas. La mancha cromática, aparte de describir cualidades texturales, corporeidad, o peculiaridades lumínicas, pretende sugerir emociones de serenidad, armonía y sutilidad.

El plano, como elemento morfológico, compartimenta y fragmenta el espacio plástico; en las imágenes estudiadas funciona también como generador de impresión espacial al disponerse según un orden progresivo. Aunque de forma muy controlada, la mancha pictórica se independiza ocasionalmente del límite negro que la contiene y actúa libre de la línea disciplinada y caligráfica de la pluma, e insinúa lo que acontece más allá.

El espacio de estas obras tiene un carácter racionalizado y verosímil, por lo que el artista se sirve de la superficie bidimensional coloreada disponiéndola con una ordenación más ortodoxa. Diremos que el traslape de objetos vistos frontalmente y los oculta de un modo parcial por la presencia de otros elementos, es un recurso observado en sus dibujos. (Véase Lám.XLVI)

3. El color.

La búsqueda de la armonía, la moderación y la luminosidad son constantes en su obra, si bien la saturación cromática localizada caracteriza ciertas ilustraciones, entre las que son objeto de nuestro análisis. Para Larsson, el aspecto cromático está subordinado al dibujo y parece sometido al orden de narración de la imagen. El color no se presenta como una

característica activadora de la imagen en plenitud, al quedar parcelado por las líneas de contorno; actúa principalmente como recurso integrador en forma de sutiles gradaciones que se unifican en la percepción global de la imagen, al tiempo que contribuye a reforzar la profundidad espacial, y contemplar someramente los principios de la perspectiva valorista. En ocasiones funciona con intención de expresar un contraste, siempre moderado, por la saturación o la complementariedad, lo que mitiga el carácter disciplinado o la posible serenidad compositiva desviando la atención hacia un punto. (Véase Fig.8 y Lám.XXXIX) Así crea un audaz rasgo que marca en la imagen un orden perceptivo, un recorrido visual o una tensión activa. En general podemos afirmar que el color es aplicado por áreas planas que sintetizan las cualidades intrínsecas de los objetos, potencian su valor expresivo y activan en parte la composición.

Fig.8 "Köket" (La cocina) Acuarela sobre papel. 32x43 cm. 1894. Album Ett Hem. Nationalmuseum, Estocolmo.

4. La luz.

En líneas generales, podemos hablar esencialmente de luz coloreada, es decir, una iluminación atmosférica que, sin provenir de un foco explícito, invade toda la escena. Hay un predominio de los valores altos y de escaso contraste que favorecen la serenidad de las escenas de interior (Véase Lám.XXXIII), mientras que en los paisajes abiertos lo diáfano queda expresado por la claridad de las tintas y las transparencias cromáticas. En los retratos se observa una iluminación lateral que favorece el modelado de los rasgos. Las sombras arrojadas de los objetos, resueltas con planos homogéneos, insinúan ligeramente de dónde procede la iluminación de las escenas. El tratamiento lumínico no es tema que preocupe a este artista, pues emplea fórmulas que quedan determinadas por sus intenciones naturalistas, aunque con un carácter idealizador y unas soluciones afines a la estética oriental.

6 La forma.

El repertorio iconográfico presenta rasgos de simplicidad y uniformidad, con una comprensión visual sintetizadora. Larsson despliega una diversidad de formas que se perciben con carácter genérico, y se evidencian principalmente por su contorno lineal. La abundancia de detalles refuerza la visión de conjunto debido a que su selección previa y la homogeneidad de su tratamiento gráfico evita ahogar la imagen.

La preocupación por respetar la proporción es otro aspecto tratado desde su intencionalidad naturalista, y la considera siempre en el modelo vivo, en los objetos y en los paisajes, sin desviarse apenas de este propósito de objetividad. Larsson en este sentido respeta fielmente la realidad que aprecia, hasta el punto de llegar a idealizarla en ocasiones, estilizando sus modelos o presentando unos escenarios de una apariencia armoniosa y amable. La dimensión de los objetos representados tiene un valor fundamentalmente estructural, por ejemplo, al emplear figuras de acusado tamaño localizadas en planos anteriores que indican un peso visual relevante (Véase Lám.XLIV), o al hacer uso de gradientes de tamaños que sugieren profundidad.

Finalmente cabe considerar, como consecuencia de todo lo expuesto, que Larsson somete los elementos de la naturaleza al orden interno de sus imágenes, siempre con una intención fundamentalmente descriptiva del entorno que desea mostrar, fruto de una observación pausada y atenta. Así pues, todos los agentes compositivos están subordinados a este propósito y, como hemos visto, quedan estrechamente ligados entre sí por relaciones de orden, equilibrio y simplicidad, siempre presentes en toda la producción de este artista.

5.2. LOS RETRATOS.

5.2.1. Motivaciones, influencias y soluciones plásticas.

“Pintar retratos solía ser la cosa más terrible que uno pudiera imaginar, algo que me hacía sentir como en mi propia ejecución. Temía por lo que la gente pudiera pensar. No por las críticas, sino por la embarazosa idea de hacer sufrir a aquéllos pobres allí sentados y que pudieran pasar a la posteridad en una pose poco agraciada...”⁷

En este fragmento extraído de sus memorias, Larsson se refiere con su habitual familiaridad a la propia experiencia personal con los numerosos retratos realizados, a menudo por encargo, a lo largo de toda su carrera artística. El interés por dicho género comienza a desarrollarse en su etapa de formación; como muchos coetáneos se dedicaría por entonces a esbozar numerosos retratos a compañeros de profesión o a personajes de su círculo afectivo, poniendo en práctica técnicas experimentales diversas. Sin embargo, y como hemos podido advertir, será en el período de Sundborn, quizás al encontrar una voz interior propia, cuando su faceta de retratista adquiera un estilo definitivo y peculiar, y se convierte, a nuestro juicio, en una de las más atractivas de su trayectoria personal.

A lo largo del siglo XIX, el retrato como tema pictórico se mantiene subordinado a géneros de mayor primacía. Por lo general, si un personaje ilustre deseaba pasar a la posteridad de un modo perdurable, elegía la escultura, por considerarse un arte más solemne y con un resultado más majestuoso.⁸ Pese a ello, al profundizar en la prolífica obra de Larsson, advertimos que la burguesía sueca de la época, fiel a su propósito de contemplarse a sí misma, depositó su confianza en la expresión pictórica de uno de sus artistas más célebres, con la intención de quedar inmortalizada

dignamente y registrada en las crónicas artísticas del país de la mano de su honorable pincel. En definitiva, el triunfo de los valores individuales y el vivo interés por recoger en imágenes las vivencias del ámbito privado le llevarán, como a muchos artistas coetáneos, a cultivar este género y a convertirlo, por sus peculiaridades plásticas, en uno de sus temas más característicos.

Como veremos después, al margen de los retratos a individuos ilustres de la cultura sueca, se dedica sobre todo a retratar a los suyos; en particular, es la visión de los personajes infantiles, delicada, y en ocasiones humorística, la que le ha proporcionado la más amplia popularidad. Los gestos y actitudes más diversos, la síntesis dibujística de la pluma y la acuarela, la inclinación hacia lo ornamental, así como la captación psicológica de los retratados se revelan a través de un sugerente repertorio plástico. La diversidad de rostros infantiles, femeninos o ancianos, y el amplio abanico de caracteres percibidos nos lleva a pensar que probablemente tomara de ellos aquel rasgo peculiar, postura o gesto que lo hacía plenamente reconocible.

En nuestra observación analítica de imágenes, vemos que la cuestión del parecido con el modelo le preocupa como devoto naturalista. En términos generales, podemos definirle como un pintor relativamente interesado por el parecido físico de sus retratados. Aunque la captación fidedigna de una fisonomía individual es una constante en todos sus retratos, advertimos que no se limita a la mera mimesis, sino que el carácter de la composición posee un valor similar y a veces superior a la representación ilusionista. Así, podemos decir que la personalidad de cada modelo es la que determina la estructura de sus retratos, como comprobaremos más tarde.

Al artista le interesa expresar un conjunto de sensaciones muy particulares, desde la observación de un modelo vivo: unos hábitos de vida, una emoción concreta, la inocencia confiada de la primera juventud, la venerabilidad de los años, la ostentación de un rango social, las peculiaridades de un entorno o una preocupación interior, en definitiva, la diversidad emocional que transmiten los personajes que posan frente a él.

Por otra parte, resulta bastante sorprendente el hecho de que Larsson emplease como medio expresivo esencial la acuarela, una técnica menos

perdurable y considerada inferior a los ojos de muchos contemporáneos. Personaliza los medios al agua con un estilo similar al de sus álbumes, si bien muchos de sus retratos familiares fueron publicados en ellos, con dibujo preciso y amplias áreas de color parceladas por firmes trazos de pluma. La pintura al óleo y el grabado serán medios igualmente utilizados en su actividad retratista, si bien la acuarela es el medio al que recurre habitualmente.

En su método de trabajo, el pintor cuenta con el apoyo de numerosos bocetos previos, rápidos bosquejos en lápiz, con el objeto de analizar con atención para más tarde sintetizar los rasgos esenciales de un rostro, un gesto pasajero o una postura inestable, y reflejar todo ello con mayor seguridad en la imagen definitiva. Pese a esto, ciertas obras conservan toda la espontaneidad y frescura del dibujo directo, aunque se trate de excepciones puntuales.

Con frecuencia los modelos aparecen posando en el interior del estudio, ya que es posible reconocer el mobiliario y los enseres representados con detalle en otras pinturas. Casi siempre el individuo se muestra en una actitud adecuada a su edad o condición, ocasionalmente en un entorno que el artista improvisa en un rincón de su casa y que intensifica los rasgos de su personalidad: un jardín primaveral, ante un escritorio, acomodado en un salón señorial, en actitud de leer o absorto en una actividad lúdica. En muchos casos, los objetos que rodean al retratado llegan a actuar como símbolos de su vida, o reveladores de gustos y aficiones. Algunos de estos enseres encierran un significado que trasciende al propio cuadro y que pueden aludir a valores más genéricos, como veremos en ejemplos particulares.

Un rasgo específico observado en la mayor parte de esta serie y que le otorga su sello inconfundible es el reiterado uso de inscripciones de la propia mano del pintor sobre los retratos. Los nombres que revelan la identidad de los retratados aparecen escritos con nítidos caracteres, a menudo acompañados de la fecha y el lugar de realización. Asimismo, al tratarse de encargos u obsequios, descubrimos numerosas dedicatorias personales y agradecimientos en los extremos o en el margen las obras. En ciertos casos, estos textos llegan a ocupar un espacio importante del formato total, con

pulcras grafías, a veces góticas o doradas, y con las mayúsculas más elaboradas. Cuando se trata de un apunte, los caracteres aparecen en lápiz y con caligrafía más despreocupada, adecuándose a la espontaneidad del motivo.

Hemos notado que dichas inscripciones se muestran integradas en los elementos de la composición; a veces las hallamos incluidas sobre el paño de una puerta, grabadas sobre un mueble o encerradas en una franja horizontal justo debajo del personaje. (Véase Lám.X) El recurso de incluir este tipo de textos puede ser herencia de períodos artísticos anteriores; es el común y profundo afán de los artistas nórdicos de convertir los retratos en documentos para la posteridad, cuyo mayor precedente sea quizás “El matrimonio Arnolfini”, de Jan van Eyck⁹. (P. y G. Francastel;1988:250) Pero sobre todo y tal y como hemos estudiado, es muy posible que nuestro autor tuviera en cuenta las pinturas de interiores holandeses del XVII al emplear inscripciones y textos dentro de sus obras, pues aquéllas, de una manera paciente y detallista, incluían su firma en un pedazo de papel añadido o sobre otros objetos en un extremo del cuadro. (P. Y G. Francastel;1988:252) Por su parte, Larsson determina y certifica con su historizada firma que él mismo fue testigo y autor de la escena que tiene lugar dentro de la imagen.

Otros recursos heredados que otorgan magnificencia a los personajes son, entre otros, el empleo de la visión de riguroso perfil que presenta el lado más reconocible del sujeto con un efecto de medalla. (Véase Lám.XX) También, vemos que recurre a los bustos que ennoblecen al retratado, las indumentarias negras o pardas sobre fondo oscuro para aislar los rasgos del rostro, o la *vedutta* italiana renacentista que asocia al personaje con un paisaje local en la distancia.

Al referirnos a la resolución de la mirada del retratado, diremos que adopta, en general, la tendencia tradicional de dirigir los ojos directamente hacia el espectador, en tanto que el rostro o el cuerpo se orientan hacia otro punto. La visión de tres cuartos, la frontal y la vista de perfil se intercalan indistintamente a lo largo de la serie, según las peculiaridades de cada obra y lo adecuado del carácter del personaje. Es cierto que el artista acude a otras opciones, como el hecho de captar una instantánea de un personaje abstraído,

ajeno a su mirada y hasta situado de espaldas. Ésto resulta más habitual cuando la imagen no constituye un retrato propiamente dicho sino que la figura se localiza en un ambiente de igual o mayor relevancia, como pueden ser ciertas ilustraciones de sus álbumes.

En otro sentido, en los fondos ante los que posan los retratados el artista a menudo halla un pretexto para introducir el peculiar componente ornamental. Así, es frecuente el uso de paneles decorativos o ropajes con estampados orgánicos en los planos secundarios de los retratos infantiles (Véase Lám.II), que generalmente armonizan con la indumentaria del personaje. También apreciamos el empleo de fondos neutros y espacios vacíos, que concentran toda la esencia de la imagen en el individuo que nos es presentado. (Véase Lám.VII) Un paisaje de fondo puede ser el elemento que lo identifique con su ámbito de vida habitual. El personaje central siempre se muestra totalmente integrado en la escena gracias a la vaporosidad envolvente de la mancha de acuarela, a la continuidad de la línea, a los contornos suavizados y a la consonancia tonal.

En definitiva, el retrato es el género donde el artista demuestra una vez más toda su capacidad de atento espectador de la sociedad de su tiempo para manifestar que la verdad más próxima, esta vez en forma de figura humana individualizada, es susceptible de ser entendida y expresada con un dibujo simplificado y descriptivo a la vez, evocador de lo particular y al mismo tiempo de verdades más universales.

Los siguientes subepígrafes, que describen las peculiaridades formales de los retratos de Larsson, se acompañan de una selección de obras comentadas que sirven para introducirnos en el conocimiento de los recursos plásticos más relevantes y ejemplificar todo lo dicho en anteriores capítulos.

5.2.2. Retratos de Sundborn.

Como ya sabemos, los miembros de la familia Larsson componen el tema central de las imágenes del pintor, si bien las podemos considerar dentro del género del retrato cuando su presencia es más importante que el entorno circundante al adoptar una actitud protagonista al comunicarse con el espectador a través de su mirada. En los retratos familiares, el ambiente introduce elementos que caracterizan al personaje, evocando la preocupación de mostrar los detalles del paisaje local y cotidiano. Tanto su esposa como sus hijos son descritos y presentados al mundo con exhaustivo detalle, a menudo de cuerpo entero y en actitudes diversas; a modo de instantánea, bajo un aspecto sereno y meditabundo y, casi siempre, con un talante que manifiesta la satisfacción de realizar actividades y pasatiempos en medio de un escenario armonioso: la mayor parte de esta obra es un completo retrato de la Suecia de fin de siglo.

Por otra parte, creemos que Larsson es el pintor por excelencia de la juventud, reflejada en sus propios hijos, el ilustrador de los niños del norte, rubicundos y ataviados con luminosos colores. Podemos decir con rotundidad que son sus imágenes infantiles, las que le han otorgado la popularidad más allá de las fronteras de su país. Algunos de estos retratos se asemejan, por el encuadre y la estructuración espacial, a verdaderas instantáneas fotográficas, aunque el lenguaje gráfico no trate de imitar fidedignamente, sino de captar una esencia e interpretarla con escuetos pero sugestivos elementos.

Resulta curioso el hecho de que, a través el abundante repertorio de retratos familiares, sea posible adentrarse en el mundo personal de cada uno de los personajes y seamos testigos de su evolución física con el paso de los años. Larsson inicia esta serie a comienzos de los años noventa, y la concluye poco antes de su muerte; por ello, estos retratos son fruto de una prolongada observación desde la profunda vivencia de la cotidianidad expresada como diario personal a lo largo de toda una vida.

Incluimos en este subepígrafe la serie de retratos que el artista realizó a los granjeros y artesanos de la población de Sundborn durante la década de 1910 y que fueron donados a la localidad de Falun poco antes de morir. En la actualidad se conservan en la *Sundborns Församlingsgård* y constituyen el homenaje a los hombres del pueblo; una obra más tardía en la que se aprecia una expresión más elaborada y, en cierto modo, amanerada y menos espontánea, si se compara con obras anteriores. Estos retratos adoptan la fórmula del busto, o bien sentados en visión seccionada hasta mitad de pierna. Los retratos del herrero, el pintor y el carpintero del pueblo, amigos entrañables a quienes rodea de objetos alusivos a su profesión, son su agradecimiento por la ayuda prestada en la construcción de su vivienda. En esta serie figura también el retrato del párroco, el organista, algunos granjeros y otras figuras ilustres de la vida de Sundborn.

Parece ser que el recurso de incluir bajo el busto del retratado una franja a modo de palco fue tomado con seguridad de algunos retratos de renacentistas italianos o de Jan Van Eyck, sobre todo en los retratos de personajes locales ilustres. (Véase Lám.IV) En la biblioteca de su casa el artista poseía amplia documentación sobre pintura italiana y es conocida su admiración por maestros como Holbein, Durero, Boticelli o Lippi, de quienes pudo adoptar determinadas soluciones.¹⁰

Finalmente, es preciso mencionar los retratos que, de manera espontánea lleva a cabo en distintos rincones de su casa de Sundborn, a veces en inusitados soportes; son ejemplos el retrato al óleo de Karin sobre la puerta corredera del taller, el de la hija mayor sobre la puerta de un armario (Véase Fig. 9), los retratos de Karin y Carl sobre la vidriera del comedor, o los de Suzanne, Ulf, Pontus y Lisbeth en la pared del porche. Así, los familiares están tan presentes en su obra que se contemplan a sí mismos como ornamento de su propio hogar, como si se proclamaran legado para la posteridad.

A continuación proponemos un análisis de ciertos retratos que, si bien fueron publicados en sus álbumes ilustrados, merecen ser tenidos en cuenta por su interés plástico.

Fig. 9. Retrato de Suzanne pintado sobre la puerta de un armario. Sundborn.

LÁMINA I

“MOR”

(Madre)

*Pluma y aguada sobre papel

*51x36 cm.

*1893

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 233

ANÁLISIS FORMAL:

La madre del artista aparece plácidamente sentada en el rincón de una pared junto a diversos cuadros, probablemente recuerdos de familia. Larsson ofrece una visión entrañable de la anciana al retratarla con una gama restringida de pardos y ocre, como si se tratara de emular sobre el papel la sensación del paso del tiempo. La señora Larsson, en actitud reposada y las manos enlazadas, observa con mirada bondadosa y paciente al espectador, mientras su rostro se manifiesta surcado de finas arrugas insinuadas con breves líneas de pluma.

La figura, en su totalidad, adopta una sólida y compacta estructura piramidal cerrada de gran preponderancia; la densidad oscura de la indumentaria le confiere cierta contundencia visual relacionable con el venerado pensamiento y la admiración que el artista profesa hacia su madre. Apreciamos una aguada plana con valoraciones evocadoras de la tosquedad del tejido. La relevante figura se asienta con fuerza en el centro de la composición y se halla aligerada de cualquier elemento que llegue a perturbar la serenidad y la paz que toda ella irradia. Se ha permitido que su alrededor circule el aire al dejar suficiente espacio libre en el papel y apenas escasos elementos; el personaje queda aislado y se descarga la composición con la sobriedad que corresponde a su carácter. La ubicación de los cuadros del fondo es el pretexto para activar la composición en la zona superior.

La sencillez y parquedad de los recursos hacen alusión a la personalidad humilde de la anciana. La naturalidad de las líneas que representan la toquilla, el gesto a punto de iniciar una sonrisa y el leve tono rosado de los pómulos, única nota cromática apenas perceptible, encierran la impresión hogareña y familiar, todo un homenaje afectuoso del artista a su madre.

LÁMINA II

“SUZANNE”

*Acuarela sobre papel

*45,5x28,5 cm.

*1894

*Göteborg Konstmuseum, GKM F73

ANÁLISIS FORMAL:

Éste es el primero de los retratos familiares que cautivó el interés de Pontus Fürstenberg, protector de Larsson. A raíz de ello, el coleccionista encargaría nuevos retratos de los hijos del pintor para su galería de Göteborg.

Suzanne, la hija mayor del artista, es retratada de cuerpo entero mientras posa sobre un taburete en uno de los rincones del estudio. Su presencia, destacada por el sobrio vestido negro, se evidencia con una aguada más densa que concentra todo el peso visual de la imagen. Pensativa y ausente, la joven dirige sus ojos distraídos a la derecha, hacia algún lugar que escapa del formato, mientras su mano se entretiene jugueteando con un pliegue del mandilón. La esbelta silueta se sitúa sobre un fondo que revela varias obras y bocetos del pintor, junto a un panel decorado con delicados dibujos vegetales de trazos imprecisos y tonos suaves y transparentes; el contraste con la rotundidad oscura de la amplia vestimenta es notorio. El segundo término se organiza en torno a un esquema de tensiones horizontales y verticales que sirven de marco protector de la figura.

El rostro, finamente dibujado, se modela con sutiles transparencias de azul que le da volumen. La espontánea caída de un mechón rubio sobre la oscuridad impenetrable del traje en forma de sencilla pincelada incorpora un rasgo de transitoriedad a la situación a la vez que se relaciona orgánicamente con los delicados ornamentos del fondo. Las tonalidades cálidas del segundo plano contrastan en gran medida con la quietud que emana de la figura, tanto por la indumentaria como por la callada actitud. Podemos insinuar que tal vez la modelo pudo mostrarse algo reacia a permanecer más tiempo en tan incómoda posición tal como nos revela esa cierta rigidez de su postura.

Por otra parte, el pintor logra que su firma y el nombre de la retratada aparezcan absolutamente integrados en el espacio plástico, pues su caligrafía se halla incluida sobre el panel decorativo detrás de la joven.

En conjunto resulta un retrato de gran sobriedad; el recato y la serenidad de la pose y lo estable de la composición parece aludir a la timidez de la modelo.

LÁMINA III

“KONVALESCENS”

(Convalecencia)

*Acuarela sobre papel

*52x66 cm.

*1899

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 505

ANÁLISIS FORMAL:

Larsson obtuvo este sobrio retrato del interior del dormitorio, en el que Karin aparece tendida en la cama, con el rostro extremadamente pálido y aspecto todavía lánguido pero más reconfortado, durante el mes de febrero de 1899, cuando su esposa hubo de guardar reposo a causa de la neumonía padecida durante un largo período.

La horizontalidad de la cama, el elemento más importante, aporta sensación de quietud y espera propia de la convalecencia, mientras el frágil cuerpo se halla hundido en la blandura lineal de la almohada. En líneas generales, la acuarela está expresada moderados tonos rosados y grises con notas de amarillo intercaladas que acrecientan la tranquilidad enfermiza del momento. Tras la cabecera de la cama se ha dispuesto un espacio oscuro e indefinido; ciertos autores han tratado de identificarlo simbólicamente con el riesgo.¹¹ La sencilla nota floral sobre la mesa es el breve apunte cromático que incita a eliminar toda sensación de malestar. La temida oscuridad parece, de este modo, haber quedado atrás; de hecho en la imagen así aparece representado.

El ambiente recogido y en silencio originado por una composición ordenada y sin estridencias, la transparencia de las sábanas que envuelven la figura expresada por una tenue aguada, la toquilla despreocupadamente caída, los planos bien dispuestos como fondo dan idea de quietud y adormecimiento, y organizan un espacio propicio para albergar la figura postrada, que vuelve su mirada cansada al espectador. En la zona inferior se ha respetado un amplio espacio vacío que sirve para hacer más sutil la composición, parca de por sí en elementos, e insistir en la idea de levedad y acentuar el efecto de ingravidez de la cama con Karin en su interior, sus elementos protagonistas.

LÁMINA IV

“ÖVERSTELÖJTNANTEN PONTUS LINDERDAHL”

(El Teniente Coronel Pontus Linderdahl)

*Óleo sobre lienzo

*Dimensiones desconocidas

*1915

*Sundborns Församling

ANÁLISIS FORMAL:

Hemos seleccionado este retrato por ser uno de los más representativos de los personajes de la vida de Sundborn. El solemne semblante del ilustre se recorta sobre un complejo fondo, la reproducción de una pintura mural del pintor representa a dos personajes medievales que portan la bandera nacional, ennoblecen y protegen la dignidad de la figura y sirven de marco al busto de Linderdahl, ubicado en un lugar más bajo de la composición, justo en el centro de la misma.

La franja que contiene el texto sirve una vez más para presentar la identidad del personaje, una cita al modo de ciertas obras, como el retrato de Jan van Eyck titulado "Hombre con tocado verde" de 1432 (Véase Fig.10), donde igualmente se recurre a una banda horizontal con texto en la zona inferior: el retrato como documento social de la época. Así parece entenderlo Larsson en este retrato de un ilustre personaje de su entorno más próximo.

Fig.10 "Hombre con tocado verde". Óleo de Jan van Eyck. 1432. National Gallery, Londres.

La visión rotundamente frontal, la estática rigidez de apariencia casi estatuaria, el efecto simétrico de la composición, el gesto circunspecto y honorable, las frías gamas agrisadas y la pincelada excesivamente pulida, define el rostro junto al rotundo contorno que despega duramente la figura de su fondo. Todo este conjunto parece exaltar su temperamento grave y decoroso.

5.2.3. Retratos infantiles: el álbum *Andras Barn* (1913)

En el año 1913 sale a la luz el último de los álbumes ilustrados con imágenes y textos del artista, *Andras Barn* (Los hijos de otros), una colección de treinta y dos acuarelas de niños, retratos de los hijos de amistades o los propios nietos del pintor. Al igual que en sus anteriores libros, los dibujos se combinan con textos de su propia pluma que narran las motivaciones personales que han motivado la realización de cada retrato, así como pasajes anecdóticos de índole familiar. La iniciativa para este nuevo proyecto artístico surgió al no disponer el dibujante de modelos infantiles entre sus hijos ya adultos, movido por su persistente búsqueda de la frescura y la lozanía del espíritu infantil, los ideales que deseaba mostrar al público .

Andras Barn es la visión más tardía del mundo ingenuo que rodea al artista ya en su madurez; una representación de la joven Suecia de principios de siglo a través de individuos concretos. En esta serie apreciamos ligeras transformaciones en los recursos plásticos; la combinación de distintas perspectivas dentro de una misma imagen, las vistas de pájaro, los fondos y las figuras concebidos en un mismo plano de valor, los planos de fondo simplificados o la omisión del acostumbrado contorno delimitador de las formas muestran la evolución de sus planteamientos.

Con respecto a la técnica, apreciamos su interés por el empleo del lápiz para matizar determinadas zonas, con toques, sombreados o silueteados, junto a un tratamiento más detenido de los efectos lúmínicos, tanto en las escenas de interior como en los exteriores.

En algunos retratos, los niños posan con la indumentaria regional, que pone de manifiesto la ideología patriótica defendida por Larsson en esta época, un recurso temático al que había recurrido esporádicamente en trabajos anteriores. El cromatismo en verdes y rojos, los colores nórdicos por excelencia, se emplea con asiduidad en la indumentaria y en los fondos; es de destacar el minucioso estudio de los estampados textiles.

El niño sueco se manifiesta así, con una visión afable y cercana, a veces con actitudes más fugaces o en el trascurso de un gesto, en busca de captar lo circunstancial; consideramos que estos retratos son uno de sus símbolos visuales que mejor personalizan la esencia de su nación, a la par que su temperamento de artista.

LÁMINA V

"MARTHA WINSLOW SOM BARN"

(Martha Winslow de niña)

*Acuarela sobre papel

*59,5x38 cm.

*1896

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 1952

ANÁLISIS FORMAL:

Este es uno de los retratos que muestran la circunstancialidad del gesto; una pose fugaz y traviesa propia de un niño que el artista no ha dudado en captar, posiblemente por su contenido anecdótico, por la historia familiar que encierra, y por las posibilidades expresivas que sugiere.

La niña, retratada de cuerpo entero, se presenta en la graciosa postura de sostener con la mano una punta de su vestido con el rostro rebosante de satisfacción. Su semblante redondo y risueño está finamente definido con sutiles transparencias de acuarela y caligráficos trazos de pluma en un estilo sintético. Los refinados motivos florales que salpican el vaporoso vestido y los colores luminosos que prevalecen en todo el conjunto le confieren un aire primaveral y juvenil, bien distinto a la impresión que provoca la potente mancha negra de las medias, un recurso plástico que el pintor introduce para aportar un acento importante de atención en esta composición donde prevalecen los trazos frágiles, con la intención clara de concentrar el peso visual hacia el plano del suelo.

La modelo sostiene en su mano izquierda una fruta de forma redondeada, al tiempo que se apoya sobre una silla donde se dispersan algunas notas cromáticas que sugieren unos dulces multicolores. Del asiento únicamente observamos una parte seccionada por el encuadre, situado junto a la retratada. Así, sus dimensiones y apariencia conocidas informan al espectador de la altura real de Martha, que no es mayor que este objeto, con lo que nos da idea de su naturaleza infantil. Vagas líneas se insinúan en el resto de la imagen, como la madera del suelo o el inicio del respaldo del asiento, y ceden claramente el protagonismo a la figura de la niña.

Pese a que Martha Winslow debe ser con seguridad la hija de una familia aristocrática, Larsson no se interesa en absoluto por retratar la dignidad de su apellido, sino que desea resaltar de ella el aspecto infantil más espontáneo. Decide por ello representarla como a una de sus propias hijas, en una actitud pasajera y divertida que no alude al rango social, excepto por el recargado y ostentoso vestido.

LÁMINA VI

“BARBRO”

*Acuarela sobre papel
*65x47 cm.
*1903
*Colección privada

ANÁLISIS FORMAL:

Este retrato está protagonizado por una gran diagonal introducida en forma de escalera que recorre el formato del borde superior al inferior. Sobre este poderoso elemento, el personaje de Barbro, en visión tres cuartos, se asienta en lo alto. El conocimiento de otras imágenes nos lleva a imaginar que probablemente se trate de la escalera que el propio pintor empleaba en la ejecución de sus trabajos a gran escala. Es más, como fondo sobre el que se recorta la retratada adivinamos uno de los bosquejos de los murales del Nationalmuseum, sobre los que trabajaba por entonces; su dibujo tan sólo se insinúa mediante un ligero contorno y sutiles toques de color. De todo ello podemos obtener la conclusión de que se trata de una escena tomada en rincón del estudio del pintor. Posiblemente el hecho de incluir la escalera como asiento para la modelo podría ser tan sólo un pretexto para manifestar que Larsson es, aparte de pintor e ilustrador, un reconocido muralista.

Barbro se presenta ataviada con indumentaria tradicional de color rojo intenso y gran riqueza ornamental, con un tocado típico; hemos de resaltar una vez más la preferencia del pintor por ataviar a sus modelos con atuendos de gamas saturadas en esta serie. Con ello refleja perfectamente el festivo carácter nórdico siempre vinculado a las raíces y folklore nacional. En el libro Andras Barn es evidente que desea dignificar al niño sueco hasta convertirlo en emblema nacional. El retrato individual pasa a convertirse en esencia distintiva de los rasgos físicos y espirituales de toda una generación.

La fisonomía escandinava de esta niña, rubicunda y de piel clara, contribuye igualmente a convertir su retrato en toda una expresión de lo genuinamente sueco, como podría ser también la silueta de Gustav Vasa, el monarca insigne al que se alude en el boceto del fondo. El esmerado análisis de los delicados adornos del vestido, el estampado de ritmos descendentes, el suave modelado del rostro vuelto hacia el espectador, la mirada dulce y tranquila, la postura cómoda y despreocupada, lo anecdótico del lugar donde se halla aposentada o la manera de solucionar gráficamente los distintos planos de profundidad mediante mayor o menor grado en la nitidez de contornos ejemplifican el estilo maduro de Larsson al lograr sintetizar la ingenuidad y el rasgo candoroso de la expresión infantil.

LÁMINA VII
“MATTS LARSSON”

*Acuarela sobre papel
*64x46 cm.
*1911
*Colección privada

ANÁLISIS FORMAL:

Este retrato, regalo a los padres del niño retratado, pertenecientes a la familia de editores Bonnier, fue realizado en su villa familiar de la isla de Djurgården de Estocolmo.(G.Cavalli-Björkman y B.Lindwall;1992:189)

La peculiar visión del personaje es, en nuestra opinión, una de las más sugestivas del album; la ausencia total del fondo facilita que la esencia de la imagen se concentre en el niño retratado, representado con medios gráficos simplificados pero llenos de elocuencia.

El pequeño Matts, de formas redondeadas y sinuosas, nos observa con gesto contrariado, en una actitud visiblemente desconfiada. El suéter desmesuradamente grande representado con una línea blanda y bien torneada, los holgados calzones rojos y el gorro con borla, descriptivamente dibujados, le dan un aire similar a un *clown* o un duendecillo. Su silueta sobre un fondo completamente plano y vacío encuentra un único medio de asentarse sobre el suelo imaginario; de los pies surge una leve sombra redondeada plasmada con una sencilla pincelada de acuarela. La mancha oscura de los zapatos negros y su posición escorzada constituyen también signos de cómo la figura se asienta en un plano de suelo que no vemos, pero que imaginamos, y le confieren solidez y estabilidad.

Las formas orgánicas y blandas de los trazos de lápiz retratan el carácter dócil y resignado de Matts, que asimismo se da a conocer fácilmente en su mansa mirada. La ingenuidad ornamental, sello personal de las obras de Larsson, encuentra aquí su pretexto en los estampados nórdicos de franjas y topes del grueso suéter o del bonete. La suave alternancia de gris y rojo constituyen la variación que resume el colorismo con el que los suecos sorprenden a la estación invernal.

LÁMINA VIII

"GUNLÖG MED MAMMA"

(Gunlög con su madre)

*Acuarela sobre papel

*64x46 cm.

*1913

*Localización desconocida

ANÁLISIS FORMAL:

De esta obra resulta atractivo y peculiar el ángulo de visión que, tomado desde lo alto, ofrece la panorámica casi completa de la estancia donde se sitúan los personajes. Podríamos decir que se trata de una vista de pájaro por la acusada inclinación con la que se percibe el plano del suelo. A consecuencia de ello, elementos como la robusta mesa, protagonista indiscutible de la imagen, son contemplados de forma que se evidencian aspectos concretos el artista desea resaltar, como los dibujos ornamentales del tapete o el colorismo del jarrón de flores. Larsson no suele hacer uso de recursos tan drásticos en sus obras más tempranas; en este dibujo la percepción de la mesa por el punto de vista inesperado llega a resultar un tanto extraña, y quizás menos naturalista en relación al conjunto.

Los personajes de la hija y el nieto del artista quedan relegados al fondo de la imagen, en el ángulo superior izquierdo, que corresponde a una esquina de la estancia. Justo en este último plano apreciamos el final de la habitación, con escasos muebles parcialmente representados, seccionados por el encuadre. Si prolongamos la acusada diagonal que delimita el borde de la alfombra, comprobaremos que el punto de vista se encuentra fuera de la imagen.

En el dibujo los contornos no han sido trazados con pluma sino a lápiz, por lo que las formas no resultan tan definidas ni sus bordes tan nítidos; su suavidad las integra en mayor medida con el fondo y el ambiente que las alberga. Pese a ello, las áreas cromáticas continúan estando perfectamente parceladas, como en toda la serie de Sundborn.

Como dato interesante cabe mencionarse la sinuosidad lineal con la que se han interpretado la redonda plenitud de la mesa, así como el juego de sombras que se produce debajo de ella, el apunte ornamental con la transparencia sutil de la aguada. Dichas sombras no pretenden representar la impresión lumínica de la escena, sino transmitir la idea de un juego rítmico que enriquece plásticamente la imagen y la hace más expresiva.

Destacamos como nota sugerente el tratamiento minucioso y descriptivo del adorno floral, colocado estratégicamente ante un fondo oscuro que tiene la virtud de realzar sus contornos. La estilización de los tallos, la cuidadosa descripción de las flores, y el empleo de gamas complementarias aplicadas en amplios campos de color, junto a notas esporádicas de negro, caracterizan el dibujo. La dirección descendente que sigue el rostro de la joven madre, evidenciada mediante el negro de su chal, se relaciona visualmente con el adorno también oscuro situado sobre la mesa, creándose una zona de cierta tensión e interés.

Los retratados, en un plano secundario por su localización y su actitud absorta, no protagonizan la imagen; estamos ante el retrato de un lugar y un ambiente, el del hogar del pintor, presentado con una mirada más dinámica que conserva todo el equilibrio y la armonía de composiciones anteriores.

5.2.4. El retrato de la burguesía.

El retrato mundano como documento social para reafirmar la solidez de la clase acomodada, que adquiere gran relevancia antes de 1900, (P. y G.Francastel;1988:226) lo llevó a cabo con una importante producción pictórica sobre personajes relevantes de su entorno, al igual otros muchos de su época, como el ejemplo de su colega Zorn, retratista de la alta sociedad sueca y norteamericana. Una nueva clientela había surgido entre la burguesía adinerada y los ambientes bohemios e intelectuales; escritores, amigos artistas, personajes del espectáculo y en general distinguidas figuras del mundo de la cultura sueca fueron plasmados en una amplia tipología de retratos, y en técnicas diversas. Formalmente, el rasgo diferenciador de todos ellos es el uso prudente del silueteado de las formas en favor de un intento de captación atmosférica integrada con la figura. Los formatos empleados suelen ser diversos, con el predominio de las dimensiones medianas, aunque también existen obras de mayor tamaño.

Algunos de estos trabajos fueron pintados con una voluntad más rigurosa y analítica, sobre todo en lo que respecta al modelado del rostro; en otros encontramos un estilo donde el dibujo se aboceta en algunas áreas, lo que no impide mantener todo el porte y la majestuosidad propios del personaje.

Apreciamos de un modo igualmente efusivo el tratamiento del claroscuro, con escasas áreas cromáticas planas, y con un estudio valorativo de la luz bastante acusado. (Véase Lám.IX) Algunos de ellos son retratos de grupo, donde las figuras se distribuyen asimétricamente en el espacio plástico. En la escena que rodea a los ilustres retratados volvemos a advertir objetos cuyo simbolismo alude directamente a su profesión o a su ambiente. En general observamos también una preferencia por escenas de interior y la visión de tres cuartos, soluciones propias ya de los retratos flamencos del siglo XV.(P. Y G.Francastel;1988:99) Es muy posible que el artista retomara este planteamiento estructural, pues ya hemos hallado otros préstamos de esta época.

Es el propio retratista quien planifica la puesta en escena para el cuadro según el retratado y su personalidad. En líneas generales podemos concluir que las obras de este grupo se mantienen un tanto al margen de los clásicos retratos de ostentación de la época, de carácter oficial y marcado realismo. Larsson opta por la síntesis y la claridad representativa pese a que se trate de composiciones que presentan a personajes políticos, príncipes o venerables hombres de la cultura. La fantasía decorativa de los fondos, los detalles anecdóticos, las actitudes más relajadas o el vocabulario gráfico alejado de planteamientos academicistas personalizan estas obras de modo que resultan retratos menos solemnes con un sello personal indiscutible.

LÁMINA IX

"GÖTHILDA FÜRSTENBERG"

*Acuarela sobre papel

*101x68 cm.

*1891

*Göteborgs Konstmuseum, GKM F 71

ANÁLISIS FORMAL:

El retrato de la esposa del coleccionista de arte Pontus Fürstenberg es uno de los más tempranos de este género. En él aparece evidenciada toda la nobleza de la retratada ubicada en el salón de su mansión, con un estilo pictórico más vinculado al período anterior del artista: la visible ausencia de la línea delimitadora de las formas, el empleo de efectos de claroscuro más academicistas en el fondo de la escena, la sobriedad cromática o la ubicación del personaje junto los elementos tradicionales de un bodegón parecen ser las soluciones idóneas para retratar el porte elegante de esta dama de la aristocracia sueca de fin de siglo.

La figura, ataviada con un vestido rigurosamente oscuro, surge de la zona superior izquierda donde la penumbra es mayor que en el resto de la imagen. Su silueta sentada se apoya en elementos decorativos tales como la rica tela de la mesa y el ostentoso jarrón, que ponen en evidencia el lujo que rodea la vida de esta mujer. Por su parte inferior la figura se haya protegida por la fidelidad de un perro que dormita a sus pies. El aire señorial que impregna la composición, la elegancia en el tratamiento de la acuarela, más minucioso que en obras posteriores, o el semblante solemne recuerdan, en nuestra opinión algunos retratos victorianos del pintor inglés John Singer Sargent ¹².

Es de destacar el realismo con el que expresa la naturaleza de cada superficie: la madera brillante del suelo con suaves y delimitados planos de color, el cuero de los robustos butacones del fondo con áreas pardas ligeramente insinuadas, la piel lisa del perro con toques de gouache blanco o las transparencias del vestido de la dama con finas pinceladas. Observamos que se ha tomado un punto de vista elevado en la representación del suelo, distinto a la visión frontal de la figura y de los otros objetos.

La aguada desdibuja los contornos de las cosas y se crea así una sensación atmosférica que permite que imaginariamente se puedan percibir sensaciones como el aroma añejo de las maderas nobles o la tersura de los tapices.

LÁMINA X

“GUSTAV UPMARK”

*Acuarela sobre papel

*49x36 cm.

*1894

*Nationalmuseum, Grispholm 2389

ANÁLISIS FORMAL:

La distinguida personalidad del director del Nationalmuseum de Estocolmo, es mostrada ante un robusto escritorio en actitud de haber interrumpido su trabajo inesperadamente con objeto de posar para el retrato. La recia figura, evidenciada por el oscuro gabán, se enmarca sobre un fondo de mayor complejidad compuesto por diversos objetos: un grupo de frisos decorativos verticales de claro gusto japonés incluye motivos orgánicos con una tenue aguada, y el retrato Gustav Vasa en el plano posterior, introduce el polémico tema de Larsson y sus pinturas para los muros del museo, acentuando la autoridad de Upmark. Sobre la mesa, un conjunto de papeles y libros hacen alusión directa a su erudición y a su cultivada persona. Advertimos unas pinceladas más frescas y expresivas para sugerir la imprecisión y el desorden de estos elementos, sobre los que incide una potente claridad luminica.

El personaje ha sido retratado en gamas discretas, posiblemente reflejo de una personalidad moderada, y con el tratamiento más acusado de claroscuro en su figura; el foco luminoso, ajeno a los ojos del espectador, está situado tras él. Es en el fondo de la imagen donde Larsson concede plena libertad a su habitual expresión ornamental mediante áreas bidimensionales mucho más coloristas que atenuan la actitud seria y solemne de Upmark.

En uno de los extremos de la gran mesa, ha introducido una cordial dedicatoria con letras doradas donde se lee "*Till Gustav Upmark på hans 50-årsdag af vännerna vid Nat. M. 1894*". (A Gustav Upmark en su 50 aniversario, de sus amigos del Nationalmuseum)

Una vez más el interés por representar las cualidades texturales de las superficies es evidente: la aguada de acuarela es el medio idóneo para crear el aterciopelado de una chaqueta, la calidez de la madera, lo rugoso de un tapizado o la transparencia de un biombo japonés. El rostro del famoso director es uno de los más claros ejemplos de retrato burgués en Larsson, que no llega a perder el tono abierto y relativamente informal por la simplicidad de los medios expresivos adoptados.

LÁMINA XI

"SELMA LAGERLÖF"

*Lápiz graso y óleo sobre lienzo

*62x47 cm.

*1902

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 303

ANÁLISIS FORMAL:

El retrato de la popular escritora infantil sueca está resuelto con un atractivo y sencillo tratamiento de pastel negro y una tenue veladura de óleo. Junto con el de August Strindberg, fue publicado en el semanario navideño Idun hacia 1900. (J.Z.Lofgren;1994:155)

Es uno de los retratos más sobrios, con el busto como elemento central, una casi total ausencia de color, suavizados contornos de lápiz y levisimos toques de óleo como recursos esenciales. Con objeto quizás de disminuir la vacuidad del fondo, el artista lo ha manchado deliberadamente con irregulares frotamientos de lápiz para conseguir una atmósfera agrisada que envuelve al personaje, al tiempo que los suaves trazos recogen todas las texturaciones del lienzo. Es observable que la línea varía de intensidad en algunos puntos, entra y sale modelando el volumen de la curvatura del rostro y el indómito cabello. Existe un ligero planteamiento de claroscuro, aunque de un modo extremadamente sutil; los grises que configuran el rostro se intensifican en lado derecho del semblante y dan idea de un iluminación lateral. En ningún momento hallamos un elemento dominante cromática o formalmente, que dirija el orden de la composición, como suele ocurrir en otras composiciones.

El busto de la autora sueca se manifiesta sobre un espacio vacío de fondo que pone al descubierto la textura del lienzo. Larsson se sirve de un trazo fino de pincel para definir y modelar el semblante delicado de la dama, poniendo mayor énfasis en el análisis del cabello, la zona más estudiada del retrato. La tez adquiere el tono cálido del fondo con un levisimo sombreado y unos toques de blanco que acentúan ciertos brillos en la parte más iluminada del rostro. La suavidad de los rasgos, la sutilidad en la aplicación del color, la dulzura de la expresión, la naturalidad en el volumen del peinado y la delicada e intimista nota orgánica en forma de pequeño trébol prendido sobre el fondo oscuro de la blusa, esbozan la personalidad serena y entrañable de la narradora de cuentos.

En este retrato hemos observado una clara diferenciación en el modo de concebir el rostro; existe una intención naturalista de captar su volumen, en oposición a la forma más sintetizada de resolver la indumentaria, mediante

una mancha bidimensional y transparente de óleo parcelada por el firme trazo del lápiz. Ello confiere a la totalidad de la imagen un carácter directo, ingenuo y nada ostentoso que pretende aludir a la propia la prosa de la escritora.

Finalmente, una franja horizontal delimita la composición por su parte inferior y enmarca el célebre nombre de la escritora con caracteres igualmente sencillos. Por la inscripción sabemos que esta obra fue realizada en el estudio que el artista poseía en la ciudad de Falun. El retrato de Selma Lagerlöf fue publicado por la editorial sueca Bonnier para la Galería de autores suecos. (J.Z.Lofgren;1994:155)

LÁMINA XII

"DANIELS MATS"

*Acuarela sobre papel

*95x65 cm.

*1917

*Rättvik Kommun

ANÁLISIS FORMAL:

Es uno de los retratos a la acuarela más tardíos del pintor, de amplio formato y, según nuestra valoración, compositivamente más interesante. El granjero Daniels Mats posa de pie ante de su granja de Bingsjö próxima a Sundborn, famosa por los valiosos murales de su interior, que datan de 1800. (P.Bjurström;1988:42)

Mats se hace retratar en una actitud muy natural ante su hacienda y con un talante que denota el orgullo y la satisfacción de ser el dueño del lugar. La composición simétrica le sitúa en el centro de la imagen, y es a raíz de sus hombros donde nace la elevada línea de horizonte sobre la que se asienta una pesada construcción tradicional de madera color sangre de buey. El granjero parece soportar simbólicamente sobre su espalda toda la responsabilidad de haber heredado de sus antepasados un lugar que rebosa tradición. La figura está rodeada por un extenso espacio blanco evocador de la gruesa capa de nieve que cubre el paisaje mediante una amplia aguada. La indumentaria de tonos amarillentos le vincula al entorno; los acentos más oscuros evidenciados en el gorro y las medias marcan la dirección vertical que sigue toda la imagen.

En el interior de la casa y desde la distancia, hacen también acto de presencia dos personajes, probablemente familiares, ataviados con indumentaria tradicional de la región de Dalarna. Su actitud espontánea parece manifestar que han interrumpido sus labores para formar parte del retrato, aunque en un plano retirado. Larsson no descuida algunos detalles que pueden favorecer el aspecto ornamental de la obra, como una mirada específica hacia las borlas rojas en las botas del granjero, las sinuosas ramas de unos arbustos desnudos de hojas o los detalles decorativos de la arquitectura del porche. La observación de lo infinitamente pequeño también tiene su lugar concreto con un cuidado dibujo de pluma: unos pájaros sobre el tejado, o un gato bajo el porche confieren un aspecto familiar e intimista y una nota cotidiana a la escena.

La aguada de acuarela, siempre controlada y parceladora del color, es la más apropiada, con su lenguaje sencillo y conciso, para referirse a la vida

rústica y de los moradores de una granja, a los que Larsson ha deseado homenajear en esta acuarela.

5.2.5. Los autorretratos: una introspección.

En su abundante galería de autorretratos, Larsson realiza un profundo estudio de su compleja personalidad y lo muestra abiertamente al público. A menudo vemos que el artista varía los ángulos de su perspectiva psicológica: en ocasiones se estudia a sí mismo con una visión más objetiva, en otros autorretratos es posible percibir una mirada interrogadora que parece increpar a su propio espíritu.

Como nos ha sido posible comprobar en nuestra investigación, a lo largo del siglo XIX artístico abundan como nunca los autorretratos, y se convierten en el vehículo de expresión preferente para profundizar en el autoanálisis, desarrollar la capacidad observadora, perfeccionar la técnica pictórica y ofrecer de uno mismo la imagen más íntima y sincera reveladora de insospechados matices de la personalidad. En líneas generales, y tras un estudio del panorama finisecular de retratos oficiales europeos, hemos advertido la existencia de un prototipo de autorretrato o retrato de pintor en el que ciertos elementos se repiten en obras sucesivas. El busto en visión tres cuartos como fórmula más empleada, el fondo neutro preferentemente oscuro y homogéneo en el que se destaca la palidez del rostro, una gran sobriedad cromática y un severo planteamiento de claroscuro con tintes tenebristas, el riguroso análisis de la fisonomía de rostro a base de un detenido modelado junto a una pincelada escasa en expresión buscan el parecido físico o el aspecto solemne del autorretratado. Éste habitualmente se muestra con sus atributos de pintor, en el interior del estudio y con un gesto en ocasiones meditabundo, otras casi insolente, tratando de constatar la dignidad y el respeto que merece su oficio.

Nuestro autor suele mostrarse de cuerpo entero, de pie y en el centro de la imagen, dato que revela claramente su afán de notoriedad. Emplea poses grandilocuentes y una mirada en la que vemos mezclarse cierto sentimiento de complicidad con el orgullo de aparecer inmortalizado en una imagen de su autoría. Se manifiesta, como veremos, rodeado de elementos simbólicos, normalmente en el interior de su estudio y ataviado con la indumentaria de pintor, en un intento de certificar su dignidad de artista. A menudo se retrata ante sus propias obras, rodeado de pinceles, junto al caballete o sentado a la

mesa, con diversos proyectos para pinturas murales presentados en segundo plano: con ello desea documentar la idea de que, al margen de sus acuarelas, él también es un pintor a gran escala. Incluso en estos autorretratos el artista incluye a algunos de sus hijos, que aportan desenfado a la obra. El manejo de determinadas y reveladoras soluciones compositivas y gráficas sin duda nos han permitido conocer aspectos menos comunes de su controvertida personalidad.

Larsson hace uso de formatos verticales más oblongos si se retrata de pie y de cuerpo entero, una solución que ayuda a engrandecer su vigorosa figura. Su aspecto en general resulta poderoso, en apariencia el autorretrato se da a conocer como alguien seguro de sí mismo, un artista equilibrado, risueño y de convicciones firmes, tal y como evocan las líneas de sus trazos. Existe sin embargo una faceta oscura y menos conocida del artista, un aspecto que no revelaría hasta la publicación póstuma de sus memorias o en sus expresivos autorretratos al aguafuerte de 1896, analizados después. (Véase Lam. XXI y XXII)

A continuación, pasamos a describir formalmente una selección de obras que merecen ser tenidas en cuenta por su interés plástico.

LÁMINA XIII

"BRITA OCH JAG"

(Brita y yo)

*Acuarela sobre papel

*63x27 cm.

*1895

*Göteborgs Konstmuseum, GKM F72

ANÁLISIS FORMAL:

En esta obra los elementos principales se concentran aproximadamente en la mitad de la imagen: se ofrece una visión muy restringida de un interior y un aspecto de sí mismo, jovial y desenfadado, en su papel de padre con una de las hijas subida en sus hombros. Un pesado aparador se sitúa como fondo en forma de banda horizontal que limita el espacio en profundidad y compone la imagen de un modo equilibrado. Tanto en la zona superior como en la inferior se ha dejado paso a áreas más aliviadas de elementos donde aguadas amplias y homogéneas actúan por sí mismas. Este retrato nos resulta atractivo debido a la instantaneidad y a la fugacidad que percibimos en la pose; ambas figuras se encuentran en equilibrio, por lo que suponemos que para el artista fue necesario realizar bocetos previos para entender a la perfección y captar el movimiento de los retratados. El cabello revuelto de Brita, su vestido levantado o el vuelo de la chaqueta de Larsson captados con airoas y ondulantes líneas de pluma imprimen la sensación transitoria y de movilidad a la escena.

El tratamiento gráfico es similar al de las acuarelas de esta época, con una aplicación de sucesivas transparencias de acuarela para simular las arrugas de la ropa, y un movimiento del pincel perfectamente controlado, junto a un tratamiento más acusado de los primeros planos. El rostro de la pequeña aparece estudiado con gran riqueza de detalles, un trabajo imposible de realizar del natural en una única sesión y aún menos desde la inestable postura en la que se encuentra el artista, pese a que sostiene la pluma entre sus dedos. Se ha empleado una gama bastante sobria para la indumentaria y el fondo de la imagen, con esporádicas notas de rojo. La silueta de la pequeña se recorta con mayor énfasis sobre el fondo más claro de la pared. En el plano más retirado de la escena, parte del mobiliario y los enseres revelan que se trata del estudio del pintor. Resulta curiosa la inclusión de dos figurillas japonesas sobre el robusto aparador y enmarcadas por el brazo de Larsson, un detalle que corrobora su interés por coleccionar objetos orientales.

De nuevo sobre el fondo se introduce una leyenda en latín, que indica la fecha de este retrato: fue realizado a la edad de 42 años. Probablemente el pintor tomara este recurso más clásico de su estudio de algunos retratos

holandeses del XVI, pues hemos hallado inscripciones similares en obras concretas: en el retrato que el neerlandés Jan van Scorel¹³ hace de un joven escolar en 1531 se advierte en la parte superior la leyenda “*Aetatis 12*”, en el que también figura la edad de los retratados y la fecha en que fueron inmortalizados en la pintura, con caracteres romanos, una fórmula que busca dignificar la personalidad del retratado.

LÁMINA XIV

"FRAMFÖR SPEGELN"

(Ante el espejo)

*Óleo sobre lienzo

*241x99 cm.

*1900

*Göteborgs Konstmuseum, GKM F80

ANÁLISIS FORMAL:

Éste es uno de los autorretratos que consideramos más interesantes de la selección por sus escasos pero bien distribuidos elementos. La majestuosidad del formato y la pronunciada verticalidad convierten la figura de Larsson en un imponente artista que rebosa seguridad y decisión, la faceta que deseaba demostrar al público. Se muestra de cuerpo entero, en una actitud jactanciosa, con la mano en la cintura y el rostro alzado, ante a un enorme lienzo del que apenas percibimos un estrecho fragmento que recorre la imagen longitudinalmente. El mensaje es claro y lo hemos observado en otras obras: nuevamente pretende demostrar su plena capacidad para enfrentarse a obras de gran escala. El hecho de representar la tela del lienzo en el interior de los autorretratos mediante una franja vertical en el borde derecho o izquierdo es una fórmula adoptada por otros contemporáneos, como vemos en el ejemplo del “Autorretrato con sombrero”, pintado por Ignacio Pinazo Camarlench¹⁴ en 1895; su audacia llega al extremo de improvisar la ocultación de una evidente costura del lienzo con la citada vertical del lienzo de perfil, ante el cual Pinazo se retrata con pincelada abocetada e imprecisa que alude al movimiento del brazo que sostiene el pincel. (Véase Fig.11)

El rostro de Larsson aparece sonriente, y su volumen está marcado por una pincelada más airosa y con ausencia total de perfiles; su característico gesto de complicidad se combina con cierto aire de superioridad que manifiesta el interés por retratarse en un estilo más sobrio y distinguido. El holgado abrigo rojo es el elemento clave del cuadro que retiene la atención, expresado con una mancha homogénea de óleo liberada del duro contorno, que se funde suavemente con el indefinido fondo. El resto del cuadro se adecua a la tonalidad dominante a base de anaranjados y tierras que componen un fondo neutro dividido en dos parcelas bidimensionales de color.

Una silla blanca de formas sinuosas ha sido dispuesta para animar el conjunto: se trata de la única nota más clara situada justo en el lugar donde comenzaría una línea de tierra que separa los dos planos; sitúa un plano secundario y sirve a la vez como apunte ornamental sobre el que se recorta el brazo del pintor. Ello establece una distinción de áreas y un punto de atención

que acaba con la monotonía de los colores rojizos de toda la obra. El bonete también queda resaltado en el fondo ocre y aporta un punto de interés visual.

Sobre el fondo, junto a la zona más cercana al rostro, unas suaves pinceladas esquematizan leves figuras que aluden a los motivos para los frescos sobre los que trabajaba el pintor por aquel tiempo. De la vaporosidad de su contorno y su proximidad con respecto al rostro podemos sugerir una interpretación: la esencia de los pensamientos del pintor surge directamente de su imaginación creadora en el momento en que se encuentra ante el caballete. En el otro extremo y también sobre el fondo una inscripción en latín del propio pincel de Larsson hacen de la obra un documento conmemorativo: "*Aetatis Suae 47 Holmiae 1900*". (A la edad de 47 años. Estocolmo, 1900), como en obras anteriores.

Fig. 11 "Autorretrato con sombrero". Ignacio Pinazo Camarlench. Óleo sobre tela. 1895.

LÁMINA XV

"SJÁLVRANNSAKAN"

(Introspección)

*Óleo sobre lienzo

*93x61 cm.

*1906

*Galleria degli Uffizi, Florencia

ANÁLISIS FORMAL:

La poderosa figura del artista en visión frontal ocupa la mayor parte de este enigmático retrato realizado en el interior de su casa. En primer plano, el busto dirige una elocuente y misteriosa mirada al espectador mientras su mano sostiene el objeto más colorista de la pintura, un títere con una grotesca sonrisa. En esta obra el tratamiento más expresivo de la pincelada llega a desbordar los contornos y a fundirse con el fondo, aunque siempre respeta la parcelación clarificadora del color. El modo de resolver los planos más retirados recuerda a algunas acuarelas de estos años, con formas definitivamente más sintéticas y colores más suaves y planos, en este caso más agrisados para insinuar la presencia de un cristal que separa dos ambientes. En esta zona se aprecia una ventana desde la que se adivina un fragmento del exterior del jardín donde se halla la esposa del pintor.

Existe una interpretación simbólica bastante sorprendente y polémica de la peculiar composición, llevada a cabo por Madeleine von Heland, ya citada en esta tesis. (M.von Heland;1981:63) A raíz del análisis de distintas obras, esta autora sostiene que la armoniosa relación entre la pareja Larsson era una ficción, y parece demostrarlo con los signos que aparecen en esta obra: los ojos de Karin intencionadamente ocultos por el marco de la ventana no le permiten ver que el grotesco muñeco que esconde su esposo de espaldas a ella es su ridícula caricatura. El rostro del pintor parece tratar de comunicar clandestinamente su propia tragedia: su trabajo como artista está dirigido por una esposa dominante. En nuestra opinión esta interpretación resulta un tanto desconcertante e incierta, pese a que sí hallamos tintes sombríos en la mirada de Larsson, que difieren de las imágenes de sus álbumes donde suele mostrarse jovial y confiado. El título de esta obra, “Introspección” o “Conocimiento de sí”, es a nuestro modo de ver suficientemente elocuente. Para nuestro análisis desde el ángulo de la plástica supone de mayor interés examinar otros aspectos, como la tendencia hacia una pincelada más impresionista, con breves toques azules y rojizos que participan entre sí y configuran amplias áreas de color diferenciadas, como se aprecia en el rostro, con un leve sombreado a base de pequeños empastes azulados.

5.3. LA OBRA GRÁFICA ORIGINAL.

5.3.1. El aprendizaje de la técnica gráfica.

El procedimiento del grabado, con su lenguaje rotundo y directo, y en su forma esencialmente dibujística comienza a interesar al pintor ilustrador durante su etapa de formación artística. La Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo, a la que asistió como alumno oficial desde 1869, carecía por entonces de enseñanza de grabado, pero en el año 1875 la célebre publicación sueca de arte *Tidskrift för Konst och Konstindustri* (Gaceta de las Artes y las Artes Aplicadas) tuvo la acertada iniciativa de invitar como profesor al prestigioso grabador holandés Leopold Loewenstam con objeto de promover una disciplina especializada de grabado, de la que Larsson sería alumno. (K.Montgomery;1992:279) Se trataba de impartir una serie de cursos de breve duración en los que se pusieran en práctica los procedimientos tradicionales del grabado, siguiendo los conceptos y los modos de hacer heredados principalmente de los maestros de los siglos XVII y XVIII. Al no formar parte de la Academia, regida por normas artísticas más estrictas, estos talleres propiciaron siempre la experimentación personal de técnicas y procedimientos diversos con arreglo a las inquietudes y motivaciones individuales de los alumnos.

Años más tarde, Axel Tallberg, célebre grabador sueco, fundaría su propia escuela de grabado integrada ya en la Real Academia de Estocolmo. Corría el año 1895 cuando, interesado por profundizar en el conocimiento de las técnicas del grabado tradicional, Larsson se convierte en discípulo suyo. En una carta escrita en marzo de 1896, dirige unas palabras a su protector Pontus Fürstenberg para expresar su decisión:

“Es ahora cuando me he hecho miembro de una sociedad de grabadores, junto al Príncipe Eugen, Björck, Bob Thegerström y el joven Wennerberg, dirigidos por Tallberg, quien aunque posee un carácter algo receloso, es un excelente grabador.”¹⁵

En Estocolmo existía por aquélla época la *Förening för Grafisk Konst* (Asociación de Arte Gráfico), de la que el pintor era miembro activo. (K.Montgomery;1992:279) Se trataba, al parecer, de una sociedad de grabadores probablemente en una línea similar a las existentes en Europa, como la *Société des Aquafortistes* en París, o las *Amateurs Etching Societies* británicas, impulsoras de la práctica y el coleccionismo del grabado original con aguafuerte y facilitadoras de su comercialización. Cabe señalar también el notorio hecho de la amistad desarrollada en París a finales de la década de los setenta entre Larsson y el célebre crítico de arte especializado en arte japonés Philip Burty (N.Okabe;1992:209); él fue uno de los teóricos que se preocupó en discernir el concepto de grabador profesional y el pintor grabador. Además de iniciarle en el coleccionismo y despertar su admiración hacia la estampa japonesa, posiblemente esta relación pudo ponerle en contacto con el controvertido debate en torno al grabado original como procedimiento creativo, novedoso e íntegramente concebido por la personalidad individual de un artista que tuvo lugar durante aquellos años.

Durante el análisis visual del conjunto de grabados, hemos advertido la existencia de una única imagen que hace referencia directa a su faceta de grabador. Es una de sus acuarelas de 1910 titulada "*Min etsarverkstad*" (Mi taller de grabado), en la que el artista se retrata a sí mismo trabajando absorto en una pequeña plancha en su sencillo taller de gráfica, instalado en una cabaña cercana a su casa de Falun. (Véase Fig. 12) Gracias a la riqueza de detalles con la que su pluma describe los enseres e instrumentos del taller, es posible apreciar la economía de medios y la simplicidad con la que llevaba a cabo el proceso de estampación.

En su dibujo advertimos la presencia de un robusto individuo en primer plano que maneja el pequeño tórculo y dirige la mirada al espectador, con seguridad su ayudante de taller. Podemos considerar a Larsson como un pintor-grabador que se preocupa en conocer los procedimientos técnicos específicos, concebir y ejecutar la elaboración de sus planchas y participar directamente en el proceso de estampación. Como comprobamos durante toda nuestra investigación sobre su obra, nos hallamos ante un artista que

defiende a ultranza el valor de lo artesanal y de la elaboración cuidada de la obra de arte.

Fig. 12 “Min etsarverkstad”(Mi taller de grabado)Acuarela sobre papel
52,5x74 cm.1910.Helsingbors Museum

Desde este tiempo se dedica a producir un número considerable de estampas en el deseo constante de experimentar y conseguir la destreza y la habilidad que requiere su descriptivo estilo dibujístico. Brummer, acreditado historiador de Larsson, señala en un catálogo de obra gráfica del artista que, según el inventario realizado por Axel Romdahl en 1913 publicado con el título Carl Larsson som etsare (Carl Larsson como grabador), su producción original alcanzaba en 1912 un total de noventa y una obras. En la actualidad, se tiene constancia de la existencia de ciento doce grabados sobre plancha metálica y cuatro litografías. (B.y G.Hjert;1983:14)

Durante su etapa de aprendizaje, se adaptó rápidamente a los diversos métodos de grabar; entre ellos desarrolló sobre todo el aguafuerte y la

punta seca, más adecuados a sus breves trazos y a las líneas precisas y ondulantes de su pluma. El barniz blando a la manera del lápiz, las aguaintas y el mezzotinto fueron escasamente empleados, quizás tan sólo como experiencias puntuales. Se interesó igualmente por la técnica litográfica, aprendida en el taller de Hugo Petersson, amigo de juventud. Al contrario que otros muchos grabadores de su época, no apreciamos en él el gusto por variar los efectos lumínicos de sus grabados mediante la limpieza puntual de sus planchas, es decir, el uso de los entrapados o veladuras de tinta para lograr efectos pictóricos dramáticos o efectistas en la estampación. Larsson edita sus pruebas sin alterar la manera del entintado en el proceso de estampación, sino que trata de reflejar fielmente la imagen tal y como ha sido grabada en el metal. Su dependencia de la línea como agente plástico esencial da lugar a que el aguafuerte se convierta en su medio idóneo y por ello el más frecuentado, en el que logra una soltura y una libertad similares a las de sus dibujos a pluma.

El movimiento espontáneo de la punta sobre el barniz crea todo un cúmulo de sensaciones armoniosas y ágiles; la punta seca es a menudo empleada para potenciar zonas locales y para conferir el aterciopelado característico al trazo en zonas de interés visual donde se hace necesario un negro más rotundo.

Hemos de decir que Larsson no resulta excesivamente conocido en su país por su producción de grabados; fue siempre más popular como acuarelista, muralista e ilustrador. Tenemos conocimiento de que en 1997 tuvo lugar una muestra retrospectiva titulada "*Carl Larsson svart på vitt*" (Carl Larsson en blanco y negro), celebrada en el *Södermanlands Museum* de Nyköping (Suecia). En ella, el público tuvo oportunidad de contemplar este aspecto menos divulgado del célebre artista, el de grabador. Las estampas exhibidas en esta exposición pertenecían en su mayoría a las colecciones del *Eskilstuna Konstmuseum*, si bien había ejemplares de la edición de estos grabados en la sección de dibujos y grabados del Nationalmuseum de Estocolmo. Según comentarios de Hanna Eklöf en una publicación local con motivo de esta exposición¹⁶, la intención del artista al tomar contacto con las técnicas gráficas tenía su razón de ser en el mero deseo de variar de procedimiento expresivo y experimentar con nuevas técnicas, para lograr otros resultados y enriquecer así su repertorio gráfico. Larsson adaptó en muchos

de los grabados composiciones de sus óleos y acuarelas que ya resultaban conocidas, y los realizó con soluciones plásticas similares. Sin embargo, otras muchas estampas fueron retratos que suponemos de encargo u obsequio para sus amistades, ya que tienen una dedicatoria personal del artista.

En este primer apartado nos detendremos también a analizar algunas de sus obras más tempranas como artista gráfico. Coincidimos con ciertos autores en afirmar con seguridad que Larsson comienza su andadura como grabador bajo el influjo de la obra de artistas como Rembrandt (B.y G.Hjert;1983:14); pensamos que posiblemente su maestro Loewenstam, de nacionalidad holandesa, le introdujera en el grabado de este renombrado artista del siglo XVII. Sin embargo, hemos advertido que en sus primeras obras emplea unas soluciones menos personales y expresivas, con un estilo aún por definir, pero que demuestran su destreza dibujística. La reminiscencia del gran maestro holandés se adivina en otros muchos artistas de su época, como puede ser el caso de su contemporáneo Anders Zorn¹⁷. Parece ser que los grabadores han estudiado con frecuencia la obra de Rembrandt por diferentes motivos; la fuerza y la coherencia en el peculiar tratamiento del claroscuro, el expresivo estilo dibujístico con un tratamiento abocetado en ciertas zonas y elaborado en otras, los temas o la forma de componer, que han supuesto un punto de arranque para muchas de sus obras.¹⁸

Observamos el empleo de tramas lineales y entrecruzamientos superpuestos en una o varias direcciones con la intención de obtener sombreados dramáticos y atmósferas envolventes mediante escalas tonales más o menos densas, tanto en los aguafuertes como en las puntas secas tempranas, afines al espíritu de sus pinturas de Academia. Una muestra de ello puede ser el aguafuerte titulado "*Kyrkstöten*" (¿El sacristán?), de 1875 (Véase Fig.13); el sobrio retrato al aguafuerte de un anciano personaje se configura a base de diversas gamas de grises generadas a partir de los entrecruzados y marañas lineales que propician una sensación atmosférica sombría y llena de misterio.

Fig.13 "Kyrkstöten"(¿El sacristán?) Aguafuerte sobre papel. Dimensiones desconocidas. 1875. Eskilstuna Konstmuseum

Fig.14 "Jan Uytenbogaert". Harmensz van Rijn Rembrandt.Aguafuerte, punta seca y buril. Estado V.250x187 mm. 1635.Museo Het Rembrandthuis, Amsterdam

Este modo de concebir el aguafuerte resulta muy próximo al empleado por Rembrandt. La combinación de zonas escuetamente sugeridas con una línea sencilla y desenvuelta junto a áreas intensamente analizadas, el profundo tratamiento valorativo y la plena integración de la figura con el fondo a través del sfumado, se advierten con claridad en la estampa de Rembrandt que retrata a “Jan Uytenbogaert”, de 1635 (Véase Fig..14) o en la titulada “Hombre calvo de perfil”, de 1630. (Véase Fig.15)

Fig.15 “Hombre calvo de perfil (quizás el padre del artista)”. Harmensz van Rijn Rembrandt. Aguafuerte. Estado III. 118x97 mm.1630. Museo Het Rembrandthuis, Amsterdam

Expresivos y menudos trazos se entretajan configurando gruesas redes o tramas más abiertas, de primera intención, que permiten apreciar el blanco del papel. Al igual que vimos en sus obras de juventud, el virtuosismo técnico, la clara determinación de zonas iluminadas y áreas en sombra, así como la sobriedad estilística caracterizan los grabados del Larsson joven. En la obra “Mor och barn” (Madre e hijo) (Véase Fig.16), realizada en el taller de Loewenstam, observamos que las tramas se combinan con áreas donde tan sólo breves trazos lineales más libres e insinuados con una mordida suave de ácido son suficientes para sugerir unas manos o esquematizar un sombreado en el fondo de la escena.

El estudio de Rembrandt desarrollado por el temprano Larsson grabador se confirma en la obsesión por el claroscuro de fuertes contrastes, los efectos pictóricos conmovedores y las variaciones tonales sugeridas por la superposición de líneas trabajadas en sucesivos estados. A nuestro juicio, las obras del maestro holandés se resuelven con mayor espontaneidad, libertad y audacia expresivas que los resultados, más elaborados, de Larsson, si bien el carácter de las obras constituye un nexo de unión entre ambos grabadores.

Fig.16 “Mor och barn”(Madre e hijo)
Aguafuerte sobre papel.21x14,5 cm.1875.Nationalmuseum, Estocolmo NMG
745/1982.

Por otra parte y tal y como ya hemos esbozado anteriormente, también hallamos cierta similitud gráfica entre las obras iniciales y ciertos aguafuertes de su coetáneo Zorn, pese a que las líneas de este último serán siempre más ágiles y sueltas, y la mancha con mayor movilidad, construídas mediante superficies enérgicamente rayadas en un mismo sentido; de este modo, sus grabados parecen participar más del aire que rodea a los elementos y las figuras. Un ejemplo lo constituye el aguafuerte “En premiär” (El primer baño), que pudimos contemplar en el *Zorn Museet* de Mora, cuyos vigorosos trazos de primera intención y dirección única muestran la fugacidad y el aspecto cambiante de la naturaleza con una visión completamente impresionista.

Como nota curiosa, citaremos la existencia del retrato que Zorn realizó en aguafuerte a su colega Larsson en 1892, pleno de grafismos inquietos unidos a trazos más rotundos, que ya hemos citado en esta tesis. (Véase Cap.4, Fig.5)

En resumen, podemos manifestar que los grabados de estos años desvelan ya la soltura dibujística y el protagonismo de la línea como instrumento plástico fundamental, como lo confirma el aguafuerte "Mor" (Madre), de gran agilidad, muestra su capacidad de captar momentos transitorios mediante gruesas redes de trazos entrecruzados. Sin embargo, estas soluciones se encuentran aún ciertamente alejadas del estilo ligero, simplificado, ornamental y, en nuestra opinión, más atractivo de los grabados de años posteriores, integrados en el conjunto de obras del período de Sundbon, y que analizaremos en 5.3.3.

Paulatinamente se irá gestando en él un interés sincero de hacer la línea más sensible, apoyada con nerviosos y chisporroteantes grafismos que terminarán por ser la herramienta plástica primordial de sus grabados y en general de toda su obra. Larsson crea en estas estampas un lenguaje más afín al estilo de sus acuarelas, al tiempo que adoptará como temas más característicos los episodios familiares de la vida en Dalarna, diversas series de desnudos y un considerable número de interesantes autorretratos y retratos de conocidos personajes, de los que hemos realizado una selección para analizarlos de manera individual en 5.3.3.

Sin duda, el artista contribuye con su obra en la difusión en su país de la práctica de grabado original como obra única y valorable por sí misma. Junto a otros artistas que también lo practicaron durante este momento de auge cultural en Suecia, él ofrece con una mirada intimista su reducido mundo personal valiéndose de unos recursos gráficos sobrios, sutiles y evocadores de la ingenuidad de los temas a los que aluden.

5.3.2. El estilo personal.

“El aguafuerte era el mejor medio para recoger la impronta del artista y por su carácter mismo de libertad, por la íntima y rápida relación que se establece entre la mano y el pensamiento, el modo más natural de interpretarle.”¹⁹

Ya vimos que a partir de la última década de los noventa se observa que la evolución de la obra gráfica de Larsson se orienta hacia un modo de hacer mucho más subjetivo y se vincula a las ilustraciones de temática local que por este tiempo desarrolla. Un dato técnico específico a este respecto es el empleo de planchas en general de reducido formato, que favorecen el carácter intimista y recoleto de sus imágenes, y tienden a enfatizar la individualidad del artista. Igualmente, el abandono progresivo del academicismo de la etapa anterior y el énfasis en otros aspectos plásticos, como la preponderancia de espacios vacíos de algunas de sus acuarelas, la línea caligráfica bien definida de mordida generalmente plana, además de la preferencia por motivos modestos y la inclusión de elementos compositivos japonesistas hacen de su serie de grabados una obra de inusitada sutilidad e interés plástico en medio del panorama gráfico sueco del XIX. Podemos decir, sin duda, que este es un artista que emplea el grabado para transcribir de un modo peculiar sus sentimientos personales en una de sus facetas más intimistas.

La amplia galería de personajes que inundan su colección de grabados aparece a menudo con sencillos contornos lineales trazados con gran seguridad y decisión. Líneas más breves se detienen a definir los escuetos detalles y se recrean en aquellos objetos susceptibles de ser expresados de un modo más ornamental: la exhuberancia de una vegetación, la caída de un holgado vestido o los bucles sinuosos de una joven. El ambiente floral y juvenil de muchos de sus grabados es una constante de su obra. Para evocar este cúmulo de armoniosas sensaciones emplea trazos sinuosos al deslizar la punta metálica sobre el barniz. Las formas se simplifican considerablemente,

aunque están suficientemente matizadas para sugerir perfectamente una anatomía particular o el volumen de un objeto. La línea es expresiva y minuciosa, siempre descriptiva y clarificadora; recorre las superficies para crear apariencia volumétrica y espacialidad, pese a que muchos fondos se muestran vacíos. La habilidad de Larsson como maestro del dibujo y creador de espacios plásticos personales resulta plenamente demostrada, a nuestro modo de ver, en sus grabados.

El grafismo de aguafuerte es para él la manera más habitual de solucionar las superficies sin recurrir al dibujo de contorno. No se trata ya del clásico tramado de entrecruzados, propio de su etapa de aprendizaje, sino que las líneas siguen el ritmo interno de las formas que representan. Prescindirá del aguainta para configurar las manchas tonales, sustituido por un rayado en paralelo y en una dirección con técnica refinada y minuciosa, o bien por áreas texturadas con el barniz blando.

Los distintos planos de profundidad precisan un tratamiento gráfico específico para cada término: los fondos se abocetan, se transforman en sencillos bosquejos de escasas líneas, y las mordidas de la plancha se realizan con baños de ácido menos prolongados para producir intensidades pronunciadas. Los planos más adelantados son expresados con trazos más potentes; con lo justo, el espectador organiza en su mente una imagen tridimensional perfectamente verosímil. El amor de Larsson por el natural y la verdad secreta de las cosas, su ojo perspicaz y atento, el carácter pausado y observador le otorgan la capacidad plena para extraer la esencia de las cosas y plasmarla de un modo directo, claro y en apariencia sencillo.

El siguiente pasaje extraído de El Grabador al Aguafuerte, un prospecto de 1874 perteneciente a la Sociedad de aguafortistas españoles resume a la perfección las intenciones de toda esa generación de grabadores que depositaron su mayor confianza en el trazo:

“(…)El aguafuerte inventando frente a los otros sistemas de grabado es más libre, más espontáneo; sin excluir lo pulcro y lo atildado, que todo lo abarca sin esfuerzo, prefiere lo franco y atrevido, lo decidido y enérgico. Bajo este punto de vista son tolerables en el aguafuerte licencias que no se tomaría el

artista usando otros procedimientos con los cuales son incompatibles. Aquí se perdonan de buen grado los tanteos no disimulados, la inversión de la imagen, los arrepentimientos, el cambio de lo acentuado y expresivo de la línea, de la distribución acertada de un claro-oscuro picante y de la gracia de una ejecución libre, y aún a veces aparentemente descuidada.(...)²⁰

Por otro lado hemos comprobado que sus retratos de ilustres personajes de la cultura, las letras o la aristocracia, mantiene una factura más tradicional con una mayor complejidad compositiva o el hecho de añadir elementos que refuerzan la dignidad del retratado y la relevancia de su personalidad.

En ciertos grabados, el artista emplea la temática del desnudo con el propósito de comunicar un conjunto de emociones a través de la abstracción y la relación entre ciertos elementos del modelo vivo, que integra para conseguir una sensación global. Pese a que el desnudo está hondamente vinculado al período de aprendizaje, en su serie de grabados Larsson alcanza una madurez expresiva muy alejada de las intenciones del análisis académicista. No trata de alcanzar la perfección formal, sino que afronta la figura humana desde un conocimiento profundo de su estructura. El desnudo femenino como fin en sí mismo, como expresión de la fluidez de un movimiento o de una emoción interior, o como fuente de energía sensual en definitiva es el objeto de este conjunto de trabajos.

Como ya dijimos, por su carácter calculador y amante del método en el trabajo, no solía improvisar sus motivos directamente sobre la plancha metálica, aunque hemos advertido que existen contadas excepciones. En ciertas versiones no parece preocuparle el problema de la inversión del dibujo al traspasarlo a la matriz. Hay que decir que, pese a que muchas veces se trata de una repetición del mismo tema con una mera variación de técnica, no se limita a transferir el dibujo del papel a la plancha, sino que aprovecha las posibilidades gráficas específicas que le ofrece el grabado e introduce adaptaciones e improvisaciones que dan un carácter único a las obras.

En el amplio repertorio de estampas estudiadas hemos comprobado el uso esporádico del barniz blando a la manera del lápiz, que recoge en

ocasiones la huella de la verjura del papel al dibujar con éste colocado sobre la plancha metálica barnizada, o bien otros efectos texturales. El aguatinta aparece tan sólo en escasos trabajos experimentales; es la línea por sí misma y en sus más variados aspectos la que verdaderamente cautiva al pintor grabador. Cada trazo, en su brevedad o amplitud, cada punto o cada breve grafismo define perfectamente una naturaleza concreta. Observamos un descuido aparente al dejar ciertos punteados, concisas líneas o manchas sobre los fondos vacíos, quizás con la intención de evocar en torno al elemento principal la presencia de esa atmósfera que lo contiene. Igualmente percibimos que la huella dejada por la plancha adquiere una tonalidad grisácea, con ciertas irregularidades, por lo que podríamos deducir que se han utilizado planchas de zinc y no de cobre, ya que aquélla facilita dejar una veladura de tinta en su superficie, con objeto, quizás, de crear una sensación atmosférica más envolvente. (Véase Lám. XIX) Desde nuestro conocimiento de las técnicas de grabado pensamos que Larsson no puede considerarse excesivamente pulcro en la estampación de sus planchas, probablemente porque no le interesaba alcanzar un grado de perfección técnica, sino investigar y experimentar sobre las posibilidades expresivas de un nuevo procedimiento gráfico.

Un recurso empleado a menudo en esta serie, al igual que en muchas de sus acuarelas, es el hecho de concentrar un punto de interés visual constituido por una mancha tonal más intensa gracias a una corrosión del metal más pronunciada, en un lugar significativo de la composición. En torno a este rasgo dominante giran el resto de los elementos menos poderosos. Un cabello oscuro, un sombrero negro o un vestido con una densa trama lineal en una zona estratégica pueden captar la atención y ordenar visualmente la imagen. (Véase Lám. XIX y XXVII)

En resumen, el movimiento siempre controlado de la punta que raya el barniz en las zonas más elaboradas y los trazos más frescos y espontáneos evocadores del carácter efímero de las escenas, la concepción ornamental de las composiciones y la delicadeza de las líneas caligráficas que delimitan los etéreos de sus acuarelas, la exhuberancia de las formas y el aparente desenfado de su vida familiar en la campiña sueca, en esta obra gráfica

expresiva y estrechamente vinculada al carácter optimista, abierto y amable que domina toda su obra.

5.3.3. Análisis formal de obras.

En esta serie, el artista emplea la temática del desnudo con el propósito de comunicar un conjunto de emociones a través de la abstracción y la relación entre ciertos elementos del modelo vivo, que integra para conseguir una sensación global. Pese a que el desnudo está hondamente vinculado al período de aprendizaje, en su serie de grabados Larsson alcanza una madurez expresiva muy alejada de las intenciones del análisis académista. No trata de alcanzar la perfección formal, sino que afronta la figura humana desde un conocimiento profundo de su estructura. El desnudo femenino como fin en sí mismo, como expresión de la fluidez de un movimiento o de una emoción interior, o como fuente de energía sensual en definitiva es el objeto de este conjunto de trabajos.

Entre el amplio conjunto de grabados realizados a lo largo de casi cuatro décadas hemos realizado una selección atendiendo a aquellos recursos susceptibles de ser comentados y valorados por su interés plástico. Se entiende que las obras omitidas participan de un modo u otro de las soluciones que analizamos en la siguiente recopilación. Cabe señalar que nuestro análisis de los grabados no tendrá la extensión ni la profundidad con la que estudiaremos las ilustraciones, que son el objeto principal de esta tesis.

Para una mejor sistematización de este trabajo, optamos por clasificar estas obras en relación a su temática, por lo que establecemos cuatro grupos diferenciados: los grabados de desnudo femenino, los retratos de personalidades, la serie de autorretratos y los grabados familiares de la época de Sundborn. A cada obra comentada, presentada siguiendo un orden cronológico, acompaña una ficha técnica previa.

Una vez más, debemos recordar que es el propio Larsson quien concibe y ejecuta este conjunto de grabados, quien realiza las planchas y las estampa. La mayoría de ellos aparecen firmados, aunque no hemos localizado nomenclatura alguna sobre su edición; en la bibliografía consultada no se especifica si se trata de estados intermedios de una plancha o pruebas

definitivas. Según cita Hanna Eklöf durante la citada exposición de Nyköping, el artista vendió los derechos de reproducción de sus grabados, así como todas las planchas. (H. Eklöf; 1997)

Finalmente, cabe mencionar que parte de esta obra gráfica sólo ha sido posible estudiarla a través de catálogos, si bien estos reproducen con gran fidelidad las estampas.

a) Grabados sobre desnudos femeninos.

LÁMINA XVI

“GRAZIELLA”

*Aguafuerte sobre papel

*14,1x10,1 cm.

*1888

*Nationalmuseum, Estocolmo. NMG 839/1913

ANÁLISIS FORMAL:

En este aguafuerte cabe destacar como rasgo característico la minuciosidad y sutilidad de los breves y finísimos trazos modeladores del frágil cuerpo de la modelo que posa en el estudio del pintor. Su dibujo está solucionado en una gama de grises de extraordinaria delicadeza. La fina trama evocadora del claroscuro aún recuerda los trabajos de la etapa inicial, si bien este resultado resulta más sutil y gracioso, más cercano, en consecuencia, al afrancesamiento del período de los ochenta.

El estudio anatómico del cuerpo de la muchacha se resuelve cuidadosamente, a través del sombreado de finas tramas lineales con el grafismo como protagonista, sin los trazos rotundos entrecruzados y superpuestos de la etapa de aprendizaje. En este caso, respeta el recorrido de la luz que incide frontalmente sobre ella, con una intención que expresa su fragilidad, sin realizar un profundo estudio de claroscuro. Advertimos el uso de tonalidades muy similares en todos los elementos de la composición, si bien se ha reforzado con un negro más intenso la zona del cabello mediante una mordida de ácido más prolongada.

Los espacios saturados equilibrados con las zonas vacías, la centralización de la figura sobre un fondo resumido con trazos más sueltos de los elementos del mobiliario situado a la izquierda, son rasgos que podemos definir y entender como propios del lenguaje de Larsson como grabador, atento siempre a captar y mostrar al espectador los detalles que pueden pasar desapercibidos a simple vista.

Este grabado nos muestra un tratamiento del claroscuro, siempre muy sintetizado, con delicados grafismos de aguafuerte, y un intento de verosimilitud espacial con planos de profundidad expresados con distinta intensidad, propios del arte occidental.

En nuestra opinión, las suaves transiciones tonales, los trazos refinados sin distorsión o la simplicidad compositiva parecen encontrar relación con el candor y la inocencia de la niña, que muestra pudorosamente su desnudo.

LÁMINA XVII

“MODELL”

(Modelo)

*Barniz blando sobre papel

*23,7x16,3 cm.

*1896

*Nationalmuseum, Estocolmo NMG 517/1896

ANÁLISIS FORMAL:

En varios grabados de su serie sobre modelos femeninos, utilizó la técnica del barniz blando, probablemente con vistas a reproducir los trazos espontáneos del lápiz propios del apunte. En "*Model*" retoma un planteamiento de claroscuro ciertamente academicista; una figura de espaldas situada a contraluz posa sentada, apoyada su mano contra la pared.

El cuerpo de la modelo recorre el formato en diagonal en una sinuosa curvatura, más evidenciada en el borde externo de su cuerpo: allí donde la luz desaparece y la mancha oscura recoge todo el interés visual. La línea del torso protagoniza el espacio plástico y su dirección viene marcada por la orientación de los ojos, que descienden hasta el extremo inferior izquierdo de la imagen.

Esta técnica del barniz blando denominada "a la manera del lápiz", que registra todas las huellas dejadas sobre la plancha barnizada proporciona un tipo de sensibles grafismos con características cercanas al dibujo con lápiz graso.

La zona inferior del grabado que define las arrugas casuales del ropaje está solucionada con manchas más breves, menos densas, más desdibujadas, de modo que adoptan un carácter subordinado más sugerido que mostrado. Podemos decir que en este grabado existe un predominio evidente del concepto pictórico, reflejado en la mancha, cuya movilidad se identifica en cierto modo con la momentaneidad de la pose.

La parquedad de elementos llega hasta el punto de proponer sin dibujar tanto el fondo como el asiento de la modelo; así, la torsión plácida y sinuosa de su propio cuerpo nos da idea de que se encuentra reposando sobre una superficie que el espectador debe imaginar, una solución de gran efectismo, sugerencia e interés plástico. Todo ello muestra con fuerza la revolución interior que para Larsson supuso el descubrimiento de las corrientes artísticas de sus años en París.

LÁMINA XVIII

“RYGG OCH ROSS”

(Espalda y rosas)

- *Aguafuerte sobre papel
- *Dimensiones desconocidas
- *1908
- *Göteborgskonstmuseum

ANÁLISIS FORMAL:

Es este un grabado que, bajo nuestro punto de vista, pone de manifiesto la prioridad de las intenciones expresivas del dibujo por encima de cualquier otra voluntad de representación, así como la elección de un motivo sencillo, del que el artista obtiene el máximo partido por el atractivo de los elementos formales utilizados.

Una joven espalda desnuda aparece sumergida en la espesura de una naturaleza floral. Dicha figura se halla ubicada en la zona superior del formato, y deja toda la parte inferior ocupada por una masa de vegetación, con la intención de mostrar la exhuberancia de las rosas en primer plano, con un protagonismo evidente.

Este es un grabado muy representativo del espíritu de Larsson, de lo vital y lo cambiante del paisaje con unas cualidades dibujísticas muy particulares: la línea caprichosa y ondulante es el instrumento principal con el que narra el chisporroteo vegetal y la frondosidad que envuelve a su modelo. Percibimos aquí que no existe distinción clara en el tratamiento de las líneas de los primeros términos, y el fondo, pero sí en su organización y trazado, si bien algunas áreas han sido reforzadas. En general, con la preponderancia de la línea orgánica y sensible que serpentea a lo largo del dibujo, se ha logrado plasmar la idea de fluidez derivada de la vida de las plantas.

El cuerpo de la joven está sintetizado por un espacio nítido contenido en una marcada línea cerrada perfectamente delineada y contrastada con un entorno pleno de grafismos diversos. Resaltamos como recurso japonista la oposición entre la acumulación de elementos que saturan la superficie y un elemento clave, la figura, de tratamiento diferente que sugiere el vacío, así como la descentralización de dicho elemento.

Es de destacar la ausencia total de claroscuro y la definición de las formas por sus contornos caligráficos; la figura es un sencillo silueteado de formas redondeadas y blandas, sugeridas tan sólo con la leve línea caligráfica. Esta concepción sin sombreado del cuerpo llevada a la máxima simplificación es íntimamente relacionable con las figuras japonesas. Por otra parte, surgen

connotaciones derivadas de lo anterior: la espalda parece tener cualidades similares a las rosas, ya que el trazo curvo con que está solucionada se asemeja a la organicidad de las ramas y los tallos: modelo y naturaleza se encuentran en perfecta armonía.

En nuestra opinión, este grabado muestra más rotundamente que otros el espíritu del artista en estrecha relación con el arte oriental, por la simplificación en los tipos y actitudes de personajes, la peculiar relación entre fondo y figura, el tratamiento caligráfico de la línea y el encuadre compositivo.

b) Grabados sobre retratos a personajes ilustres.

LÁMINA XIX

“ANDERS ZORN”

*Aguafuerte sobre papel

*23,7x15,7 cm.

*1897

*Nationalmuseum, Estocolmo. NMG 7/1913

ANÁLISIS FORMAL:

El sencillo retrato que Larsson realiza de su íntimo amigo Zorn es un ejemplo de grabado en el que la figura exenta del modelo se sitúa en medio de un amplio espacio vacío sin más elementos alrededor que la firma y la dedicatoria personal del artista. Zorn, de cuerpo entero y en posición sedente, mira directamente al espectador en actitud relajada y serena. Una línea caligráfica bien definida sintetiza los rasgos esenciales del rostro con gran acierto, además de dibujar expresivamente los pliegues de su indumentaria o el rayado de sus gruesos calcetines.

Pese a que no existe nada que defina el fondo, ni una línea de tierra que asiente la figura, ésta se halla estable en el suelo imaginario. Con objeto de crear esta impresión, Larsson equilibra el personaje sobre la silla, dibujada con una perfecta perspectiva, a la vez que esboza esporádicos punteados o manchas más oscuras, reflejadas en las medias o en el sombreado de la silla, en la zona cercana al suelo, para concentrar en esta zona el peso visual de la imagen. La posición angulada de la silla activa la composición y ayuda igualmente a originar la sensación de espacialidad.

Hemos apreciado que tales líneas no son continuas en todo el dibujo, sino que se componen en ocasiones de trazos breves que van recorriendo el contorno, bien distintos a las líneas firmes amplias y seguras de otros grabados. Ésto nos lleva a pensar que se trate de un aguafuerte realizado sin bosquejos previos, directamente del natural. El punteado casual que se dispersa por todo el fondo del motivo atenua el efecto de vacío y crea un entorno más envoyente.

Es este un retrato, en nuestra opinión, con un carácter más desenvuelto, pese a que se trata de un personaje ilustre del arte sueco; es, en definitiva, el retrato a un amigo artista y en él es evidente su carácter afectivo. En la inscripción de Larsson leemos que fue realizado en *Mora*, lugar natal de Zorn.

LÁMINA XX

“AXEL TALLBERG”

*Aguafuerte sobre papel

*51,5x36,5 cm.

*Hacia 1895

*Länsmuseet Gävleborg, Gävle

ANÁLISIS FORMAL:

Larsson lleva a cabo el retrato de su maestro de grabado Axel Tallberg y para ello pone en práctica una de las técnicas aprendidas en su taller: el barniz blando a la manera del lápiz. A simple vista, este grabado guarda gran similitud con un dibujo realizado al carboncillo o con lápiz graso, ya que en la plancha, al transferir los trazos sobre el barniz, se ha logrado registrar la huella de la verjura del papel, que aporta una riqueza textural muy atractiva.

El personaje es mostrado de riguroso perfil, al que tantas veces recurre el artista, como merece la condición de distinguido maestro de la Real Academia, pues parece pretender en su tratamiento un efecto de medalla; así se ponen en evidencia sus rasgos afilados. Su mirada se halla dirigida a un lugar ajeno al motivo; la estilización es la nota dominante: la barba en pico y la nariz aguileña han sido cinceladas con trazos rotundos y parecen aludir a la fuerte personalidad de Tallberg.

Nos parece de gran interés analizar el repertorio de grafismos que define las peculiaridades de este rostro; cada trazo responde a una necesidad expresiva concreta: el artista escoge gruesos y oscuros trazos para las pobladas cejas, líneas más cortas que precisan las irregularidades de la barba, líneas firmes y continuas para recorrer la imponente nariz, y emplea curvas más ligeras y sueltas para expresar el capricho del lazo de la corbata. Aparte de los trazos dibujísticos, se aprecian leves manchas agrisadas en algunas zonas del rostro, surgidas del frotamiento oblicuo del lápiz contra el papel que integran todo el conjunto de rasgos. Así el retrato se percibe de una sola vez. Aquí de nuevo se produce la ausencia de fondo, tan frecuente en sus grabados, para no desviar la atención y concentrar esencia del personaje. EST es quizás uno de los retratos grabados realizados con una línea más expresiva y contundente de su serie.

c) Grabados sobre autorretratos.

LÁMINA XXI

“VRÅNGBILD”

(Imagen distorsionada)

*Aguafuerte sobre papel

*6x4,9 cm.

*1896

*Göteborgskonstmuseum GKM-G 116/1907

ANÁLISIS FORMAL:

Este autorretrato, y el siguiente, titulado "*Skrivarspöket*" (El fantasma del escritor), resultan un caso excepcional en la obra del artista. Se trata de una de las primeras veces que Larsson muestra en una imagen la crisis interior de los últimos años de su vida.

Su rostro se muestra bajo un aspecto fantasmal y los rasgos físicos aparecen distorsionados; el personaje de acostumbrado aspecto jovial muestra aquí su lado sombrío, se torna de apariencia escéptica y adquiere un aspecto sobrecogedor. El rostro blanquecino emerge de la confusión de la oscuridad en la que parece estar sumido.

Nos encontramos ante una obra que causó gran sorpresa en el público habituado a sus imágenes tranquilizadoras y risueñas. El expresionismo lineal en dirección descendente llevado a límites inusuales refuerza la languidez de este semblante de ojos desmesurados y mirada vidriosa. El espectro pálido del pintor surge del entramado lineal que crea un fondo indefinible y oscuro, evocador de su realidad presente. Los rasgos de este autorretrato no corresponden por primera vez al naturalismo de la realidad externa más placentera, sino que es más bien la expresión de la crisis interior de un artista que, por motivos diversos de su vida personal, ve tambalearse su autoestima y su seguridad.

LÁMINA XXII

“SKRIVARSPÖKET”

(El fantasma del escritor)

*Aguafuerte sobre papel

*5,9x4,8 cm.

*1896

*Göteborgskonstmuseum GKM-G 117/1907

ANÁLISIS FORMAL:

Este autorretrato al aguafuerte representa a Larsson en su faceta de escritor, posiblemente de sus propias memorias, con un ánimo muy similar al grabado anterior; la mirada desorbitada a través de unos rasgos sintéticos y grotescos expresa toda la angustia del personaje. Por nuestra parte encontramos cierta analogía entre la actitud de este rostro y la del personaje de Munch de su célebre obra "El grito". El rostro de Larsson muestra unos rasgos muy simplificados traducidos mediante un baño de ácido más rebajado, que se diferencia de los potentes y amplios trazos del fondo que representan un entorno hostil y a la vez que siguen la dirección del óvalo del rostro. Como en el grabado anterior, el artista prescinde de representar su cuerpo, que deja sumergido en la oscuridad, para interesarse en captar toda la desolada expresión del rostro, al que añade unas manos desproporcionadas, que sostienen una pluma en primer plano.

Estos dos autorretratos excepcionales nos recuerdan algunos de los que realizó Rembrandt²¹ como divertimento personal en las actitudes y gestos más inesperados y fantasiosos, con los cabellos erizados, los ojos feroces, la boca abierta y las muecas más extravagantes, como es el ejemplo de "Autorretrato con la boca abierta", de 1630 (Véase Fig.17), si bien Larsson difieren de éstos por sus intenciones introspectivas. Como ya hemos visto, su interés hacia la obra gráfica del maestro holandés parece ya evidente en sus primeras obras al aguafuerte, y es posible que se inspirara en este grabador para elaborar estos sorprendentes grabados.

Fig. 17“Autorretrato con la boca abierta”.Harmensz van Rijn
Rembrandt.Aguafuerte.Únicoestado.51x46mm.1630.Museo Het Rembrandthuis,
Amsterdam

El habitual análisis cede el paso a la expresión directa y sin fingimientos, la deformación sustituye a la acostumbrada proporción, la claridad se torna en confusión gráfica. La palidez del rostro, con una mordida más sutil, revela sin duda el lado más desconocido del artista.

LÁMINA XXIII

“SJÄLVPORTRÄTT”

(Autorretrato)

*Aguafuerte sobre papel

*6,8x4,8 cm.

*1896

*Göteborgskonstmuseum GKM-G 121/1907

ANÁLISIS FORMAL:

En este pequeño autorretrato realizado durante el curso impartido por Tallberg, Larsson ofrece una nueva interpretación de su semblante haciendo uso de un encuadre más restringido, que presenta su busto ligeramente de espaldas que ocupa casi la totalidad del formato.

La indumentaria se ha construido con una apretada y vibrante trama lineal en un negro rotundo que soporta el peso compositivo dejando algunas transparencias evocadoras de la gruesa naturaleza del tejido. Por otra parte, el rostro se integra perfectamente en la atmósfera que lo rodea al resultar escasamente nítidas las líneas que modelan la cabeza.

Es evidente que continúa planteándose su autorretrato, como lo hiciera Rembrandt a lo largo de su vida, que analiza minuciosamente la fisonomía esencial del rostro mediante líneas finas que adoptan el carácter del lápiz. Como hemos dicho, no es una línea limpia, sino que se configura a partir de haces de líneas más finas con un resultado más espontáneo y abocetado. Una vez más, Larsson realiza su propio autoanálisis con mirada interesada y escrutadora, como tratando de mostrar al espectador su temperamento como artista que observa atentamente todo lo aquéllo que le rodea.

LÁMINA XXIV

“SJÄLVPORTRÄTT”

(Autorretrato)

*Aguafuerte sobre papel

*22,3x29,4 cm.

*1912

*Nationalmuseum, Estocolmo. NMG 2/1913

ANÁLISIS FORMAL:

El autorretrato que analizamos aquí sugiere la visión confiada que Larsson posee de sí mismo; ha escogido acertadamente una línea bien definida y precisa para representar su semblante, en posición de perfil y en actitud de realizar, con la pluma en alto, un apunte sobre su portafolios. La mirada atenta y decidida dice mucho de su personalidad como artista. La tipología de la línea varía, con objeto de conferir distintas sensaciones texturales y según aquéllo que se describe, pero en ningún momento pierde la seguridad ni la fluidez, ni tampoco llega a variar de grosor. Firmes ondulaciones describen los pliegues de la bata, un fino punteado organiza el volumen del rostro y de sus manos de un modo detallista, mientras una línea continua de grosor siluetea la figura, y un delicado trazo a puntos representa ornamentalmente el detalle ingenuo del humo que emana de su pipa.

Una vez más apreciamos diversidad en la intensidad de las mordidas de ácido; algunos elementos secundarios se adivinan con una línea menos acentuada y más suave, como la cabeza de una joven, probablemente una de sus hijas, que asoma tras la poderosa figura del artista. El lienzo y la mesilla con las flores son pistas visuales elocuentes para entender que nos hallamos en un ambiente interior, el marco ambiental subordinado al retrato. Los espacios vacíos adquieren también una relevancia especial en esta imagen, que sitúa al personaje protagonista, él mismo, en la zona derecha del grabado, en un claro primer término y con una actitud resuelta de dibujante que realiza un apunte.

d) Grabados sobre motivos familiares de Sundborn.

LÁMINA XXV

“LISBETH LARSSON”

*Aguafuerte sobre papel?

*27,6x19,5 cm.

*1894

*Nationalmuseum, Estocolmo. NMG 7a/1896

ANÁLISIS FORMAL:

En este grabado costumbrista correspondiente a la etapa de Sundborn, advertimos un cambio notorio en el repertorio gráfico; el motivo del grabado plasma una imagen en movimiento, lo que ha dado lugar a que Larsson se decida por el empleo de numerosas líneas breves y rápidas que esbozan toda la movilidad de la pose de la niña en su actividad de comer, ajena a la mirada del dibujante, y reflejan perfectamente su estado inquieto y la fugacidad del momento.

Se trata de una de las obras gráficas más tempranas con un personaje familiar como protagonista, cuando Larsson hace de la línea sensible el elemento más sugerente y acorde con la ingenuidad del personaje; en este grabado percibimos una sensación más etérea, gracias al amplio espacio vacío que circunda la figura y se integra con ella. La aparente facilidad y sencillez con la que maneja los trazos de aguafuerte, los vivos contrastes entre las rectas del elemento inerte evidenciado en el asiento se diferencian del lenguaje dinámico e impetuoso con el que representa el cuerpo de la niña, absorta en el momento de comer, y constituyen el lenguaje gráfico del artista grabador. Lo casual de las arrugas del vestido viene expresado con trazos ágiles y aparentemente despreocupados, a diferencia de otros trabajos, más meditados y calculados. Algo similar ocurre con el tratamiento del cabello desordenado, o con los finos estampados de la tela del vestido.

Este grabado es una importante muestra de cómo para cada elemento y para cada tema Larsson encuentra unas líneas específicas que les confiere una naturaleza y un espíritu propio.

LÁMINA XXVI

“KERSTI PÅ BANKEN”

(Kersti en el banco)

*Barniz blando sobre papel

*15,0x19,5 cm.

*1904

*Göteborgskonstmuseum

ANÁLISIS FORMAL:

De nuevo Larsson experimenta en esta obra con la técnica del barniz blando, pero en este caso introduce una serie de calidades texturales logradas posiblemente por el uso de una especie de “muñequilla” de aplicar barniz, hecha con un tejido grueso o aplicado con el barniz más blando de lo normal. Sin embargo, el exceso de áreas texturadas resulta inusual y recargado si se compara con el resto de grabados de la serie, en los que prevalece la sobriedad de elementos y la ausencia de fondo.

La figura de Kersti aparece centrada en la imagen, en una postura pasajera y espontánea, con una de las piernas encogida sobre el banco y con el tronco inclinado hacia adelante, en actitud ensimismada en su juego. La asimetría de la forma que adopta su cuerpo, susceptible de ser inscrita en un rombo, llena plenamente la totalidad del formato, pues sus extremos inferior y superior se apoyan en sus límites. A causa de esto, la figura se muestra casi aprisionada por el espacio circundante, un rasgo que refuerza su necesidad de movilidad.

La inestabilidad de la actitud se resuelve al ubicar al personaje sobre las bandas horizontales de la pared de fondo y el banco. La calidez de la madera de éste viene evocada por unas texturaciones agrisadas diferenciadas; el muro rugoso se soluciona con otro tipo de punteado matizado con uniformidad, la tela del vestido con un fino rayado en distintas direcciones. En definitiva, podemos decir que es un grabado realizado con un concepto más pictórico que no deja prácticamente espacios en blanco. Las áreas de color han sido sustituidas por parcelas que albergan diversos grafismos. Asistimos prácticamente por primera vez a la casi total omisión de líneas de contorno en favor de la mancha textural configuradora de las formas. La escala de grises obtenida resulta de gran riqueza y obedece a la manipulación controlada del barniz protector de la plancha, que ha condicionado la forma de ser atacada por el ácido. Así, los negros más intensos reflejados en los miembros de la joven evidencian los rasgos esenciales en la composición y asientan la figura. La ausencia de espacios vacíos, algo muy inusual en los grabados de Larsson, junto al granulado vibrante que invade toda la imagen provocan la percepción

de una sensación atmosférica densa, lo cual hace de esta obra toda una excepción en la serie.

LÁMINA XXVII

“VATTENLILJOR”

(Lirios de agua)

*Grabado al aguafuerte

*17,9 x 11,9 cm.

*1911

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum NMG 15/1913

ANÁLISIS FORMAL:

Con este grabado corroboramos de nuevo el interés por introducir soluciones japonesistas en producción calcográfica. En este trabajo se nos descubre un breve fragmento que podría pertenecer a los parajes de Sundborn, con uno de sus hijos como protagonista.

De nuevo el uso del horizonte elevado, definido en un paisaje de trazos abocetados y el empleo de un formato vertical, contribuyen a potenciar el carácter estilizado y esbelto de los lirios que crecen a la orilla de las aguas. La composición, sugerida con escasos elementos, expresa todo el intimismo y el recogimiento de la escena: entre el primer plano, en el inferior de la imagen, y los leves planos de fondo insinuados mediante una suave mordida de aguafuerte, advertimos una franja compositiva vacía de grafismos, la expresión idónea de las tranquilas aguas del arroyo. La verticalidad de los lirios, resueltos con un dibujo más reforzado y descentrados, interrelaciona la parte superior del dibujo con la inferior; así, ambas bandas se comunican mediante los tallos florales, implicados en la escena del niño que juega con el barro junto a ellos.

En líneas generales, vemos que el trazo empleado sigue un estilo en el que la línea del aguafuerte adopta una frescura diferente. Los grafismos que especifican la vegetación del lugar son ahora más analíticos, aunque conservan la espontaneidad de la naturaleza.

Cuando se trata de definir el personaje y los lirios, el dibujante se entrega una vez más al trazo preciso, acentuado por una mordida más prolongada de la plancha para lograr una intensidad de negro que los realce como estructura principal de la composición.

La figura del niño contiene algunas calidades texturales que lo diferencian del espacio que lo rodea; su cabello o su piel son tratados con punteados y trazos más elaborados. La cabeza recoge toda la oscura rotundidad que la asemeja al remate floral de los lirios, mientras por el contrario, existen formas en las que el dibujo apenas se aprecia por la levedad

de su trazo, como son los reflejos del paisaje sobre las aguas o las arboledas del fondo.

En definitiva, con este sencillo fragmento de naturaleza el autor revela una vez más sus preferencias a la hora de seleccionar una composición que contribuya a captar el valor emotivo del tema representado, llegando a dar carácter a unos cuantos rasgos muy bien tratados en un dibujo rotundo y personal.

LÁMINA XXVIII

“ANA STINA ALKMAN”

*Aguafuerte sobre papel

*25x20 cm.

*1911

*Thielska Galleriet, Estocolmo.

ANÁLISIS FORMAL:

Hemos seleccionado este grabado tardío pese a ser una de las obras menos conocidas del artista, al considerar que se trata de uno de los ejemplos donde mejor se explicita su interés por realzar las cualidades texturales por la diversidad de grafismos. En particular, diremos que no es frecuente encontrar en Larsson este tipo de planteamientos con una intención tan decorativista, y menos frecuente todavía hallarlos en retratos.

En este retrato de Anna Stina atrae poderosamente la atención el acentuado contorno que siluetea todo el rostro, constituido por un cuidado respeto por los rasgos anatómicos y el volumen, que no han sido eludidos, hecho que evidencia la formación occidental del artista, sino que se muestran muy simplificados. El tratamiento sintético de la línea, la concepción sin sombras de la figura con respecto a un fondo o a los elementos que la rodean con la intención de conseguir un efecto plástico sintético y sugerente que evoca los grabados de geishas y los planteamientos propios de artistas japoneses.

De igual modo, es de destacar el uso que hace de las superficies planas en todo el dibujo con una intencionalidad estética: cada una de ellas está claramente delimitada, encerrada por su contorno, que contiene repeticiones rítmicas de recursos gráficos, como puntos, tramas, ondulaciones, cuadros o trazos breves que definen las cualidades de la tela, la tersura del rostro de la retratada o la bidimensionalidad del fondo, similares a los grabados japoneses. En éstos también es frecuente la presencia de estos campos o áreas texturadas, así como cierta originalidad en la representación de su peinado, dibujado a modo de las líneas de gran precisión. El ensamblado de planos que compartimentan zonas tramadas o texturadas hace que la figura u objeto adopte una apariencia de suavizado naturalismo, a favor de un mayor poder expresivo. En apariencia las figuras se muestran más estáticas, mas debemos hacer notar que el movimiento y la potencia vital se realiza en el interior de su contorno, a través de la amalgama de recursos gráficos que el grabador ha dispuesto para individualizar cada una de las zonas del dibujo.

5.4. LAS ACUARELAS DE SUNDBORN: ANÁLISIS DE OBRAS.

5.4.1. Temas para álbumes familiares: *Ett Hem* y otros libros ilustrados.

La serie de acuarelas sobre la vida en la casa de Sundborn constituye la esencia para los libros de imágenes y textos publicados por Larsson. En ellos se muestra por primera vez al gran público los trabajos de restauración en su vivienda, y dan testimonio visual de la segunda mitad de la vida del pintor.

Los dibujos fueron comenzados en Sundborn hacia 1890 una vez que los Larsson se establecieron en esta población. En un principio las imágenes no fueron concebidas para ser publicadas con el formato de album-libro (T.Gunnarsson;1994:185). Durante un verano, el artista había comenzado a ejercitar la mano en una época de descanso de sus pinturas monumentales²² y sus ilustraciones por encargo. Por iniciativa de su esposa se decidió a realizar una serie de dibujos a la acuarela sobre escenas íntimas de su propio hogar, una especie de diario personal en un tono mucho más ligero.

En este tiempo Larsson está principalmente interesado por presentar al público sus modos de vida y la nueva vivienda; estas imágenes aparecieron publicadas bajo el título *Ett Hem* (Un hogar), en 1899, todo un documento acerca de cómo vivía una familia sueca media a finales del XIX. *Ett Hem* no fue el primer album ilustrado; en 1895 había salido a la luz *De Mina. Gammalt Krafv av Carl Larsson* (Los míos. Antiguos esbozos de Carl Larsson), una selección de dibujos cómicos a pluma, a modo de viñetas con textos humorísticos en verso del propio artista, relacionados con aspectos anecdóticos de su vida, en un tono de caricatura y sátira. (Véase Fig.18) Hay autores que encuentran gran proximidad entre estos dibujos y los del dibujante alemán Wilhelm Busch.²³ Ambos comparten un tipo peculiar de vitalidad que expresa, mediante un hábil dibujo, las historias de innumerables personajes familiares del entorno local. (Véase Fig. 19)

Fig.18 Dibujos para De Mina. Gammalt Krafv av Carl Larsson (Los Míos. Antiguos garabatos de Carl Larsson). Carl Larsson. 1895.

Fig.19 Dibujos de Wilhelm Bush con textor humorísticos.

Como hemos comentado, la idea de publicar una serie sobre estampas domésticas como album familiar provino de la propia Karin Larsson en el verano de 1894. En los textos de *Ett Hem* se nos habla de ello:

“(…)Cuando llegaron a Sundborn aquellas semanas lluviosas aproveché, por sugerencia de Karin, una vieja idea: pintar como recuerdo para la familia las habitaciones de la pequeña cabaña, pero como la encontraba un poco vacía y falta de interés pinté un niño aquí y otro allí .(…)” (S.Ranström;1989:8)

Las imágenes describen con minuciosidad las escenas familiares, los enseres del hogar, los estados de ánimo de la naturaleza, las actividades de todos los días. Las *charmes de la vie*, las escenas mundanas y populares plasmadas en pequeños formatos y la vida familiar son los temas que ahora ocupan al pintor. Todas ellas constituyen la presentación de cada una de las estancias del nuevo hogar minuciosamente descrito.

En un principio las acuarelas tan sólo muestran el aspecto de algunas habitaciones o vistas del exterior de la casa sin ningún retrato familiar. Paulatinamente fueron surgiendo retratos familiares en planos secundarios, en el extremo de la composición, con frecuencia atentos a la mirada del dibujante y presentados al hilo de sus queaceres y ocupaciones, rodeados de enseres que les son gratos. El modo de vida, la indumentaria, la educación o los juegos de la época reflejan la clase media sueca mediante el retrato de una familia particular. Al plasmar instantáneas de la vida día a día durante años sucesivos, fue configurándose este documento que en un principio tan sólo pretendía ser una memoria para la familia: una vida construida para ser ilustrada en un libro.

Podría afirmarse que el album constituye la variante personal de una costumbre arraigada entre las familias de la clase media sueca de finales de siglo. Era frecuente hecho de tener sus hogares fotografiados, con miembros de la familia posando. Las fotografías se conservaban en elegantes álbumes como documento para la posteridad. Así concibió Larsson sus motivos en un primer momento, antes de surgir la idea de su publicación.

La serie *Ett Hem* consta de veintiséis dibujos realizados a la pluma e iluminados a la acuarela sobre un formato de papel de 32x43 cm.²⁴. El album contiene quince páginas de texto del artista, quien relata las anécdotas familiares, una fórmula que empleará en el resto de sus libros. En el verano de 1894 había llegado a elaborar doce dibujos de la serie. En 1897 ocho nuevos dibujos estaban terminados. La serie ha sido reeditada por diversas editoriales suecas, siendo uno de los libros más leídos en su país y traducido a distintos idiomas. (M.Facos;1996:81) Las imágenes reflejan la felicidad efímera de fin de siglo, con figuras en actitudes relajadas que retratan a menudo el ocio del pequeñoburgués, las raíces provincianas, el *idilio*²⁵ de las escenas campestres, la fidelidad en la descripción de la indumentaria y el ambiente de la época.

Fig.20 Cubierta del album *Ett Hem* (Un Hogar), de Carl Larsson, publicado en Estocolmo en 1899.

Durante los años en los que Larsson se dedicaba como pasatiempo sus acuarelas, las técnicas de reproducción a color eran todavía precarias y resultaba más fácil para el impresor si las ilustraciones a reproducir estaban delimitadas previamente por un contorno lineal, oscuro y bien definido, y sus

colores aparecían resueltos con tintas planas²⁶, un hecho que analizaremos más tarde. (Véase Anexo 1) Como sabemos, el pintor había desarrollado un peculiar estilo lineal que favorecía la reproducción de su obra en libros. No fue ésta la razón principal para adoptar la línea como su recurso gráfico característico. En otras obras de este período que no tenían como finalidad el ser publicadas, como retratos por encargo, grabados o pinturas murales, se conserva esta tendencia que parcela áreas cromáticas y acusa bidimensionalidad en la aplicación del color ²⁷.

A finales de la década de los noventa *Ett Hem* comienza a ser difundido por el extranjero. En él aparecía admirablemente reflejada la alegría del temperamento sueco y su peculiar sensibilidad para decorar el interior de los hogares. El sueco se mostraba en estas imágenes como un individuo que no siente aflicción por los largos inviernos y que goza siempre de un carácter pacífico producto de un paisaje de líneas serenas. En 1897 veinte de las veintiséis acuarelas fueron expuestas en la Feria de Arte e Industria celebrada en Estocolmo, presentadas como modelo de decoración de interiores. El propio artista determinó que deberían ser exhibidas en la sección destinada a Artes Aplicadas. (G.Cavalli-Björkman;B.Lindwall;1982:83) En el prólogo del album habla de las motivaciones para su publicación:

“(…)Quiero mostrarles en imágenes el resultado del trabajo en la cabaña, que les sirva de idea de cómo la he decorado. Ésto no lo hago por vanidad, si no porque siento que lo he hecho todo tan sensiblemente que quizá sirva de ejemplo para muchos que sientan la necesidad de decorar sus hogares .(…)”²⁸

Años antes Anders Zorn facilitó que estas ilustraciones fueran exhibidas en Norteamérica, donde formaron parte de una exposición de arte sueco itinerante.(T.Gunnarsson;1994:185) Posteriormente la serie completa fue mostrada al público alemán en una nueva exposición en Berlín en 1898, un año antes de la publicación definitiva del album. Fue entonces cuando el Nationalmuseum de Estocolmo tuvo interés en adquirir la colección original completa al editor Bonniers²⁹, quien había sugerido al artista escribir textos de su propia pluma para acompañar al conjunto de imágenes en el futuro libro.

Larsson en sus textos expone cuestiones referidas al artesanado; cita a autores como William Morris o Arthur Hazelius (Véase Cap.1, nota 19), con una prosa popular de intenciones educativas, como se advierte en el siguiente pasaje:

“(…)Aquí está, una casa que no valía mucho y cuyos muebles todavía valían menos. La renovación, qué palabra tan maravillosa, se hizo a costa de mi presupuesto, unas veces más sólido que otras, (...) querido lector y espectador, antes escucha un sermón sobre el arte en el hogar (...) Existen dos fórmulas para ésto: una es ese latoso refrán de haz bien las cosas la primera vez, la otra es el gusto comercial y el afan de lujo (...), sus pequeñas vitrinas atestadas de baratijas, las flores artificiales llenas de lazos, adornos y microbios. ¡Vaya lámparas! Felpa y cretona (...) Así es como van las cosas hoy en día. Pero, ¿cómo solían ir antes?.(...)”³⁰

De este modo anima a los granjeros suecos, a la burguesía y a las clases trabajadoras a evitar los ornamentos producidos en serie, y a cultivar una personalidad propia en la elección de los objetos cotidianos más humildes. Desde sus textos hace un llamamiento al campesino de Dalarna, y le previene contra la fealdad de los diseños prefabricados y baratos de la época:³¹

“(…)Por tanto, sueco, sálvate a tiempo, hazte sencillo y digno, sé tosco antes que elegante, vistete con pieles, cuero y lana, fabrica tus propios muebles, adecuados a tu cuerpo robusto y cúbrelo todo de fuertes colores, del verde oscuro de nuestros abetos y del blanco de nuestras nieves, y deja que tus manos tallen la madera con libertad, que corten o que pinten a su modo y según su impronta .(…)”³²

En sus dibujos pretende demostrar que es posible crear belleza utilitaria en los hogares suecos; las cosas suecas deben ser como siempre han sido:

“(…)Nuestros granjeros y esposas quienes viven ocupados todo el invierno tejiendo sus alfombras e hilando, no dejan escapar nada de sus manos sin un toque artístico personal (...) Todos estos ejemplos

tan joviales que se encuentran en todas partes son para mí , en muchos casos obras de arte más importantes que muchas pinturas al óleo .(…)”³³

En la iconografía del realismo la significación más relevante creada en torno a la figura del campesino fue símbolo de valores nacionales. Esta idea deriva del hecho de ser un trabajador que nace en la tierra que más tarde trabaja con sus propias manos y con su cuerpo, por lo que se le identificó como base o raíz de la nación. (L.Litvak;1991:93) Así lo entendería nuestro autor.

La temática rural de la pintura de género del XIX incluía el descanso de los campesinos, y existen modos para describirlo que también hallamos en Larsson: durante la noche, tras un arduo día de trabajo, después de la cosecha, de camino a un festejo local. Hay escenas que combinan el esparcimiento con el trabajo, en forma de tertulias familiares, la oración, o el descanso. (Véase Lám.XL)Estas imágenes de placer y labor presentan la visión armónica de la vida rural, que no impone yugo y permite momentos de gozo: ésa es la recompensa de la naturaleza por la labor bien hecha: el goce del descanso, la simplicidad de la vida y la perfecta salud. (L.Litvak;1991:71)A primera vista estas imágenes resultan fácilmente atribuibles a un artista del norte por sus aspectos descriptivos: el clima frío propicia e incentiva el sentido de la observación en aquéllos que deben pasar largos períodos invernales en el interior de los hogares (S.Alpers;1987). Hay entonces más tiempo para detenerse y establecer una relación especial con los objetos que nos rodean. La mirada se torna tranquila, cuidadosa; una mirada que aprende y comprende con un interés específico todo aquéllo que estima. Pese a ello, la mirada de este artista no tiene tintes introspectivos o sentido simbólico propio de la tradición romántica del norte; es una aproximación más mundana que se posa a menudo en la descripción de escenas al aire libre, con frecuencia en el jardín familiar. (Véase Lám.XLVI) En este sentido está más cercano al naturalismo refinado de los ochenta y a la estética basada en la sensación que al espíritu simbolista de los noventa.

Desde mediados del XIX asistimos a una exaltación de la horticultura, en la que el tema del jardín hace alusión a nociones de fertilidad, refugio, paz

y belleza. Un tipo de jardín utilitario y decorativo aparece con frecuencia en la temática del XIX (L.Litvak;1991:102), y es un atractivo motivo para nuestro autor. Abundancia, variedad, fertilidad, un espacio abierto al campo cultivado, y árboles frutales que se mezclan con la naturaleza. El resultado de la contemplación de este lugar es un sentimiento de paz interior y de reposo, un refugio del espíritu donde el alma tiende a gozar a través de la presencia de Dios y la percepción de lo perfecto. (L.Litvak;1991:102)

Cabe comentar que hay autores que consideran a Larsson una variante o versión rural del estilo *Biedermeier* alemán³⁴, con un espíritu más desenfadado. (K.Varnedoe;1988) Bien es cierto que existe un acercamiento hacia las temáticas sobre el idilio del pequeñoburgués o sobre folklorismo local que acentúan los detalles de lo cotidiano y el aspecto agradable del día a día. Quizás sea la visión paciente y la mirada bondadosa lo que conecte al pintor con el naturalismo germánico de primera mitad del XIX, aunque las soluciones plásticas difieran considerablemente.

La captación de lo material y lo efímero lo sitúan en el contexto de su tiempo; la plasmación de la realidad a través de su forma y su color percibidos. El espíritu científico-positivista permanece en Larsson y convive con otras influencias, generando un estilo singular; sin desviar la atención de la *cosa real*, Larsson otorga prioridad a unos agentes plásticos atractivos y personalizados.

En la iconografía femenina del XIX la mujer ocupada en sus labores representa todo un proceso de adaptación al siglo moderno. (L.Litvak;1991:61-62) Todo ello lo vemos reflejado en los retratos de esposa del artista. (Véase Lám.III) En las acuarelas, Karin y sus hijos son retratados a través de los ojos afectivos del padre-poeta-pintor. Karin es plasmada a menudo bajo una apariencia delicada, ocupada en las tareas del hogar, a menudo en compañía de los niños. En otro sentido, el tema del *picnic* y las reuniones familiares es presentado con una visión puramente particular, una versión individualizada de su *joie de vivre* que quizás pretendía ofrecer un paradigma social a su época. El tema del *picnic* permitía una composición orgánica de un grupo reunido en la atmósfera íntima de una merienda al aire libre. Este tema

tradicional en el arte había sido relegado al olvido por los clásicos y retomado nuevamente por algunos realistas. (L.Litvak;1991:104)

En otro sentido, parece ser que Larsson consideraba estos motivos como un mero pasatiempo en períodos de descanso, y concedía mayor importancia a la pintura de caballete y a sus obras murales. Así lo confirma el siguiente fragmento extraído de una carta a su protector Pontus Fürstenberg en 1893:

“(…)Y ahora te hablaré de mis aspiraciones. ¡Ésto es algo que realmente me preocupa! (...) Aspiro a ser y a seguir siendo un artista honrado que se esfuerza. Si tengo preferencia por el trabajo a gran escala es porque creo que es el adecuado para mí; de otro modo no dudaría en aspirar a los muros del Nationalmuseum o algo parecido(...) Y si consigo realizar estas condenadas pinturas seré el hombre más feliz del mundo.(…)”³⁵

Contrariamente a su opinión, las acuarelas de Sundborn pueden considerarse el eje fundamental de su arte, las que le convirtieron en artista de fama reconocida.

Como ya hemos citado, la pintura holandesa de interiores del XVII poseen puntos comunes con Larsson; en ellos la descripción de la tierra y la vida del país como un largo domingo o una fiesta para los ojos les llevan a elaborar sus imágenes con extraordinaria y paciente artesanía. Son imágenes realizadas con mano sincera y ojo fiel.³⁶ En los Países Bajos el arte está absorbido por la vida y su cometido es rodear de belleza las formas en que transcurre esa vida.³⁷ Larsson hace uso de una gran cantidad de elementos procedentes de la cultura del pueblo para crear su propio entorno, realizando un redescubrimiento de lo popular, como otros muchos suecos de su época.

La descripción de celebraciones y fiestas populares de la vida local figuraron de manera especial en los temas de Larsson. Es una ocasión para desplegar un espectáculo colorista de multitudes luciendo el atuendo regional.(Véase Lám.XXXIV) Tal y como afirma Litvak, se trata de una revalorización de la fiesta como esencia del funcionamiento de las relaciones

sociales , que iguala a todos los elementos en un goce instintivo de la existencia. La fiesta es presentada como juego colectivo de símbolos y ritos que permite un desahogo psíquico de toda la sociedad. (L.Litvak;1991:74)

Larsson es un producto de su entorno natural. La sociedad, la historia y la cultura son reflejo de las fuerzas de la naturaleza del paisaje nórdico³⁹. Y Larsson no resulta una excepción en este aspecto. En sus imágenes apreciamos este espíritu; el artista trata de plasmar el ritmo de la naturaleza, las sucesivas etapas del día y la lenta extinción de la luz. Hay en muchas de ellas una calma, una serenidad horizontalidad que parece estar vinculada al propio paisaje de las fértiles llanuras del centro de Suecia. Podemos sugerir que es la suya una mirada de un hombre de provincia con una visión auténtica de aquéello que le rodea, una mirada de campesino paciente que observa su entorno, imperturbable y lo describe minuciosamente desde una estrecha interacción con él. En uno de sus textos, describe el redescubrimiento de su propio entorno: “(...)En este lugar me sobrevino la maravillosa impresión de aislamiento, de tener que estar aquí lejos del jaleo y del ruido del mundo exterior. Esta tranquilidad que sólo había sentido una vez (...)”³⁸

Las numerosas acuarelas realizadas en todo el período de Sundborn constituyen, según muchos de los historiadores de Larsson, la base para interpretar conjuntamente toda su extensa obra. Resulta significativo el hecho de que fueran iniciadas durante un período más ocioso:

“(...)Cuando estoy demasiado torpe para afrontar una pintura importante o demasiado perezoso o estancado para idear un motivo, me siento en este rincón y hago unos bosquejos de mi esposa y de los jóvenes (...) A menudo suele ser una flor que me ha interesado, y entonces no estoy tranquilo hasta que la he pintado (...) Después de un período de concentración durante mi trabajo sobre grandes pinturas murales he caído en largos ataques de ociosidad (...), lo siento en cada miembro y estoy quejumbroso, sin apetito y entonces, de pronto doy un golpe en la mesa y un grito capaz de asustar a toda la familia: ¡voy a pintar, maldita sea, nuevas series para *Ett Hem!* Y lo hago. Este es el tipo de hombre que soy y aquí me encuentro.(...)”³⁹

En su segundo album familiar aparecido en 1902 y titulado Larssons (Los Larsson), habla de su cometido como artista: “(...)Al menos me alegra que estas pinturas, más o menos brillantes lleguen a mis descendientes de todo el mundo con los motivos de mi casa. Ésta ha sido mi contribución: el ir y predicar a las gentes.(...)”⁴⁰

Larssons es un libro tardío, donde se revela más inseguro en sus convicciones políticas y religiosas. (Véase Fig.21)En una etapa de vicisitudes en Suecia, el pintor presencia el devenir de su entorno con una actitud de duda. En este album escribe con similar expresión a Ett Hem, con un vocabulario que aunque ingenuo encierra un contenido moralizador. Las treinta acuarelas del libro ponen de manifiesto la evolución de su talento dibujístico en el cambio del siglo: la casa de Sundborn presentada como un objeto bello creado para la agradable contemplación. Así parecen estar concebidas dichas imágenes.

En Larssons advertimos una exhaustiva descripción de los ambientes que acusan mayor profusión de elementos. En los retratos familiares se observa igualmente un cambio de actitud que se refleja en la melancolía de las miradas; la adolescencia de los hijos o la senectud de los padres son mostrados en escenarios panorámicos al aire libre, un pretexto para incidir en el concepto ornamental y llevarlo a la máxima expresión.(Véase Lám.XXXVII) En líneas generales, en los álbumes más tardíos existen transformaciones notorias tanto en la expresión como en el contenido; se conserva el sentido del equilibrio y la estabilidad en las composiciones, si bien los puntos de vista resultan más audaces. El trazo de la pluma se muestra más contenido y menos espontáneo que en Ett Hem y la introducción del lápiz como parcelador del contorno suaviza las atmósferas que se hacen meditabundas e introspectivas. Hemos advertido que es entre 1905 y 1906 cuando emplea con mayor asiduidad el lápiz pastel sobre la acuarela, que llega a sustituir a la pluma. Este período coincide con el momento en que el artista realizaba los cartones preparatorios para el mural “Dramat Födelse” (El Nacimiento del Drama), en los que hacía uso de este medio gráfico, por lo que deducimos que fuera este el hecho que le indujo a cambiar de técnica.

Fig.21 Cubierta del álbum Larssons (Los Larsson), de Carl Larsson, publicado en Estocolmo en 1902.

El álbum Spadarfvet. Mitt Lilla Lantbruk (Spadarfvet. Mi pequeña granja), aparece en 1906, aunque sus ilustraciones habían sido comenzadas en 1904. Se compone de 24 acuarelas y la portada, de 33x49 cm. cada una. La mayoría están firmadas por el autor, y fechadas entre 1904 y 1906. Por entonces había adquirido años antes una propiedad con una granja, y un inmenso terreno con dehesas y tierras de labor, bosques y estanques; se interesará a partir de ahora en describir las actividades del campo a lo largo de las distintas estaciones, y la idea romántica de la tierra, una postura consecuente con los ideales de retorno al campo del nacionalismo romántico. Al trabajar él mismo como campesino, estaba preparado para reflejar la vida rural, los queaceros cotidianos, los cambios de las estaciones o los eventos locales. De hecho, se consideraba a sí mismo “artista y granjero”. Este álbum constituye una especie de testimonio de los pensamientos del granjero sueco y de la defensa de los trabajadores como base firme de la nación. La economía

de la familia Larsson tenía carácter autárquico: los hijos eran educados para ocuparse de todos los trabajos artesanales y agrícolas; así, los campesinos pasarán también a formar parte de la gran familia de Sundborn. A lo largo de la segunda mitad del XIX se forja en la pintura y la literatura el arquetipo del campesino como encarnación del pueblo, dotado de valores esenciales como la sencillez de costumbres o la perseverancia en el trabajo, unido al hecho de saberse transmisor de una sabiduría telúrica. En la creación de este mito tomaron cuerpo las ideas entresacadas del positivismo que consideraban al hombre como parte de la naturaleza. (L.Litvak;1991:53-54) El hombre rural de Larsson aparece retratado como un verdadero héroe nacional; en él no vemos en absoluto idea de esclavitud o de pobreza, sino de esfuerzo y entrega que realzan su figura dignificada y ennoblecida como modelo regenerador de su época.

En *Spadarfvet* las intenciones descriptivas de un ambiente particular conllevan que el lenguaje gráfico de la acuarela se exprese a través de insistidas transparencias que inciden en el tratamiento lumínico de las escenas de paisaje, presentado fundamentalmente a través de vistas abiertas panorámicas. (Véase Lám.XLI) En el álbum, el artista acompaña a la familia durante todo el año, en los trabajos y las alegrías diarias, los acontecimientos especiales como onomásticas o la festividad navideña. En los textos se recogen tanto anécdotas como sus ideas de adhesión a la comunidad protestante y al folklore, su lealtad al campesinado y su giro desde una actitud liberal hacia posturas más conservadoras.

En el año 1910 publica un nuevo libro de veintiocho acuarelas titulado *Åt Solsidan* (En el lado del sol), que reproduce una serie correspondiente al período de 1908-1909. En él no pretendía mostrar una guía educadora del gusto sueco, sino la sincera gratitud de un artista entrado en años; la felicidad y el pleno gozo de vivir habían perdido la intensidad de años anteriores, aunque el colorismo de las imágenes resultara más vivo que nunca.

Fig.22 Cubierta del álbum Åt Solsidan (En el lado del sol), de Carl Larsson, publicado en Estocolmo en 1910.

Es aquí donde enfatiza los efectos lumínicos, los ambientes claros y luminosos y confiere mayor protagonismo a las figuras situadas en planos adelantados. (Véase Lám. XLV) Las acuarelas de candor infantil habían quedado atrás. Los personajes, como en Larssons, se presentan en actitudes reflexivas y soñadoras, a menudo de espaldas o con la mirada ausente, ubicadas en espacios más restringidos y en general, en escenas de interior. Ocultas tras los objetos, las muchachas de Larsson, de amplia apariencia física con frecuencia seccionada por el encuadre, son retratadas como parte de la esencia de la vida reposada y taciturna de los últimos años del pintor, y aparecen ocupadas en actividades introspectivas como la costura, la lectura, el estudio o la oración. (Véase Lám. XLVI)

La versión que de este libro se editó en Alemania bajo el título de Das Haus in der Sonne (La casa en el sol), compendia el contenido en imágenes y textos de los tres primeros álbumes familiares y tuvo una gran acogida popular en 1909. (Véase su análisis en 5.3.2 y Anexo 1)

Finalmente, en el año 1913 sale a la luz el último de los libros de imágenes del pintor, titulado *Andras Barn* (Los hijos de otros), un compendio de retratos infantiles de amistades y allegados, sobre el que ya hemos hablado en 5.2.3. En nuestra opinión, al final de su carrera el deseo de no desprenderse del espíritu juvenil de sus imágenes le llevaría a repetirse una y otra vez con mayor y menor fortuna, si bien vemos que introduce o acentúa ciertos rasgos en su lenguaje expresivo.

En definitiva, el mensaje de todos sus libros ilustrados podría resumirse en un llamamiento hacia el sueco, para quien es necesario volver la mirada a lo que el país le ofrece: la sencillez de costumbres, el encanto de la vida rural, el colorismo del folklore popular o el deseo innato de hacer agradables los objetos de uso cotidiano. Y todo lo llevará a la práctica en su vida y en su arte, como tratándose de un ejemplo a seguir.

5.4.2. Reflexión sobre los procedimientos de impresión de los álbumes: Das Haus in der Sonne (1909).

Desde nuestra perspectiva como conocedores de las técnicas del grabado y la estampación, nos parece interesante resaltar el hecho de que los avanzados procedimientos de impresión utilizados en la difusión de uno de los álbumes de Larsson hicieron plena justicia a los originales realizados a la acuarela; las imágenes de Larsson fueron conocidas públicamente fundamentalmente a través de reproducciones en color aparecidas en sus álbumes. En este sentido, hemos acudido a las fuentes para comprobar por nosotros mismos la calidad de dichas reproducciones: Das Haus in der Sonne (La Casa en el Sol) fue publicado en Leipzig en 1909 y de él hemos podido visualizar un ejemplar original de la época. Este libro constituye una síntesis de los dos primeros álbumes publicados en Suecia por el pintor, Ett Hem y Larssons, por lo que estimamos oportuno su análisis para conocer la calidad técnica con la que fue editado y difundido entre los lectores de la época. El hecho de que en pocos años se llegaron a vender más de diez mil ejemplares de él, otorgó a Larsson una fama considerable en Alemania. La editorial alemana Karl Robert Langewiesche corrió a cargo de la edición, si bien hemos observado que en algunas de las imágenes aparece la firma B.S., del editor sueco Bonniers. Pensamos que al tratarse de un álbum recopilatorio, las ilustraciones publicadas en años anteriores fueron aprovechadas para la edición alemana. En las primeras páginas del libro aparecen los nombres de los impresores del taller alemán donde fue editado este volumen: F. Bruckmann y Emil Herrmann.

Como hemos visto, Larsson mantiene desde su juventud estrechos vínculos con el campo de la ilustración y la edición de publicaciones; ello nos lleva a creer que con seguridad pudo supervisar frecuentemente el proceso de edición de sus propias obras en la editorial Bonniers, aconsejando al impresor

soluciones adecuadas para lograr resultados satisfactorios que no desmerecieran la calidad de sus trabajos.

Tras una visión global del conjunto de imágenes reproducidas, llegamos a la conclusión de que, gracias al procedimiento de estampación empleado, se han alcanzado resultados de una elevada calidad técnica. La nitidez del dibujo, la homogeneidad en las áreas cromáticas en las que apenas se percibe texturación impresora, así como la amplia variedad de matices de color muy aproximados a la acuarela original nos lleva a afirmar que se trata de un libro impreso en un taller muy avanzado técnicamente. Con objeto de no romper el hilo narrativo de nuestra tesis, centrada en un estudio esencialmente plástico, remitimos nuestras consideraciones fruto del mencionado estudio directo al anexo 1 de esta tesis. Con ello, demostraremos que es un ejemplo evidente del grado de perfección técnica alcanzado en las imprentas y talleres gráficos del norte de Europa a comienzos del siglo XX. Constituye una reproducción con tal elevado grado de fidelidad que casi podríamos calificarlo de facsímil.

Fig.23 "Wenn Du's Wagst, oder Der Respekt geht über Alles" (Si te atreves...o El Respeto ante todo) Carl Larsson. Dibujos humorísticos a pluma aparecidos en Das Haus in der Sonne (La casa en el sol), 1909.

5.4.3. Selección de obras tipo del período de Sundborn. Análisis formal.

A continuación, y como término del cuerpo central de esta tesis, proponemos un análisis plástico exhaustivo del conjunto de obra más identificable dentro del período de Sundborn: las imágenes ilustradas a la acuarela. Tal y como hemos anticipado en otros análisis de esta tesis, cada imagen comentada se acompaña de sus datos técnicos (título, técnica, dimensiones, fecha de realización, firma del artista y localización), seguida de un estudio formal que sirve finalmente para corroborar con un ejemplo visual todos los puntos que hemos tratado a lo largo de nuestro discurso.

OBRAS DEL ALBUM *ETT HEM*, 1899.

LÁMINA XXXIX

“TIMMERRÄNNAN. VINTERBILD”

(El arroyo de los troncos. Motivo de invierno)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1994-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo NMB 258

ANÁLISIS FORMAL:

Esta acuarela es la presentación panorámica de la población de Sundborn durante el invierno, la primera imagen del álbum. El arroyo se abre paso entre las cabañas, en medio de un paisaje helado y en apariencia sin habitar. Las aguas fluyen rápidas corriente abajo. La naturaleza adopta formas lánguidas y cadenciosas: Sundborn se muestra como el lugar donde flota el idilio sobre una atmósfera nublada y tranquilizadora. La estación parece haber detenido las horas en esta parte del mundo; pese a ello, la corriente de agua continua fluyendo, incansable, hasta perderse entre los grupos de casas.

El encuadre compositivo, de tipo panorámico, resulta excepcional con respecto a otros de esta serie, como veremos. Con la intención de enseñar una visión de conjunto, el dibujante decide elevar deliberadamente el punto de vista; así, el paisaje es contemplado a cierta altura y se pone de relieve la acción principal que sucede sobre el plano de proyección. La vista de pájaro constituye un rasgo tomado, como veíamos, de la estampa japonesa.

Globalmente, la imagen se resuelve a través de una clara organización en diagonal de derecha a izquierda, a través de una construcción en perspectiva cónica. El dinamismo, el sentido de profundidad espacial y la movilidad escénica que este recurso aporta a la composición ayudan a expresar el recorrido del arroyo a su paso por la población. El uso de esta franja sesgada atenua el acusado equilibrio y la estabilidad de la línea del horizonte, insinuada sobre los grupos de cabañas del último plano.

En el extremo inferior izquierdo se ha ubicado cierto elemento sobre un espacio que quizás en un primer momento podría haber permanecido vacío. La justificación es situar un rasgo relevante en primer plano, de modo que el resto del conjunto adquiera orden en torno a él. El ojo del dibujante se sirve de esta referencia visual en un plano anterior como punto de apoyo, un apunte de interés con respecto al marco global, la totalidad del paisaje, más homogéneo y sin estridencias. Las vallas de madera semi hundidas en la nieve

son el elemento que equilibra la relevancia de la diagonal y evita que la imagen pese excesivamente por la derecha.

En el dibujo observamos que las gamas de color se reducen a armonías de grises y rojos muy suavizados que ofrecen una impresión integrada, sosegada y placentera. Se hace uso de un repertorio de tonalidades que se encuentran aproximadamente dentro de la misma escala tonal, en la que prevalecen los valores medios-altos. No existen disonancias cromáticas, todos los colores participan plenamente entre sí en un mismo conjunto compositivo. Para ello, los blancos adquieren un matiz más cálido a base de una transparencia amarillenta y los rojos se saturan al definir el conjunto de vallas, el rasgo diferenciador antes señalado. Nuevamente, en relación a la estampa japonesa cabe comentar que las gamas cromáticas poseen un carácter más naturalista y menos arbitrario que las obras de Hiroshige o de Hokusai, y emplean tonos menos estridentes. Los xilógrafos japoneses nos ofrecen una visión de la naturaleza aún más simplificada y esencial, imponiendo la majestuosidad de los montes y la bidimensionalidad con la que aplican el color, definitivamente más rotunda, arbitraria y radical.

Es este uno de los motivos de la serie donde la mancha de acuarela posee mayor riqueza en sensaciones visuales: el artista ha hecho uso del lápiz graso en determinados lugares, por ejemplo, al expresar las ondas del arroyo. La deliberada aplicación de la aguada sobre ellos desdibuja sus contornos y confiere una vibración que evoca claramente el discurrir continuo de las aguas. El gesto del pincel se combina en ciertos momentos con trazos discontinuos y más ágiles de la pluma. Algunos toques de gouache blanco se intercalan, luminosos, sobre la mancha más homogénea de gris.

Hemos observado que la fragilidad con que la pluma Larsson define los montones de nieve acumulados en las orillas del río y que configuran un paisaje blando y sinuoso puede hallar cierta similitud con la vista de Hiroshige titulada "Nevada nocturna en Kambara", de la serie compilada en Cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō, de 1833-1834. La sutilidad en la aplicación de la aguada, las líneas armoniosas y ondulantes de la naturaleza en letargo, la introducción de minuciosos grafismos para sugerir la vegetación y el predominio de tintas suavizadas delimitadas por una línea continua y

caligráfica modeladora de las formas evocan en ambos paisajes el mismo sentimiento de quietud, recogimiento y contemplación ante una naturaleza que permanece dormida.

Algunos grafismos más expresivos y audaces definen unas matas en primer plano; como contraste, finas y sutiles líneas de pluma muestran la languidez de los árboles, pequeños trazos curvos y con cierto matiz ornamental reflejan el agitado oleaje mientras que tensiones rectilíneas conforman las arquitecturas y las estructuras de madera que bordean el río. Los ritmos orgánicos y las tensiones más geométricas se resuelven integrados en el mismo espacio plástico, complementándose y ofreciendo diversidad, riqueza y actividad.

La sinuosidad de las líneas del paisaje nos conduce la mirada a través de las pequeñas cabañas agrupadas, la nieve adopta formas sugerentes, redondeadas y caprichosas: Larsson siente la necesidad de representarlas de un modo sintético y personal. La atmósfera se muestra limpia y nítida. En el sencillo perfil de las casas parece averiguarse la inocencia de un entorno donde la vida discurre placentera y despreocupada como las propias aguas del arroyo.

LÁMINA XXX

“STUGAN. LILLA HYTTNÄS”

(La casa en el campo)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1994-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 261

ANÁLISIS FORMAL:

Lilla Hyttnäs se nos revela sumergida en la naturaleza del jardín; una vivienda que parece integrarse plenamente en el bosque silvestre que la envuelve. Como ya vimos, la temática del jardín familiar es una de las predilectas de este artista.

La cabaña aparece como elemento protagonista, semi oculta por el chisporroteo vegetal que inunda la imagen, y se presenta en un plano medio, dirigiendo el interés del espectador. Se ha empleado un tipo de composición clásica, con un horizonte imaginario situado aproximadamente en un punto más alto de la mitad del formato. Al dibujante le ha preocupado mostrar con mayor claridad la exuberancia del entorno como elemento integrador de la fachada de la casa. Al mismo tiempo, entre el enredo de las formas naturales, el esquema rectilíneo de la arquitectura parece seguir la línea del paisaje, “tranquilizando” de alguna manera la composición.

La naturaleza se manifiesta exuberante a través de un extenso y variado repertorio gráfico que revela toda su frondosidad. Trazos nerviosos de pluma, breves líneas intuitivas, pequeños puntos, trazos curvos o diminutos círculos; este amplio vocabulario parece evocar el sonido y el movimiento de las plantas al combinarse con la mancha vibrante de acuarela. En su unión configuran un repertorio lo suficientemente extenso y específico para describir las especies botánicas de un jardín particular. El ritmo frenético del grafismo se detiene las historias espontáneas que ocurren dentro de la espesura. Hasta la propia firma del artista, incluida en el borde inferior, parece formar parte del enredo orgánico de tallos y hierbas.

Simultáneamente, hace uso del gesto de la propia pincelada, siempre muy controlada y aplicada en el lugar justo; lo apreciamos en el modo de sugerir las masas de arboleda del fondo, así como en el esbozo del cielo mediante unos rasgos más amplios. Es un lenguaje pictórico de carácter abierto, donde prevalece una dicción no aristada portadora de un carácter sensual y emotivo. La mancha de acuarela se independiza en ciertos momentos de la línea que la delimita y de este modo circula, libre, por las áreas del plano de fondo, sugiriendo la idea de profundidad.

Las armonías cromáticas de tonos claros y luminosos se alternan entre los verdes que recogen toda la frescura de zarzas y matorrales, y los tonos rojizos característicos de la vivienda retratan el carácter de sus moradores. La luminosidad es propia de la paleta del artista, que refleja perfectamente la atmósfera aireada de la estación estival.

Es éste, en definitiva, el aspecto vital y fresco de la cabaña, una imagen del verano sueco, de la atmósfera limpia y los colores plenos de luz. Las diminutas flores, los arbustos que crecen de modo salvaje junto a las zarzas enredadas libremente mediante una línea juguetona, tratan de evocar un modo de vida, resumible en un momento cálido para el disfrute sensual de la mirada. El carácter ornamental del dibujo alcanza en esta obra una de sus cotas más elevadas, para lo que el pintor despliega toda su capacidad observadora y la maestría de su pluma que no duda en detenerse en los aspectos más humildes de su mundo.

LÁMINA XXXI

“MAMAS OCH SMÅFLICKORNAS RUM”

Comentario:

(La habitación de mamá y las niñas)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1894-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 274

ANÁLISIS FORMAL:

A través de esta imagen, Larsson nos ha dejado abierta una puerta a su intimidad. Los más jóvenes han sido sorprendidos por el dibujante, que observa, curioso, el interior de la habitación en visible desorden, donde sus hijos acaban de despertarse. Los enseres personales de los niños, el juvenil estampado de las paredes y los tonos claros del ambiente hablan por sí mismos: la vida de la familia se manifiesta en esta imagen en su versión más desenfadada. La escena es mostrada con un talante sereno y sutil; la vida es presentada como un juego o como una continua diversión.

El aparente desorden de la estancia no es tal, al quedar compensado por una organizada composición. Las amplias líneas de la construcción espacial en perspectiva, perfectamente definidas, aportan el reposo y la claridad visual a toda la escena. Si prolongásemos imaginariamente las fugas insinuadas en la madera del suelo, comprobaríamos que confluyen en un punto de vista situado aproximadamente bajo la ventana del fondo, desviado del centro. Así, el pintor trata de reproducir una sensación espacial verosímil con un procedimiento plástico tradicional, aunque personalizado. El encuadre elegido que abarca aproximadamente la visión de la mitad de la estancia, llega a seccionar algunos objetos de los laterales; por ello, intuimos que la escena continua en sus extremos pues el artista, al abrir los límites en los bordes del formato, invita al espectador a imaginar el resto. Se ha interesado por mostrar una parte concreta de la escena que recoge una historia muy particular y ha seleccionado con cuidado los objetos más representativos que debían aparecer en ella para evitar la sensación de abigarramiento y acrecentar la percepción relajada y placentera.

Larsson introduce diversas notas oscuras que sirven para retener la atención de la mirada. Éstas parecen indicarnos un recorrido visual; las calzas negras de Brita y Suzanne a derecha e izquierda conducen hacia el cuadro situado en lo alto; delimitan una composición conformada por un triángulo imaginario en el que se inscribe la figura de Pontus, el hijo menor. Éste se encuentra sumergido entre los objetos del fondo y su presencia pasa prácticamente desapercibida. La composición se refuerza con otro esquema triangular sugerido en la estructura arquitectónica de la pared frontal. Así, las

sensaciones transmitidas resultan de completa estabilidad, estatismo y reposo. Se recurre al uso de áreas aligeradas de elementos, principalmente en la zona inferior, donde la mirada puede descansar finalmente tras su recorrido por los detalles de la escena.

La línea de Larsson describe con verosimilitud cada objeto y discurre, ágil, por todo el espacio plástico. Se torna descansada y plácida cuando se detiene en el cuerpo menudo de Brita, juguetona recorrer las ropas arrugadas, calculada al ajustarse a la rigurosa perspectiva y al describir los detalles constructivos del interior. Siempre paciente, estudiada y descriptora de los diversos aspectos de la vida diaria, con el propósito de comunicar cercanía e intimidad.

El rostro de Brita, la niña retratada a la izquierda, muestra toda la satisfacción de hallarse en un entorno agradable, decorado de un modo armonioso y juvenil, y rodeada de hermanos y de juegos. Al mismo tiempo su gesto parece insinuar travesura, al encontrarse desnuda ante el dibujante que la observa. Las formas redondeadas de su cuerpo, resuelto con trazo amplio y seguro, reafirman aún más la sensación de felicidad placentera y bienestar por el hecho de hallarse en una atmósfera tan cálida y acogedora. Mientras, Suzanne y Pontus continúan jugando ajenos a la mirada del dibujante.

Es ésta una escena sin estridencias, donde la gama cromática, aún ciertamente vinculada al período anterior, se reduce a verdes y ocres pálidos. Advertimos la marcada tendencia a parcelar áreas de color con el peculiar contorno oscuro que con minuciosidad define la forma. La dicción es en general de trazo cerrado que responde a una impresión reflexiva y racional. Sin embargo, existen ciertas zonas en las que la mancha de acuarela escapa de la línea que la retiene y queda libre, sugiriendo sombreados, variaciones de luz o matices sobre las superficies, que contrastan con los límites de cada uno de los elementos. Ello se acusa, por ejemplo, a los pies del personaje de la izquierda, o en el modo de resolver el estampado de la pared, en este sentido, de marcado gusto modernista.

En cuanto al tratamiento lumínico diremos que, como ocurre en muchos otros dibujos, no advertimos un estudio profundo de cómo la luz

afecta a figuras, objetos y ambiente. Cada uno de ellos está valorado intuitivamente de un modo individual, pese a que existe un foco explícito de donde parece provenir la luz. Las figuras están representadas con un tratamiento anatómico ligeramente insinuado con sutiles y esquemáticos sombreados. En líneas generales y valiéndose de los tonos cálidos, el ambiente discurre amable y acogedor. La suavidad del sombreado, las zonas de penumbra levemente sugeridas y modeladas por la claridad que se filtra por el ventanal convierten esta habitación en un rincón propiciador de la sensación de hogar.

La decisión en el manejo de la pluma, la justa medida en la proporción de los objetos como dato naturalista, la moderación cromática o la visión racional del espacio son recursos con los que el pintor acierta a retratar un fragmento del ambiente familiar, un artista cuya retina entabla una relación especial con los objetos de sus interiores. Así aparece reflejado en esta acuarela, una de las más populares, donde el candor de la primera infancia o la simplicidad decorativa de los hogares nórdicos son los mensajes expresados.

LÁMINA XXXII

"SKAMVRÅN"

(Pontus en la esquina)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1994-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo NMB 267

ANÁLISIS FORMAL:

Analizamos aquí una de las tempranas imágenes del álbum. El artista nos ofrece la captación parcial de una nueva estancia del hogar, el salón, decorado en estilo gustaviano de tonos claros. (Véase Cap.3, nota 49) En él acusamos la presencia de un personaje infantil. Pontus, que posa en un plano medio, sentado en una de las sillas junto a la puerta. Por la expresión contrariada de su rostro y el desánimo de su actitud, entendemos la trama de la historia: la imagen narra la anécdota del castigo del joven.

Si nos detenemos a estudiar la estructura compositiva, apreciamos que se ha partido de un encuadre que evidencia la frontalidad más descriptiva de una de las paredes de la habitación y de todos los elementos que en ella se encuentran. La disposición ordenada de muebles y objetos decorativos aporta el rasgo de equilibrio y claridad que predomina en toda la escena. El elemento “puerta” ha quedado localizado en el centro de la imagen y a ambos lados se ordena el conjunto casi de una manera simétrica. Es más, son objetos que se repiten: los candelabros, las sillas, los cuadros o la disposición de la alfombra. La estructura global queda simplificada en tensiones horizontales y verticales dadas por las rectas de muros y paneles, propiciadoras de una impresión reposada y sin connotaciones disonantes. Esta serenidad no se ve reflejada en el rostro del personaje retratado, en oposición al exceso de orden dado por una perspectiva centralizada. De este modo el posible efecto de simetría se ve atenuado por la introducción de un retrato que se convierte en nota relevante en la escena. Su ubicación, claramente desplazada a un lado del eje central que pasa por la puerta, acaba con la monotonía de un esquema compositivo favorecedor del estatismo. Exactamente, su presencia se encuentra en el punto medio entre el centro y el límite del formato, orientada opuestamente a este centro. De nuevo, algunos objetos de los extremos de la imagen resultan fragmentados por el tipo de encuadre: del mueble de la izquierda apenas se aprecia una pequeña parte, suficiente para imaginarlo todo él.

Como viene siendo habitual, la atención hacia la presencia del joven se sugiere a través de un apunte oscuro, sus calzas negras, el dato más sobresaliente para el espectador, así como la profusión de detalles con los que

aparece descrito, junto a la intensidad de su cromatismo. En este sentido algunos historiadores han señalado que el dibujante suele introducir ciertos "defectos" en sus composiciones con la intención de atraer la mirada y crear un área donde se concentre el interés. En esta acuarela, el hecho de que una de las calzas se encuentre caída o el detalle de la alfombra arrugada confieren impresión de desorden y transitoriedad a un entorno donde todos los objetos aparecen en su lugar correspondiente. (W.Scott;1970,:34-37.)

El modo en que la alfombra ha sido colocada ayuda a potenciar la sensación de profundidad espacial: sus líneas, así como las del suelo fugan a un punto imaginariamente situado sobre la puerta. El riguroso estudio de perspectiva racionaliza la percepción espacial, que se dulcifica a través de los detalles ornamentales.

En la imagen, las líneas rectas trazadas con firmeza y precisión son una vez más las protagonistas: los motivos principales vuelven a ser el mobiliario y el diseño del interior de la habitación como escenografía donde se sitúa un personaje. Pese a ello y como ya hemos sugerido, se han incorporado algunas notas con un carácter más orgánico y menos geometrizable, aunque permanecen siempre enmarcadas por rectas firmes y estáticas. Larsson acompaña la fría y desnuda línea recta con los grafismos sutiles y los trazos más dinámicos y caprichosos al referirse a los detalles florales o a la resolución de la camisa del muchacho. Ambos tipos de trazo se combinan sabiamente a lo largo de todo el dibujo.

Observamos, del mismo modo, que en algunos momentos el pincel se expresa por sí mismo sin estar acompañado del contorno de la pluma. Así, la mancha de acuarela actúa de un modo más independiente y se resuelve vibrante y móvil en las franjas de las sillas, y más homogénea cuando se detiene a evocar la calidez de la superficie de la pared.

Es ésta una de las acuarelas en la que las gamas cromáticas aparecen especialmente rebajadas y resultan más luminosas y cálidas. Ello potencia el equilibrio creado por la composición: la suavidad de la aguada en ocres y verdes mediante el uso de transparencias más o menos uniformes hacen del salón un lugar apropiado para el descanso y la tranquilidad. Las sombras que

arrojan algunos objetos, como la penumbra sugerida bajo la estufa cerámica, son el breve estudio lumínico insinuado levemente con pinceladas muy controladas.

No hay en esta obra lugar para las estridencias. Cada elemento se encuentra en su lugar correspondiente. Una vez más, la horizontalidad reflejada en los aspectos constructivos de la estancia ahonda en el sentido de estabilidad y reposo. Asimismo, la claridad de los colores y el capricho floral terminan de perfilar una atmósfera ingenua, idílica y pacífica, reveladora del carácter de quienes la habitan.

El salón de los Larsson, descrito minuciosamente, retrata un gusto y una manera particular de entender la vida en el campo con costumbres burguesas. Es, en definitiva un ejemplo de interior genuinamente sueco que merece ser mostrado a aquéllos que deseen reconvertir o restaurar sus hogares. La pequeña historia familiar que en él se desarrolla es tan sólo un pretexto para ubicar un elemento, el personaje de Pontus, y anular el orden simetrizante de la composición.

LÁMINA XXXIII

“NÄR BARNEN LAGT SIG”

(Cuando los niños duermen)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1894-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo NMB 266

ANÁLISIS FORMAL:

Con esta acuarela Larsson nos introduce nuevamente en la intimidad del comedor familiar, en una visión nocturna de la estancia donde la pareja, tras la cena, se dedica a actividades cotidianas como la lectura o la costura. La silueta oscura y relevante de Karin a contraluz protagoniza la imagen y oculta parcialmente la presencia del propio Larsson, como si éste deseara pasar desapercibido en la escena. La simplicidad del mobiliario y la humildad de los enseres hablan del gusto decorativo de los moradores, muy vinculado a un estilo rural de líneas sencillas pero armoniosas.

El motivo que nos ha llevado a la selección de esta obra ha sido el inusual interés demostrado hacia el tratamiento lumínico de una escena de interior. Acusamos un estudio de clarooscuro, a través de la insinuación de zonas en penumbra, contraluces escasamente violentos y áreas de máxima luminosidad. Podemos concluir que en la escala valorativa de la luz hay una preponderancia de valores medios-bajos que dan lugar a una lectura emocional más dramática. El foco lumínico principal proviene de la lamparilla sobre la mesa, desde donde se irradia la máxima luminosidad sobre el rostro de los personajes, concentrando el interés visual en el centro del formato, donde los contrastes se hacen más acusados y se emplea el contorno delimitador de las formas. Las áreas sombreadas aparecen sutilmente sugeridas con una mancha móvil de acuarela portadora de sensaciones cálidas y envolventes, tal como advertimos en la zona de debajo de la mesa o en las sombras arrojadas de los objetos sobre el muro.

Por otra parte el color en esta imagen ha sido aplicado formando gradientes, en gamas pardas y cálidas que difieren considerablemente de otras imágenes de la serie y establecen una impresión de profundidad escénica mediante los distintos contrastes valorativos.

Al hablar de la composición, cabe resaltar que el encuadre enmarca la visión parcial de uno de los rincones más representativos de esta estancia. La visión esencialmente frontal de uno de sus muros ha sido construida, como en imágenes anteriores, a través de un esquema de perspectiva cónica que sitúa el punto de vista en un lugar elevado ubicado aproximadamente en el inicio de

la repisa de la ventana. Larsson emplea esta visión en muchos de sus interiores para clarificar la comprensión del espacio que se desea mostrar. El predominio de tensiones horizontales con valor estructural se refleja en el mobiliario, en el paño de la pared o en las líneas del ventanal, y suscita la calma silenciosa propia de la nocturnidad. La imponente figura de Karin cobra protagonismo en la mancha oscura de su vestido y en su ubicación a contraluz, y recoge la mayor parte de peso visual de la imagen en la zona derecha inferior. Queda así ubicada en un plano más adelantado, inicia una direccionalidad oblicua en la imagen y evita con su localización que el encuadre resulte en general excesivamente centralizado.

Resulta muy peculiar el empleo del traslapo forzado en el autorretrato del pintor; su semblante surge inmediatamente tras la cabeza inclinada de la esposa y se resuelve con líneas muy esquemáticas que sintetizan su fisonomía y la hacen reconocible. Pese a que esta manera de disponer los elementos compositivo crea una impresión de instantaneidad o casualidad, todo responde a un planteamiento cuidadosamente planificado y calculado, como corresponde al queahacer disciplinado de este artista, que encuentra en el orden y el equilibrio los máximos valores estéticos.

En el tratamiento de la acuarela hay que resaltar que, en la expresión de la envoltura del ambiente y de la idea de nocturnidad se ha acudido un gesto del pincel más intuitivo que escapa del marcado silueteado de la pluma y funciona por sí mismo. Como ejemplo, la manera de resolver la superficie de la robusta estufa de la izquierda, con la aplicación de pinceladas de dicción más abierta y expresiva. Asimismo, en las áreas donde se desea comunicar idea de penumbra o medias luces, como ocurre bajo la mesa, los contornos pierden definición y se confunden con el fondo, lo que hace el espacio penetrable.

El discurrir plácido de las horas en torno a una camilla que recuerda ciertas escenas de Vuillard, el recogimiento en el pequeño comedor familiar, el merecido tiempo para el silencio y la reflexión después de una jornada laboriosa tienen lugar en esta estampa entrañable. Los enseres parecen reposar también en sus alacenas y en el ambiente flota un sentimiento de religiosidad traducido en los sutiles juegos de luz y en la disposición serena de objetos y figuras.

LÁMINA XXXIV

“NAMSDAG PÅ HÄRBRET”

(El cumpleaños en el desván)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

estancia, de forma que*1894-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo NMB 280

ANÁLISIS FORMAL:

Esta escena nos introduce en el piso superior de una de las cabañas que albergaban a los sirvientes. En ella, la familia celebra la onomástica de uno de ellos. El artista ha deseado plasmar en su dibujo el modo en que los suecos festejan este acontecimiento en el ámbito doméstico. Los jóvenes que ascienden por la escalera se muestran especialmente ataviados, con motivo del homenaje. De esta manera se pone de manifiesto todo el colorismo de una celebración tradicional, al tiempo que se presenta un interior típicamente dalecarliano, con camas empotradas en el muro y tapices que cuelgan de la pared.

Compositivamente se ha tomado una visión muy representativa que visualiza simultáneamente la parte superior e inferior del interior y una reducida parte del exterior, un mínimo espacio abierto en el extremo izquierdo en forma de puerta que da al jardín. A través de este hueco se adivina la figura semi-oculta de un personaje, posiblemente el propio pintor, que no desea mostrarse en la escena explícitamente. Varios elementos, con la forma de un arbusto y una diminuta embarcación, sintetizan un significativo fragmento de paisaje suficientemente expresivo para entender que nos hallamos en las inmediaciones del lago.

La estrategia compositiva que desvia la atención hacia un punto parece haberse tomado directamente de la pintura holandesa de interiores del siglo XVII, como ya vimos. El hecho de dejar abierto un hueco, en forma de puerta o ventana que abren paso a una escena contigua e inesperada, constituye un rasgo que concentra el interés en un área de la imagen.

Los personajes han sido retratados en visión de perfil y dispuestos según un recorrido visual que comienza en el extremo inferior izquierdo desde donde avanzan en dirección ascendente. Justo sobre el eje central situado en el punto donde finaliza la escalera, las figuras se orientan en una nueva dirección, dirigiéndose hacia la figura principal; ello genera un esquema circular según la disposición del grupo y la orientación de sus miradas. El apunte humorístico se recoge en el personaje que observa divertido al espectador; un nuevo pretexto donde centrar la atención. Una vez más la

estructura del interior se organiza en torno a tensiones verticales y horizontales que esquematizan los detalles constructivos de la estancia. El conjunto es descrito mediante un estricto dibujo de perspectiva cónica frontal, con la elección de un punto de vista considerablemente elevado que permite una percepción clarificadora de los que acontece en el plano horizontal. De nuevo, las soluciones gráficas de concepción esencialmente preciosista y ornamental, tienden a “engalanar” una estructura compositiva más geométrica y equilibrada.

La elección cromática propicia también la impresión de dinamismo escénico; son abundantes las gamas saturadas de rojos que conducen la mirada hacia puntos distintos del formato. Ello se refleja en la escalera, elemento de gran relevancia visual, la mesa del borde derecho seccionada por el encuadre o los adornos diseminados en el techo. Su saturación aparece complementada por la alternancia de verdes de distintas intensidades; esta combinación resulta la más acertada y representativa de los colores nórdicos asociados con la esencia de la tierra y el bosque. Las figuras se han sintetizado en gamas neutras y breves apuntes de color en sus vestimentas tradicionales, de manera que aparecen perfectamente integradas en su entorno.

El colorismo festivo de las celebraciones populares encuentra su máxima expresión en esta acuarela, donde el observador despliega plenamente su capacidad de cronista y ofrece una visión sutilmente detallada de una estampa del país, una ocasión para desarrollar una iconografía que pone de manifiesto el lucimiento de los atuendos regionales, la alegre disposición de las formas decorativas, o la alusión a la danza y la música interpretada con instrumentos aldeanos. Como fórmula habitual, la presentación de un mensaje más genérico; la preservación del componente popular y la identidad nacional en una celebración familiar expresada en un episodio concreto de su vida. En él los valores de la tradición y del folklore, de la naturaleza y del mundo de la infancia se manifiestan de un modo directo en el característico lenguaje del ilustrador, analista de lo cotidiano. Larsson, amante de la tierra y de sus realidades, se aproxima a la verdad de los objetos con los instrumentos del naturalismo, y como hombre nórdico no duda en recrearse en la sensualidad de su entorno que le ofrece suficientes argumentos, como el de esta imagen, para exhibir todo su sentido preciso y racional de las cosas.

*OBRAS DEL ALBUM LARSSONS, 1902

LÁMINA XXXV

“GRATULATION”

(Felicitación)

*Acuarela sobre papel

*45 x 63 cm.

*1899

*Firmado C.L.

*Carl Larssongården, Sundborn

ANÁLISIS FORMAL:

El pintor presenta una escena de interior en la que tiene lugar la celebración del santo de la esposa en el dormitorio familiar; en él aparecen sus hijos ataviados especialmente para homenajearla con la lectura de un poema, según la tradición familiar.

La composición queda claramente organizada con arreglo a la estructura geométrica de la estancia. En ella se ha concedido un papel esencial a las líneas de fuga insinuadas en el plano de suelo, que conducen la atención visual hacia el punto donde se sitúan los rostros de las muchachas disfrazadas que, a su vez, son observados por Karin y devuelven la mirada hacia el espectador. Así, el protagonismo de la esposa queda relegado a un plano secundario al concentrarse todo el interés visual en el extremo superior izquierdo. Se dispone el conjunto de las tres figuras centrales según una direccionalidad semicircular, en contraposición a las tensiones lineales del plano geométrico que fugan hacia el elevado punto de vista. Se configura un esquema compositivo triangular ascendente dado por la disposición de las cinco figuras, lo que intensifica las connotaciones espirituales vinculadas al elemento irreal dominante en la escena.

En nuestra opinión cabe destacar el modo en que se ha representado a las muchachas, con largas cabelleras ondulantes y ropajes flameantes descritos con trazos de pluma amplios y elegantes; son la imagen de la juventud y la inocencia en su estado más puro, y recuerdan en gran medida, tal y como planteamos anteriormente, a las sensuales figuras de muchachas de los carteles *Art Nouveau*. Un ambiente semejante es apreciable en esta obra, con su dibujo de estilizados tallos con lirios amarillos que se integran perfectamente con la caída de las amplias túnicas. Larsson parece haber transformado a los miembros de su familia en personajes de cuento: la actitud romántica de los rostros, la esbeltez de los cuerpos y la elegancia de la pose junto al lenguaje delicado de la mancha de acuarela hacen de la imagen una confirmación de su interés por las corrientes estéticas de la época. Las gamas cromáticas, luminosas y tenues, son el vehículo que igualmente incide en la percepción serena y sutil de todo el conjunto.

En particular, hemos hallado analogías formales entre las figuras femeninas de esta acuarela y la iconografía empleada en ciertos carteles de Alphonse Mucha. Concretamente, sus tipos de muchacha *belle époque*, de cabellos ondulantes y vestidos vaporosos son evocadas mediante un dibujo donde las superficies cromáticas planas y el juego de líneas caligráficas constituyen los elementos esenciales de expresión gráfica, tal y como vemos en el cartel titulado “Mónaco-Monte-Carlo” de 1897. (Véase Cap.3, Fig.17)

El cuidadoso tratamiento de los ropajes mediante las inflexiones de los ágiles trazos de pluma, la meticulosidad con el que se nos muestran los motivos orgánicos del papel estampado de la pared, el uso de tintas suavizadas parecen evocar una atmósfera plena de sensaciones placenteras y armoniosas, donde lo floral y lo fantasioso se entreteje con fragmentos de realidad más evidente.

Larsson trata de introducir al espectador en las costumbres de los suyos al presenta una visión particular de un acontecimiento intimista y privado que tiene lugar al despertar. Con esta acuarela pone de manifiesto algunas de sus preferencias estéticas: el indiscutible emparentamiento plástico con la ilustración modernista; el gusto por la organicidad lineal junto a un dibujo racional y perfectamente planificado y el deseo de mostrar siempre una idealización de su vida, reflejada en la mirada soñadora de Karin o en los rítmicos tallos entre los que se confunden sus propias hijas.

LÁMINA XXXVI

"I HAGTORNSHÁCKEN"

(En el arbusto de espinas)

*Acuarela sobre papel

*Dimensiones desconocidas

*Hacia 1900

*Firmado C.L.

*Colección privada

ANÁLISIS FORMAL:

Larsson retrata en esta acuarela a una de sus hijas, y la muestra de cuerpo entero, semi oculta por la frondosidad exuberante de un fragmento de jardín, y con expresión romántica y taciturna en el rostro. Su apariencia se presenta bajo el aspecto de un hada de la naturaleza que irrumpes inesperadamente en la escena por el borde superior derecho del formato.

En la cuestión compositiva, la descentralización del elemento principal, es el rasgo más notorio, una solución seguramente tomada de la estampa japonesa. La atención visual se concentra esencialmente en la mitad superior del formato, allí donde se ubica la retratada y se define la descripción formal de enredaderas y plantas silvestres. La zona inferior del dibujo queda tan sólo insinuada por sutiles grafismos que atenuan el posible “abuso” gráfico del conjunto. Este exceso orgánico se ve igualmente disminuido por la introducción de un elemento rectilíneo y geométrico en forma de vallado que se muestra parcialmente y cierra la composición por su borde derecho. Dicho elemento aparece visto desde un punto más alto, y se percibe escorzado y bajo un aspecto singular, a diferencia de la visión puramente frontal de la figura. Nuevamente podemos considerarlo como un recurso japonésista: la presentación de un objeto mediante una visión restringida, el citado *zutori*. En este caso, el elemento “valla”, evidenciado por trazos rotundos y rectilíneos, aporta la nota de orden y organiza la composición, al tiempo que sugiere espacialidad por su disposición oblicua en el formato.

En nuestra opinión, nos hallamos ante un claro ejemplo de inundación gráfica con intenciones ornamentales en la totalidad de la imagen. La presencia humana queda relegada a un plano secundario ante el indiscutible protagonismo de la vegetación, que trata de sobrepasar los límites del cuadro. Las hojas, hierbas y tallos parecen haber tomado posesión del formato y se convierten en el tema principal. Su densidad se atenua en el centro de la composición; el crecimiento y el ímpetu de su energía vital se evoca en el nervioso trazo de pluma, que describe pacientemente las especies vegetales que invaden el jardín.

El rasgo más característico que participa, a nuestro modo de ver, de la esencia de la ilustración modernista es el lenguaje gráfico sutil y espontáneo; las formas cimbreantes de las hierbas logradas mediante el ágil movimiento de la pluma y las sucesivas pinceladas abiertas evocan la impresión de una circunstancia, donde prácticamente se percibe el aire que mueve el ramaje.

La figura de la muchacha queda realzada mediante un suavizado tratamiento de claroscuro con toques diseminados de pinceladas pardas que insinúan la penumbra boscosa desde donde surge, inesperada, su presencia. Sus rasgos infantiles, de líneas espontáneas y abocetadas, participan del espíritu de la naturaleza que la envuelve. La profundidad espacial de la escena se ha plasmado de una manera similar a la apreciada en otras obras, con una pérdida de nitidez de los contornos y de la saturación cromática a medida que se penetra visualmente en la imagen. Nos encontramos ante una obra donde prevalece una dicción pictórica de carácter abierto, y donde los gestos más espontáneos llevan a la percepción de sensaciones menos racionales y de mayor sensualidad.

En cuanto al planteamiento cromático, el dibujante ha limitado su paleta por las exigencias del tema elegido; un verde claro y luminoso acapara el protagonismo con distintas intensidades, y se muestra salpicado de breves notas rojas en forma de frutos silvestres que aportan al conjunto una interesante vibración. Una vez más la armonía es el rasgo dominante en el uso del color, que llega a contrarrestar los efectos menos serenos de la profusión gráfica.

Hemos de comentar que en el mismo album *Larssons* existen otras imágenes de similar composición, donde el cúmulo de trazos invade la escena hasta límites insospechados, como es el caso de "*Tupplur i det gröna*" (Siesta al aire libre), de 1898, donde apenas se aprecia la presencia de una pequeña figura en medio de una flora rebotante de vitalidad. Resultan, en nuestra opinión, distintos temperamentos de una misma vegetación presentada a lo largo de diferentes estados de ánimo, unos lánguidos, otros más palpitantes. El grafismo por sí mismo es el vehículo expresivo cuya irrupción llega a producir una sensación verdaderamente agobiante al escasear los espacios

vacíos. Sus hijas son así mostradas como criaturas integradas definitivamente en las raíces mas profundas de este paisaje, y confundidas en esta esencia orgánica que ha tomado posesión de la imagen. Así, resultan todo un símbolo de la estación estival y la luminosidad de la campiña sueca.

LÁMINA XXXVII

“ADERTON ÅR “

(Dieciocho años)

*Acuarela sobre papel

*Dimensiones desconocidas

*1902

*Firmado C.L.

*Colección privada

ANÁLISIS FORMAL:

Es esta imagen un ejemplo evidente de cómo el pintor personifica un concepto genérico, como la idea de adolescencia, y lo concreta en el retrato de un personaje familiar. En la acuarela, Suzanne, la hija mayor, se muestra en el día de su aniversario, ataviada casi como una divinidad, con larga túnica blanca y cabellos ensortijados, con motivo de la importante conmemoración: el paso definitivo hacia la edad adulta.

Compositivamente, la figura se ha situado en un espacio muy peculiar; enmarcada por los sinuosos bordes del umbral de entrada, se encuentra encerrada en una especie de urna, de ritmos esbeltos y ascendentes, que favorecen las connotaciones espirituales; un espacio muy reducido rematado por una masa vegetal y limitado por el riguroso encuadre muy proclive a lo ornamental. Según nuestra interpretación personal, la significativa disposición de la muchacha en el umbral puede evocar idea de transición o paso de la edad adolescente a la edad adulta. La figura se desvía ligeramente del centro exacto y queda resaltada por el rectángulo que tras ella sugiere la puerta. Aparece de cuerpo entero y situada sobre un plano de suelo tomado desde lo alto, a diferencia del personaje, cuya visión es rigurosamente frontal. La muchacha es así mostrada como una *madonna* en el interior de un receptáculo que parece conservarla intacta, a nuestro juicio, una alegoría de lo puro y lo virgen simbolizado en la blancura de su túnica, y en la exhuberancia del girasol que porta en la mano, una de las flores del Modernismo. La mirada bondadosa, el porte lánguido aunque majestuoso, la apariencia sobrenatural o la sinuosa caída de los pliegues de vestido junto al protagonismo de la enredadera vegetal que remata la composición por su parte superior confirman el deseo de plasmar el despertar a la vida y a la estación primaveral.

En el aspecto cromático, los rojos y verdes armoniosamente combinados son los colores de la tierra y los bosques a los que el hombre sueco se halla vinculado, una idea permanente en sus obras. La breve pero intensa nota amarilla del girasol parece aludir directamente a la energía vital que la joven ha comenzado a desplegar. El predominio de ritmos redondeados y curvilíneos, como sugiere el modelado de los brazos bien torneados, el final plegado de la túnica o las formas caprichosas del umbral de madera

constituyen el rasgo dominante. La homogeneidad de las áreas de color ensambladas, el levísimo sombreado que insinúa en cuanto apenas una anatomía, la tendencia global a la verticalidad, las intenciones esencialmente ornamentales y la estilización de los rasgos son las soluciones plásticas afines a la estética modernista.

Finalmente, la estructura formal de esta obra nos recuerda el orden compositivo al que se ajustaban algunos carteles de la época. Advertimos dicha fórmula característica en artistas austríacos del movimiento de la Sezession Vienesa. En algunos carteles conmemorativos de Gustav Klimt se adopta esta forma oblonga, como es el caso de "Nuda Veritas", de 1898, un dibujo publicado en Ver Sacrum, que representa una joven núbil inscrita en un rectángulo limitado por su parte superior e inferior por dos bandas de texto.

En conclusión, Larsson parece recurrir en esta imagen a recursos plásticos de fin de siglo, y con ello se adscribe plenamente al movimiento moderno de su época. Esta acuarela en sí puede ser una muestra singular de Modernismo escandinavo, reconducido hacia un retrato de época y a la temática localista de nuestro autor. Suzanne Larsson se revela así como una auténtica alegoría de la primavera, como la esencia más pura e intacta que debe ser celosamente protegida; una diosa de la juventud que personifica genéricamente los valores de la joven Suecia de fin de siglo.

LÁMINA XXXVIII

“SJUSOVERSKANS DYSTRA FRUKOST”

(El desayuno de la perezosa)

*Acuarela sobre papel

*50x 35,5 cm.

*1900

*Firmado C.L.

*The Art Institute, Chicago.

ANÁLISIS FORMAL:

Nos encontramos ante una visión particular del comedor familiar; en él aparece sentada a la mesa y con expresión contrariada una de las hijas más jóvenes, que se ha retrasado en terminar su desayuno. En un plano posterior, a través de una puerta abierta, la presencia de una figura conduce la mirada hacia el exterior. La escena resulta anecdótica e ilustra el talante de muchas de sus obras.

En su estructura compositiva, la escena ha sido concebida desde un ángulo visual que combina la vista de riguroso perfil de la figura central, con la percepción desde lo alto de elementos estructurales como la mesa y el plano de suelo, un recurso claramente japonésista. Como otros dibujos, las líneas de fuga de la perspectiva convergen imaginariamente en un punto muy elevado situado prácticamente en el límite superior del formato. Una vez más, presenta una historia que acontece en un espacio de reducidas dimensiones y cuyos elementos son seccionados por el encuadre. En el plano más retirado, una franja horizontal representa el paño de la pared y cierra la composición por su parte superior. En esta zona emplea una solución clásica para evitar un encuadre centralizado y concentrar un punto de atención equilibrador del peso de la figura. Ésta adopta la estructura asentada de un triángulo y se inscribe en una forma similar evidenciada en las fugas del suelo, lo que reafirma el temperamento tranquilo y poco diligente de la niña.

En el ángulo superior derecho, el pintor parece tomar como modelo los cuadros de interiores holandeses del siglo XVII: deja abierta una puerta al exterior, de modo que la profundidad se prolonga hasta perderse en el horizonte del paisaje de fondo. En este plano se localiza otra figura de espaldas, justo en el límite del tránsito al exterior. Es un recurso que dirige la mirada hacia el plano de fondo, la conecta con el plano anterior y sugiere el desenlace de la historia familiar: todos se han marchado excepto la joven dormilona.

Las formas dibujísticas, cerradas y perfectamente delimitadas, se caracterizan por su diversidad y profusión en la zona central; mientras, existen áreas próximas a los bordes laterales donde el dibujo resulta parco en

elementos e incluye espacios definidos por campos planos de color. De este modo se comprende con claridad visual la composición, sin confusión o profusión ornamental. Quizás la complejidad se centre aquí en la descripción meticulosa de la indumentaria rayada, o en el capricho floral de la jarra. Ésta se resalta gracia a un plano neutro y bidimensional en forma circular, estratégicamente ubicado con esta intención.

El lenguaje gráfico repite el repertorio de obras anteriores, si bien advertimos un uso más definido y reiterado de planos cromáticos bidimensionales en elementos de carácter estructural, que simplifican y aclaran la percepción global, “dulcificados” con detalles ornamentales. Como rasgo particular cabe comentar la resolución del retrato de la niña, con pinceladas más abiertas en el rosado de sus mejillas o en el gesto disgustado de la boca.

El aspecto lumínico se limita a la sugerencia de una claridad que proviene de la puerta entreabierta, plasmada con una pincelada más clara de gouache, mientras que la figura de fondo queda ligeramente oscurecida, situada en un contraluz muy suavizado. La sutilidad en el tratamiento de los sombreados propicia emociones serenas y tranquilizadoras que revelan el mensaje de la escena.

El cromatismo se ha tornado más sobrio para recoger toda la calidez de la estancia, con un predominio de pardos, ocre y rojos que hablan de la rusticidad decorativa de la vivienda. Su “temperatura” hace avanzar la imagen y la hace más cercana y entrañable. La localización de diferentes apuntes de rojo en la mitad superior dirigen la mirada y se ordenan según una estructura aproximadamente circular que enmarca el rostro, el punto de máximo interés.

Larsson deja entrever el carácter de uno de sus hijos a través de su retrato poco convencional, en un gesto transitorio, una instantánea donde la historia queda sobreentendida. En esta obra se aúnan varios géneros pictóricos de las escenas de género holandesas del XVII, como son el paisaje entrevisto desde un interior como breve fragmento, el retrato en visión de perfil, y el bodegón de flores y piezas de vajilla, empleado aquí como variación formal. Todos ellos se compendian en un conjunto perfectamente armonizado,

y reflejan el conocimiento y el deseo de Larsson de citar en sus obras la herencia cultural de los artistas del norte de Europa.

LÁMINA XXXIX

“ESBJÖRN”

*Acuarela sobre papel

*45,5 x 33 cm.

*1900

*Firmado C.L.

*Göteborgs Konstmuseum GKM F79

ANÁLISIS FORMAL:

En este peculiar retrato, uno de sus hijos, tomado en primer plano, aparece sentado plácidamente sobre el regazo de la madre. De ella el espectador tan sólo adivina un fragmento reconocible de su mandilón. Ambas figuras ocupan aproximadamente dos tercios del total de la imagen. Como fondo se ha dispuesto parte del paño de la pared y un fragmento de la puerta, que asoman por el ángulo superior derecho del formato y constituyen el reducido espacio representado en el dibujo.

Tras observar numerosas obras del artista, podemos considerar este encuadre como uno de los más inusuales y atrevidos, con la figura de Karin completamente seccionada, de la que tan sólo percibimos la amplia curvatura de su busto y el peculiar mandilón a rayas azules. Sobre esta serpenteante cascada de líneas, resueltas con trazo de pluma y pinceladas decididas, reposa la figura principal, visiblemente descentrada con respecto al formato global, en una posición algo más elevada.

La pronunciada diagonal compositiva es un elemento a resaltar que participa claramente de los principios plásticos japonesistas; el contorno del cuerpo de Karin recorre el formato de arriba abajo mediante una amplia franja oblicua. En el borde izquierdo y como nota relevante que asienta perfectamente la imagen, una mancha homogénea de negro, correspondiente al inicio del vestido, desvía la mayor parte del peso visual hacia este lado.

En contraposición a los rimos sinuosos que dominan la imagen y aportan vivacidad y capricho al retrato, acusamos en el fondo de la escena trazos rectilíneos más pausados, verticales y horizontales que esbozan el paño de la pared detrás de los modelos y aligeran la composición en esta zona. Este tratamiento reafirma el contrapunto plasmado por la concentración de elementos más dinámicos en la mitad inferior.

En nuestra opinión, la visión de Karin y la de su entorno circundante se manifiesta de un modo restrictivo, con una función esencialmente de marco que dirige la mirada hacia el retratado. Su identidad resulta prácticamente desconocida al espectador y sólo actúa como elemento

sustentante de la composición y sin pretensiones reconocibles. De nuevo, y como recurso *zutori* propio de la estampa japonesa, el pintor toma un fragmento escueto de la realidad y lo convierte en la esencia de una imagen, con la intención de captar un instante efímero de la vida que le rodea.

Las líneas que conforman la anatomía y el ropaje del niño, casi en equilibrio, guardan estrecha relación con la movilidad y el dinamismo de las rayas sinuosas del delantal de la madre. Esbjörn se muestra al espectador en una postura inestable y juguetona, que nos habla de su carácter, en una actitud susceptible de cambiar en cualquier momento.

Los ritmos que describen el estampado del mandilón parecen fluir como en cascada desde el extremo superior del dibujo. Al igual que en otras acuarelas, esta resolución gráfica de trazo continuo y ondulante que anima toda una superficie recuerda nuevamente a los ritmos curvos del Modernismo y de la estética japonesa al representar la caída de los ropajes o las sugerentes vestimentas de un personaje. Como hemos dicho, estos grafismos serpenteantes propician la sensación de movilidad, que en el caso de la imagen de Larsson, se transmite a todo el dibujo.

El retrato del niño propiamente dicho responde a un planteamiento dibujístico esquemático. La selección de sus rasgos más representativos, como la forma almendrada de los ojos, la fina pelusa rojiza del cabello o el tono sonrosado de su piel, se manifiesta con un lenguaje sencillo que intensifica la simpatía del personaje. La suave aguada de acuarela, las formas plenas o los trazos breves y espontáneos aportan un cúmulo de sensaciones vinculadas al mundo de la infancia, en definitiva, a la ingenuidad de Esbjörn.

La gama cromática ha sido resuelta en armonías de grises y azules de suave intensidad, prevaleciendo una vez más una escala lumínica de valoración alta. Destaca la poderosa mancha oscura identificada en el vestido de Karin, así como el breve apunte de saturación en rojo de la bota y las mejillas del niño, rasgos diferenciadores en un conjunto en el que prevalecen las armonías frías.

El mundo de la infancia particularizado en el retrato de Esbjörn es uno de los temas más atractivos y reconocibles de este dibujante. La lozanía de la juventud o el candor de los primeros años de vida son el pretexto para generar y desplegar un lenguaje plástico completamente consolidado. Las impresiones amables y familiares, la mirada fresca e ingenua, como los propios ojos de Esbjörn son parte del el espíritu que el padre-artista ha deseado comunicar.

LÁMINA XL

SÖNDAGSVILA”

(Descanso dominical)

*Acuarela sobre papel

*68 x 104 cm.

*1900

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo 376

ANÁLISIS FORMAL:

El dibujante presenta la visión parcial y selectiva del taller de costura de su esposa, y sitúa como elementos protagonistas la recia mesa de estilo dalecarliano y el característico banco, instalado a la derecha, cuya imagen nos resulta conocida al ser un elemento que aparece en otras composiciones. Tras él adivinamos la presencia de un personaje femenino sentado del que únicamente percibimos unas manos cruzadas sobre la mesa y parte de su mandilón, por el que se hace reconocible su identidad: se trata de Karin, su esposa, en actitud reflexiva. De este modo el dibujante introduce un atractivo reclamo visual para que el espectador resuelva en su imaginación la figura completa del personaje misterioso; de nuevo recurre a recurso *zutori* propio de la estampa japonesa. Al mismo tiempo, establece cierta dualidad al ubicar a Karin, semi escondida por un elemento de la composición, frente a su propio retrato pintado sobre la puerta corrediza. Como fondo se presenta la visión frontal del paño de la pared, por la que a través de una puerta entreabierta se nos conduce hacia el vestíbulo, del que adivinamos parte de la escalera y la claridad de una ventana que da al jardín.

La composición se ordena esencialmente a base a tensiones horizontales y verticales que construyen las formas rectilíneas del mobiliario y los límites de la estancia, y se encuentra cerrada en su su borde derecho por la poderosa vertical que representa uno de los laterales del esbelto y peculiar banco rojo de madera, identificado por un plano liso de color. La alternancia de bandas horizontales y verticales clarifica en gran medida la organización espacial a través de planos sucesivos y simplifica la percepción visual de serenidad. Al mismo tiempo reafirma la idea de reposo y descanso, el tema fundamental de la imagen, que queda expresamente indicado por las manos cruzadas en actitud paciente, en un ambiente ordenado y quieto. La visión de la escena ha sido tomada desde un punto de vista elevado, pues observamos que el plano geometral aparece ligeramente levantado. Si proyectamos las líneas de fuga representadas en la madera del suelo advertimos que convergen en un lugar bastante alto, aproximadamente a la altura del rostro de Karin pintado sobre la puerta, donde situaríamos la línea del horizonte.

Por otra parte, la distribución de las masas compositivas en forma de áreas parceladas de color resulta completamente equilibrada a un lado y a otro del eje central; ésto da lugar a una percepción totalmente estática, a lo que también contribuye la horizontalidad del formato elegido. Hemos advertido que se genera un esquema de diagonales originado en el borde derecho, la zona de mayor interés visual, que arranca con la intensidad cromática del rojo, siguiendo una direccionalidad ascendente mediante la posición de las manos que nos conduce al retrato de Karin, eje central compositivo y protagonista definitivo de la imagen. Desde este punto, el triángulo creado se cierra en sentido descendente, evidenciado por la línea oblicua que sugiere el perfil de la escalera y el azadón apoyado en la pared. La composición se recoge así en una estructura triangular cerrada que evoca el carácter espiritual y a la vez completamente asentado del motivo.

Por otro lado, cabe comentar que una vez más la proporción es un aspecto contemplado desde el criterio particular de Larsson, que deposita en el natural toda su fiel devoción como artista.

Como ocurre en la mayoría de sus ilustraciones, trata gráficamente los elementos orgánicos con trazo cuidadoso, siempre bajo una concepción ornamental de la forma, con líneas sutiles que no prescinden de los detalles mínimos a la hora de definir la rugosidad de una hoja, la tersura de un pétalo o la talla historiada de un mueble; es la misma preocupación que hallamos en los descriptivos dibujos de Hokusai, siempre atento por captar cada una de las sensaciones que provoca la contemplación de un fragmento de naturaleza por insignificante que sea. Así, abre paso al interior familiar de su cabaña de la mano de una descripción minuciosa de sus enseres personales y a través del movimiento paciente y controlado de su pluma.

Apenas sí se percibe un leve empleo del claroscuro en áreas concretas, como en el plano de fondo más allá de la puerta, donde la mirada es conducida hacia la penumbra de la estancia contigua, o las leves sombras azuladas que arrojan los objetos y que les confieren su volumen específico y verosímil. En líneas generales, es una de las acuarelas donde se hace más acusado el uso de planos cromáticos lisos de cierta intensidad combinados con otras áreas texturadas más vibrantes, como advertimos en la superficie

veteada de la madera, la transparencia del cristal, el estampado del vestido o la tersura del muro. Dichas áreas se hallan perfectamente compartimentadas y diferenciadas entre sí por el nítido contorno lineal, muy afin a las xilografías orientales. Los colores se presentan en armonías de azules, pardos y ocres aplicados de un modo perfectamente controlado, con ciertos acentos cálidos de rojo que introducen puntos interesantes para la atención visual y sirven como punto de arranque en la percepción del orden compositivo, como hemos visto antes. Podemos sugerir que es el propio color el que, por sí mismo, irradia la sensación lumínica con su saturación; no hallamos en el dibujo la alusión a una fuente directa de donde parta la luz; imaginamos que quizás proceda de la izquierda, si atendemos a la dirección que siguen las sombras de los objetos; la luz, entendida en su aspecto atmosférico no es una cuestión que preocupe en demasía a este artista. La totalidad de la imagen contiene un predominio de valores lumínicos altos propiciadores de la serenidad y el reposo.

En el tratamiento de la acuarela, cabe comentar que la construcción a partir de planos de color homogéneos con sutiles y sucesivas transparencias crea un tipo de pincelada de densidad mínima que, apoyada en su estructura sintáctica completamente cerrada y dibujística sugiere una emoción introspectiva y discreta. Larsson es el artista metódico que supedita el color al meticuloso análisis dibujístico, por lo que podemos decir que, en muchos casos sus acuarelas podrían funcionar perfectamente como dibujos monocromos.

En este dibujo, Larsson dirige su canto personal a la sencillez de la vida en la que ha decidido establecerse, una mirada circunscrita a la humildad de los enseres que descansan en los rincones, dibujados con singular cariño y dedicación. Nos presenta una escena cotidiana que trasciende más allá del puro costumbrismo y alcanza un significado más elevado: la intimidad en la oración, la laboriosidad de la artesanía local o la simplicidad decorativa del hogar campesino son los mensajes que desea comunicar y refleja en unas manos entrelazadas, en un tapete bordado por la esposa o en una flor desmayada dentro del búcaro de cristal.

*OBRAS DEL ALBUM SPADARFVET, 1906.

LÁMINA XLI

“PLÖJNINGEN”

(Arando)

*Acuarela sobre papel

*33 x 49 cm.

*1904-1906

*Firmado C.L.

*Bonnierska Porträttsamlingen, Nedre Manilla. Estocolmo.

ANÁLISIS FORMAL:

Se muestra la visión panorámica de uno de los campos próximos a la granja *Spadarfvét*, en la que vemos a diversos campesinos locales en plena labor de arar la tierra con ayuda de animales. Es una estampa local que da a conocer el trabajo del granjero sueco y lo vincula a un paisaje característico: una extensa llanura bañada por el sol estival.

La estructura compositiva obedece a un esquema básicamente tradicional, al situar el horizonte a una altura que hace que la franja de cielo ocupe un tercio del formato. Dicha línea está ligeramente inclinada hacia la izquierda con respecto a la horizontal; el dibujante ha tomado un punto de vista que deja el plano del suelo levemente levantado, lo que permite un dominio espacial más amplio. La oblicuidad del horizonte unida a la presencia de una poderosa diagonal que establece el recorrido del surco que atraviesa la imagen, crea una tensión evocadora del movimiento que tiene lugar en la escena. Al mismo tiempo establece la impresión de espacio verosímil penetrable en medio de un área, la de la llanura, expresada con una aguada cromática homogénea. La sensación espacial viene también dada por el empleo de una perspectiva cónica que hace confluir dos diagonales de fuga en un punto de vista situado imaginariamente sobre el elemento “valla”, en el límite de la extensión. Así podemos decir que la zona más activa del dibujo se concentra aproximadamente en el tercio superior, donde tiene lugar la acción de los personajes, mientras que el espacio inferior se aligera considerablemente. Ello favorece una percepción equilibrada del conjunto y suscita un ánimo pausado por la presencia de ritmos horizontales y superficies despejadas.

Los elementos protagonistas, las figuras de los campesinos, el caballo y la cabaña, aparecen dispuestos en hilera sobre el esquema de diagonales, de modo que su localización resulta perfectamente ordenada. El peso visual de la imagen recae, por su poderoso volumen, en la figura del caballo de la izquierda, y se contrarresta con la presencia en el extremo opuesto, de la figurilla oscura del campesino en la distancia. En definitiva, toda la escena sigue una dirección inclinada hacia el borde izquierdo y en sentido descendente, sugerida en el movimiento de las figuras hacia este punto, y los

ritmos compositivos que inciden en esta intención. Se trata de la descripción de un aspecto efímero del paisaje, donde el ritmo cambiante de la vida y el trabajo continuado bajo el sol se sintetizan en una instantánea donde la tierra parece iniciar la rotación sobre sí misma.

Ciertos rasgos gráficos recuerdan ligeramente los dibujos a pluma de van Gogh en Arles, aunque somos conscientes de que el grafismo controlado y racional de nuestro autor difiere del trazo rotundo e impulsivo del artista holandés. Sin embargo, consideramos que en esta obra en particular, la decisión a la hora de evidenciar los ritmos crepitantes de las espigas o las ondulaciones de un cielo cambiante sí lo relacionan en cierto modo a van Gogh. El momento fugaz en mitad de la labor en el campo es presentado con un lenguaje gráfico moderado, pero suficientemente expresivo. En van Gogh, el ritmo de los trazos crea una vibración, una palpación perceptible en toda la superficie con una gran preocupación por las zonas texturadas expresadas con un amplio abanico de puntos dispersos, comas, plumeados, trazos anchos y espontáneos o tramas apretadas que definen lo característico del paisaje. En el modo de hacer de Larsson hay una mayor planificación y menor fuerza expresiva en el tratamiento de los grafismos, que por otro lado resultan más menudos y delicados, diseminados a lo ancho del papel.

Un aspecto que capta nuestra atención en este dibujo, y en general en todo el álbum *Spadarfvet*, es el estudio lumínico de las escenas de exterior, más reforzado que en otras series. La fiel descripción de las sombras arrojadas por figuras y objetos con aguadas perfectamente parceladas permite reconocer que la fuente lumínica principal proviene de la puesta de sol que tiene lugar en la derecha. La sensación soleada se genera también por el predominio de tintas cálidas y luminosas, con preferencia de ocre y amarillos, aplicados en sucesivas transparencias de acuarela. Los valores cromáticos intensifican con su saturación el dinamismo y resaltan las peculiaridades del paisaje local: la docilidad de una tierra sin accidentes, la percepción cálida del ambiente o los límites visuales establecidos por la vegetación autóctona.

De esta manera, se nos aproxima a las tareas diarias del campesino sueco, a su trabajo abnegado y laborioso, próximo en cierto modo al espíritu de ciertas obras de Millet. Sin embargo, no vemos en Larsson que el esfuerzo

sacrificado del trabajador rural se muestre con tintes de sufrimiento o esclavitud, si no como una expresión de agradecimiento por los frutos obtenidos de la tierra. El vínculo a un suelo de líneas apacibles propicia un temperamento pacífico y contemplativo; éste es sin duda el estado de ánimo del pintor al hacer el retrato de una realidad cercana y estimada.

LÁMINA XLII

“RÅGSKÄRNINGEN”

(Desgranando el centeno)

*Acuarela sobre papel

*33 x 49 cm.

*1905

*Firmado C.L.

*Bonnierska Porträttsamlingen, Nedre Manilla. Estocolmo.

ANÁLISIS FORMAL:

El autor ofrece una estampa rural de los campos cercanos a Sundborn. En una vasta extensión de cereales, tres figuras en primer plano, los campesinos locales, son mostradas en el momento de intervenir con sus instrumentos de labranza en la labor de desgranar las espigas de centeno. En la distancia se adivina la presencia de otros agricultores que trabajan ajenos a la mirada del pintor disponiendo los haces en montones. En el último plano se vislumbra la presencia de suaves colinas bajo un cielo de aspecto variable.

En esta imagen, nuevamente se nos habla del trabajo laborioso del campesino sueco, en una intención por plasmar la idea romántica de la tierra y la figura dignificada del hombre rural como singular héroe nacional en plena armonía con su entorno.

De manera reiterada, se sirve del empleo de diagonales en el esquema compositivo esencial. En primer lugar observamos que el grupo de figuras protagonistas se dispone en hilera desde el extremo inferior derecho e inicia una direccionalidad oblicua. Con ello se invita a recorrer visualmente todo el dibujo. El instrumento que porta el personaje de la derecha se halla dispuesto igualmente en diagonal, y dirige así la dirección de la mirada, desde este ángulo hasta el punto donde se sitúa el personaje agazapado junto al montículo de gavillas, justo en el inicio del horizonte. Como en otras acuarelas de esta serie, éste se encuentra ligeramente inclinado desde el borde derecho y en sentido descendente, con objeto de dinamizar la escena. Ubicado en un lugar considerablemente elevado y definido por la franja de arboledas del último plano, el límite del horizonte parece actuar como elemento protector que enmarca las figuras, y apenas evidencia una estrecha banda de cielo que cierra el encuadre por el borde superior.

En otro sentido, la elección de esta acuarela sirve para poner de manifiesto una vez más la especial inclinación de este artista hacia ritmos curvos y amplios. Las figuras de los granjeros se evidencian con líneas plácidas, descansadas y ondulantes, y muestran que en apariencia se encuentran realizando un trabajo poco esforzado. Los trazos se asemejan a la

suavidad del heno mecido por la brisa, que igualmente viene a sugerir la propia mansedumbre de aquéllos que lo siegan.

Nos parece interesante hacer alusión a tratamiento gráfico con el que se han plasmado los diferentes aspectos de la naturaleza: los haces de heno recién cortado se sugieren con firmes y amplios movimientos de la pluma y el pincel, el extenso campo amarillo se compone de breves trazos de pluma de diferente intensidad y las formas cadenciosas y relajadas describen las figuras de los trabajadores del campo, que parecen hallarse en completa armonía con los elementos del medio en el que se desenvuelven.

Es evidente el hecho de que las figuras en sí mismas están solucionadas con un planteamiento dibujístico más cerrado y racional, con sus contornos perfectamente delimitados, y con una estructura compacta y bien definida, mientras que los aspectos del paisaje circundante manifiestan una expresión más suelta y espontánea. En él, las pinceladas yuxtapuestas e irregulares se alternan con los ágiles trazos de pluma, lo que da lugar a un efecto más efímero. El abundante registro de líneas y grafismos, la seguridad en los trazos curvos, el contraste entre elementos de primer y último plano, o la temática del paisaje con figuras vuelven a emparentar este dibujo con algunas estampas japonesas.

El estudio lumínico está supeditado al planteamiento cromático; en este caso no se han introducido sombras arrojadas que expresen impresión espacial en torno a las figuras. Tan sólo breves toques de pincel han sido suficientes para sugerir áreas de máxima luminosidad, como vemos en el pañuelo de las campesinas. La luz queda definida por la claridad de las tintas; abundan las pinceladas de blanco y amarillo evocadoras de la incidencia directa del sol sobre la llanura de heno. En líneas generales, los colores se expresan en suaves armonías de pardos, ocres y amarillos que recogen toda la cálida impresión del período estival. El orden valorativo de la luz corresponde a una escala alta de grises, favorecedora de serenidad y sutilidad.

Nos hallamos ante un homenaje al esfuerzo de los hombres y mujeres del campo, un tributo a la labor diaria colectiva a través del retrato particular

de aquéllos que entregan su vida a la tierra, doblegados sobre ella sin esfuerzo ni dolor, como las propias espigas del centeno.

LÁMINA XLIII

“DEN KUHSTALL”

(El establo)

*Acuarela sobre papel

*33x49 cm.

*1905

*Firmado C.L.

*Bonnierska Porträttsamlingen, Nedre Manilla. Estocolmo.

ANÁLISIS FORMAL:

Se da a conocer en esta imagen el interior del establo anexo a la granja *Spadarfvet*. Una vez más, el artista ha sorprendido con su pluma una estampa cotidiana como es el ordeño. Una campesina semi oculta por la imponente figura de una vaca, ubicada tras la cerca en un plano medio, se asoma, sonriente, hacia el dibujante. Mientras, el resto de animales se muestran ajenos, y prosiguen la plácida siesta.

Para una fiel construcción del espacio cerrado donde tiene lugar la escena, se ha recurrido a una perspectiva en cónica oblicua que envía sus fugas a un punto localizado fuera del formato, lo que permite una captación más completa de lo que allí acontece. Emplea poderosas diagonales originadas en el ángulo inferior izquierdo que convergen en el fondo de la escena y se evidencian tanto en la estructura arquitectónica del interior como en la disposición de elementos principales, como la hilera diagonal de las vacas. La ubicación de los elementos ocultos unos tras otros en planos sucesivos propician la idea de espacio limitado y encajonado.

En general, observamos un predominio de ritmos simples que alternados con ritmos oblicuos más dinámicos. Como recurso compositivo peculiar y distintivo de este artista, destacamos nuevamente el *zutori* japonés para centrar la atención en un punto concreto: la voluminosa figura del animal en visión restringida es el atractivo visual del conjunto. (Véase también Lám.XLVI) El rostro del personaje atrae la atención al mirar directamente al observador, como en una instantánea fotográfica. Ambos elementos, junto a la figura del gato en primer plano, configuran una estructura geométrica en el centro compositivo con forma de triángulo invertido, que genera actividad y dinamismo escénicos.

El repertorio gráfico resulta de gran variedad, ya que el dibujante no duda en describir con detalle todos los objetos propios del lugar. Existen áreas de mayor relevancia visual, como el plano homogéneo identificado con la forma regular y compacta del muro de madera. En general es una ilustración que, como las de esta serie, tiende formalmente a la complejidad y requiere un tiempo prolongado de observación.

Como es habitual en Larsson, el plano limitado por el firme contorno compartimenta y fragmenta el espacio plástico con áreas homogéneas y ensambladas. El leve estudio de claroscuro en el fondo de la escena evita la visión plana en superficie y produce impresión de espacio penetrable. Destacan los trazos más instintivos que insinúan el desorden de la paja revuelta o la piel manchada de las vacas, así como las cualidades texturales de la madera expresadas con el gesto del pincel. La línea sensible resulta siempre racional y perfectamente controlada; se trata de un trazo educado que se ajusta a unas intenciones descriptivas.

Particularmente en este dibujo, los aspectos del color no poseen un valor activo en la composición, si no que se resuelven en armonías y gradientes de pardos, ocres y anaranjados con una intención valorativa, comunicadora de la calidez acogedora del interior. Como sucede en otros dibujos, el color queda sometido a la preponderancia del dibujo, y actúa como complemento a la armonía y el reposo del trazo y de la composición.

La laboriosidad del granjero sueco y su talante jovial son retratados a través de un punto de vista inusual. Larsson convierte la faena del ordeño en una estampa que tiene más de juego y de sorpresa que de tarea ardua y rutinaria. La vida campesina es entendida desde la propia vivencia; la bondad innata o la actitud diligente y alegre en el trabajo son el mensaje que entresacamos en conjunto de esta acuarela que, como en el resto del album, ensalza y dignifica al campesino de Dalarna y lo presenta como un valor intrínsecamente nacional.

*OBRAS DEL ALBUM ÅT SOLSIDAN, 1910.

LÁMINA XLIV

“KARIN VID STRANDEN”

(Karin en la orilla)

*Acuarela sobre papel

*52,6x74,5 cm.

*1908

*Firmado C.L.

*Malmö Museum

ANÁLISIS FORMAL:

Nos encontramos ante una escena idílica del paisaje de Sundborn. La esposa del artista se encuentra de pie en el borde izquierdo de la imagen, localizada en un plano medio, mientras contempla, absorta, las mansas aguas del arroyo ante una frondosa masa floral que recorre la orilla. En un plano más retirado, una barca surca las aguas; tras ella y como fondo se ha dispuesto un conjunto de arboledas que describen la campiña amable que rodea la vivienda de los Larsson.

La poderosa silueta de la dama, retratada de perfil y destacada gracias a la rotunda y oscura mancha de acuarela con la que se construye su vestido, se concreta como el elemento más notorio de la composición. Como sabemos, las figuras de gran peso visual, en localización preferente y con actitud meditabunda caracterizan las ilustraciones más tardías del pintor, en particular en *Åt Solsidan*. Su descentralización en el formato, relegado al borde izquierdo, le concede todo el protagonismo en la imagen. Las formas redondeadas y corpóreas se recortan y contrastan sobre un fondo sutil, cuya profundidad se expresa con la ausencia de contornos nítidos. Contrarrestando mínimamente, se sitúa en su lado opuesto una esquemática figura de identidad desconocida sobre una embarcación en un plano de fondo. Pensamos que su sintetismo formal no le confiere la suficiente corporeidad que llegue a equilibrar todo el conjunto. El contraste entre las dimensiones de ambas figuras es evidente al hallarse en planos bien diferenciados. La figura de la esposa, de porte elegante y majestuoso, surge del borde y parece iniciar un recorrido en la escena siguiendo un movimiento horizontal.

La composición general del paisaje se organiza según un esquema de bandas horizontales que inciden en la idea de detenimiento y contemplación percibidas en todo el dibujo. Así, el plano del suelo, la hilera de arbustos, la franja de agua, la masa arbórea del fondo o el fragmento de cielo son los términos presentados en regresión. En definitiva, el predominio de ritmos generados por una estructura esencialmente horizontal, el formato de tendencia apaisada y la simplicidad iconográfica favorecen una percepción clara del conjunto, que se resume en términos de estatismo y reposo.

A nuestro modo de ver, la característica esencial de esta acuarela es el crepitar de las formas nerviosas y ensortijadas de primer término que analizan la variedad botánica del borde del río. En este área, la pluma halla el pretexto ideal para desplegar toda la seguridad de un dibujo con carácter ornamental, revelado en los largos tallos, los finos brotes, las hojas menudas de formas llameantes, y en definitiva, en la exhuberancia de la vegetación del jardín. Cualquier detalle aparentemente nimio merece la mirada atenta del artista y es plasmado con trazo pulcro y pincelada vibrante que encierran toda la vitalidad de una naturaleza en continuo crecimiento. El fondo, que esboza una arboleda, ha sido tratado con gestos más espontáneos del pincel que prescinden del contorno lineal, evocando sensaciones sensuales y envolventes.

Cromáticamente esta acuarela no difiere con respecto a las de su grupo; son constantes la moderación tanto en los fondos como en los planos adelantados. Tan sólo el área homogénea de tinta negra de la figura establece un contraste visual que la desvincula del fondo, y sirve como rasgo que ordena la composición.

Karin Larsson se muestra así en una estampa que recoge la esencia más pura del paisaje de la Suecia central, de líneas suaves y frondosa vegetación. Su actitud detenida y en reposo nos sugiere que la contemplación del paraje la transporta a tal estado de ensimismamiento. La mirada se dirige hacia el arroyo, pero los pensamientos probablemente se encuentran mucho más lejanos. La esposa contempla el paso de la vida y los años en el lento discurrir de las aguas y en el movimiento interno de las plantas, aunque su rostro parece conservar toda la ingenuidad y la lozanía de años atrás.

LÁMINA XLV

“ESBJÖRN PÅ SKIDOR”

(Esbjörn en esquies)

*Acuarela sobre papel

*79 x 99 cm.

*1909

*Firmado C.L.

*Dalarnas Försäkringsbolag, Falun

ANÁLISIS FORMAL:

Esta acuarela tardía muestra una vista reducida del patio trasero del estudio de Falun, localidad donde el pintor residía en sus últimos inviernos. Uno de sus hijos se localiza en un plano medio, en actitud de avanzar caminando con sus esquís desde el borde izquierdo, prácticamente dando la espalda al espectador. Como fondo se ha dispuesto un fragmento de paisaje limitado por una banda en forma de cerca de madera que divide las distintas propiedades. En este plano se describen escuetamente algunas de las granjas vecinas que se pierden en la distancia.

De esta obra resulta atrayente el ángulo visual con el que la realidad se percibe sintetizada en fragmentos suficientemente representativos. La peculiar solución compositiva, profundamente influida por la estampa japonesa, dispone un esquema de marcadas bandas horizontales que configuran el motivo y se distinguen entre sí por su particular tratamiento, en cuanto a ubicación de elementos o al color. El espacio estratificado de arriba abajo se halla así dividido en distintas áreas perfectamente diferenciadas y estructuradas.

La figura principal, en un punto descentrado con relación al eje vertical, incorpora una nota oscura y destacada en el área que sugiere los pantalones, de gran poder visual. Sin necesidad de introducir ningún rasgo de sombreado, se ha creado sensación espacial al orientar oblicuamente la posición de los esquís sobre el blanco del fondo. Esta disposición diagonal acaba en cierta medida con el estatismo compositivo e introduce un rasgo activo que marca una nueva direccionalidad: el movimiento del personaje a lo largo de la escena apenas perturba la calma horizontal de las líneas del paisaje. El formato apaisado favorece igualmente la narratividad y la idea de recorrido continuado.

La visión parcial de las arquitecturas vecinas seccionadas por el encuadre, que sitúa el punto de vista en lo alto, da lugar a la construcción de un espacio encajonado, limitado por los elementos de la composición. De nuevo primeros y últimos términos poseen un tratamiento gráfico y cromático similar, sin que intervenga ningún criterio de selección que conceda prioridad

a un plano antes que a otro. En particular, el fondo de la escena, identificado con la franja del borde superior, muestra aquello que se ve más allá de la cerca del patio de los Larsson, con unos trazos orgánicos atravesando la imagen desde el extremo superior derecho.

De este dibujo deseamos valorar el peculiar tratamiento del paisaje invernal sueco en el que la naturaleza adopta formas lánguidas. El trazo ondulante con el que se sugieren los tallos que crecen junto a la valla evoca todo el capricho que aún en el período de letargo la naturaleza es capaz de desplegar. La línea se torna ornamental en grado máximo; los grafismos vegetales resaltan sobre su fondo claro y homogéneo como si de una caligrafía se tratara. Los ritmos curvos y sinuosos se muestran sabiamente dosificados, alternados con los trazos rectilíneos de las arquitecturas. Las formas blandas que modelan la silueta del muchacho parecen estar igualmente supeditadas a las líneas suaves del paisaje nevado. La naturaleza, en su estación más cruda, impone su ley, y todo en ella, hasta la presencia humana, se torna pacífico y adormecido, como Esbjörn y su lento caminar.

El registro iconográfico se caracteriza por la simplicidad y la economía, lo que da lugar a una imagen sobria, de escasos pero bien distribuidos elementos, sin el exceso detallista y descriptivo de otras obras.

La moderación cromática invita a percibir el conjunto de un modo más directo, sin lugar apenas para los matices. La aguada de acuarela resuelve amplias áreas y se expresa, sin embargo, con pinceladas gestuales e irregulares al detenerse en la sutilidad de los montones de nieve, independiente aquí del contorno parcelador del color. Las dispersas notas de rojo en la indumentaria del joven quedan localizadas en un plano más adelantado. En líneas generales, las emociones suscitadas por las suaves tonalidades de amarillos, grises y blancos complementan el cúmulo de sensaciones tranquilizadoras evocadas ya en los agentes plásticos de la estructura compositiva.

Finalmente, la delicadeza a la hora de captar de talles supuestamente insignificantes pero de gran contenido poético e intimista, como la nevada

posada sobre un tronco o el grupo de aves del extremo son detalles que demuestran una vez más el espíritu cuidadoso y observador del artista.

La ingenuidad de Esbjörn al avanzar inseguro sobre la capa helada se repite igualmente en el tallo juguetero o en el vulnerable pájaro. Larsson presenta una imagen del invierno local, cuya crudeza ha sido sustituida por una estampa idílica y familiar. El blanco más puro e ingenuo de la nieve parece apagar todos los sonidos de este rincón, que invita a la mirada serena y al ánimo plácido de una vida de juegos al aire libre; el patio trasero es así percibido por unos ojos infantiles. Desde su lugar, el joven, rodeado del blanco de su propia inocencia, observa una naturaleza frágil y sin contaminar, donde, a pesar de la dureza del clima, la vida discurre lenta y ociosa, como su propio caminar.

LÁMINA XLVI

“SUZANNE PÅ FÖRSTBRON”

(Suzanne en el porche)

*Acuarela sobre papel

*53 x 74 cm.

*1910

*Firmado C.L.

*Colección privada

ANÁLISIS FORMAL:

Larsson se detiene a describir una insólita visión del porche de su vivienda, del que ha seleccionado un fragmento representativo. Tras él y en su parte superior se adivina la presencia de Suzanne, la hija mayor, de la que únicamente advertimos parte de su rostro absorto en la lectura o en la costura, semi oculto por el sólido paño de la pared de madera. Junto a ésta, una jardinera alberga distintas especies vegetales al pie del escalón de entrada.

Es una de las imágenes tardías que acusan la dependencia de planteamientos estéticos orientales. El encuadre seleccionado resulta, en nuestra opinión, uno de los más japonesistas y radicales compositivamente hablando de su conjunto de obra. Muestra como tema principal la visión restringida de la entrada a la casa, ya que los límites del formato permiten apreciarla en su mitad inferior al seccionarla lateralmente. La porción de espacio presentado en el dibujo resulta muy reducida, acentuando el componente decorativo al tomar un punto de vista sumamente forzado. La profundidad escénica viene expresada prácticamente a través del traslapo y la ordenada secuencialización de términos, con una ausencia total de sombreado, potenciándose las cualidades texturales de las superficies y el cromatismo intenso de las mismas: la calidez de la madera, la rugosidad del suelo, la frescura y el colorismo de las flores.

La pared frontal del porche, elemento estructural de gran poder visual, cubre casi por completo la figura de la protagonista; Suzanne, de quien tan sólo percibimos su rostro, se convierte en el elemento que atrae la atención por ser representada con una visión restringida en un lugar del centro de la composición, desplazada hacia la zona superior.

La simplicidad en el repertorio iconográfico con la elección de un conjunto escueto de formas claras y uniformes, el predominio de ritmos perfectamente organizados en tensiones horizontales y verticales, o la mirada de la protagonista en dirección descendente propician sensaciones estáticas y confirman las preferencias del pintor, quien encuentra en la claridad representativa de los japoneses un modelo estético a seguir. Su acuarela,

aplicada en áreas bien parceladas, se encuentra plenamente asentada y equilibrada; éste parece ser el mensaje esencial de la obra. Existe una zona del dibujo más activa donde los trazos rectilíneos que resuelven la arquitectura se combinan en la parte inferior con un conjunto de soluciones gráficas de carácter orgánico y afiligranado, y en el que la pluma parece liberarse y narrar de un modo decidido los grupos de flores y arbustos realzados por un fondo anaranjado esencialmente plano. Así, la apariencia sólida y geométrica del conjunto se dulcifica con el ornamento, que sirve de variación y genera connotaciones más ligeras.

Uno de los aspectos más llamativos es la acentuada simplicidad y homogeneidad en la aplicación de la mancha de acuarela y la reforzada división de las áreas de color en compartimentos cerrados, de una forma más contundente que en obras anteriores. Las grandes masas cromáticas, reducidas al uso de dos complementarios a los que se añade un neutro de apoyo, se muestran de una forma ordenada y clarificadora, al igual que apreciamos en xilografías de Hiroshige. La composición se simplifica al máximo gracias al empleo de planos homogéneos que resultan expresivos, rotundos y facilitan la percepción del espacio plástico. Los colores adquieren mayor grado de saturación, un aspecto observado en las acuarelas más tardías. La viveza del rojo ladrillo recoge toda la atracción visual en la madera del panel, que también se repite en notas locales en forma de flores y frutos. La calidez de estas gamas hace avanzar la imagen hacia el espectador, mientras que en los planos posteriores algunos fríos favorecen la profundidad escénica. Así, el color es un factor activo, pues el empleo de contrastes más forzados y del sintetismo pictórico en su aplicación clarifica la comprensión global del dibujo.

El pintor ofrece así su mirada personal de uno de los elementos singulares de las viviendas suecas, el porche de entrada, y lo sintetiza en su aspecto más característico. La semi ocultación de la retratada permite la libre interpretación de la tarea que se encuentra desarrollando. Su actitud ensimismada parece hablar su carácter pacífico y genéricamente del temperamento de los suecos. De nuevo la descripción de una actividad doméstica viene expresada en términos de estabilidad y reposo, y aderezada con un fragmento floral que aporta la variación cromática al conjunto.

1 De una carta del pintor sueco Richard Bergh a Georg Pauli en 1887, referida al retorno a la tierra natal por parte de artistas escandinavos establecidos en París: "(...)Ahora todo tiene que estar bello en la vieja Suecia también, por San Juan, casi se me hace un nudo en la garganta cuando pienso en las noches largas y claras, las ensenadas tranquilas y cristalinas, donde se reflejan los cabos cubiertos de abedules (...)"

Véase Catálogo "Luz del Norte". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995. Pág.2.

2 "Dalecarliano-a": procedente de la región de Dalecarlia, la traducción castellana del topónimo sueco *Dalarna*. El nombre sueco "dal" significa "valle". El plural "*dalarna*", se traduce por "los valles".

3 La región de Dalarna, en la Suecia central, desarrolló una tradición completamente aislada con respecto al arte popular sueco por motivos aún no estudiados. Fue un área predominantemente rural, alejada de los núcleos urbanos, con una peculiar cultura local y con un dialecto propio. Es ésta también una de las escasísimas regiones montañosas suecas y se encuentra dividida en pequeñas unidades culturales: Leksand, Rättvik, Bingsjö.

Véase BJURSTRÖM, P.: "The Gospel According Dalecarlia". *FMR*, N°35, Ed. Franco Maria Ricci, Milan, (1988)), Pág. 33 y ss.

"(...)Dalarna, la región campesina y turística por excelencia de Suecia, la de los célebres caballos de trabajo y de madera, continúa explotando todavía las viejas minas de Falun, el yacimiento de cobre que, a lo largo de siglos, ha aportado el mineral suficiente para cubrir de verde óxido los tejados principales de Uppsala y de Estocolmo, y para pintar con sus residuos, granates al mezclarlos con agua y queroseno, todas las casas de campo de Suecia(...)"

Véase LLAMAZARES, J.: "El tren de Laponia". En *En Babia*. Col.Biblioteca Breve. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1991. Pág.205.

4 En la década de los noventa, una nueva generación de escritores y artistas reaccionan contra el mundo contemporáneo: Selma Lagerlöf, Gustav Fröding, Erik Axel Karfeldt encontraron su inspiración en la antigua civilización sueca, oculta bajo el peso de la industrialización . Propugnaron una vuelta al mundo de la fantasía basándose en la historia sueca y en los lazos estrechos con las tradiciones del pasado, en busca de renovar el espíritu nacional.

Véase ANDERSSON, I.:Op.Cit. Pág.397.

5 Traducción del inglés: "(...)My art is just like my home: fine furniture doesn't suit it, there isn't even space, for example, where you can put a Haupt Bureau. In a word, it is plain but harmonious. Not extravagance, nothing for the connoisseur. But good, strong work(...)"

Véase Catálogo "The Painter of Swedish Life Carl Larsson". The Japan Association of Art Museums. Tokyo, 1994. Pág.83.

6 Véase ROSENBERG, J.: *Arte y Arquitectura en Holanda.1600-1800*, Col.Manuales de Arte Cátedra. Ed. Cátedra. Madrid, 1981. Pág.218.

7 Traducción del inglés: "To paint portraits used to be the most terrible thing I could imagine, and I used to feel as though I were in the way to my own execution. You see. I am so afraid of what people might think. Nor that I can't take criticism, but it is so embarrassing to think of those poor people suffering though the sittings and then find that they go to posterity in an unpleasant manner. "

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. Pág.153.

8 Véase FRANCASTEL, G.y P.:Le Portrait. S.e.S.l.S.d. (Trad. E. Alperin) El Retrato. Col.Cuadernos de Arte Cátedra. Ed. Cátedra. Madrid, 1988. Pág. 194 y ss.

9 Jan Van Eyck. (¿1390?-¿?) Pintor alemán. Se le considera iniciador de la técnica del óleo. Logró captar la realidad con asombroso verismo y minuciosidad. Es muy valorable el papel que jugó en su tiempo, no sólo como artista, sino al servicio de conocidos personajes. Su actividad pictórica se establece a través de nueve obras, entre 1432 y 1439, destacando de todas ellas "El Políptico del Cordero de la iglesia de San Bavon en Gante".

Véase PITA ANDRADE; BOROBIÁ GUERRERO: "Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza." Ed.Lunweg. Barna, 1992. Pág.112.

10 Véase ERIKSSON, B.: Carl Larsson. Porträtten i Sundborns Församlingsgård. Falu Kommun Kulturförvaltningen. Ed.Strálins Trickeri AB. Grycksbo, 1985. Pág.1.

11 Véase LARSSON, C.: Our Family. (Trad.Olive Jones). Ed.Methuen Children's Books. London, 1980. Pág.5.

12 John Singer Sargent. (Florencia, 1856- Londres 1925) Pintor de estilo victoriano de finales del XIX, de extensísima obra, afamado por sus elegantes retratos de la aristocracia inglesa, de pincelada natural, amplia y rápida, junto a gamas sobrias. Formado en la Academia de Bellas Artes de Florencia en la década de los setenta y en la Escuela de Bellas Artes de París, fue viajero incansable, recorrió España, Marruecos, Italia,y los Países Bajos, donde reflejará escenas costumbristas y personajes exóticos. Llegó a conocer a Whistler, Wilde, Boldini y a muchos de los impresionistas. Finalmente se establece entre Inglaterra y Estados Unidos, como prestigioso retratista.

Véase DE SOBREGRAU,C.: "John Singer Sargent". Revista Album. Letras-Artes. N° 20 (1989). Pág.24 a 39.

13 Jan van Scorel. (Schoorl ¿- Utrech 1562) Pintor neerlandés probablemente formado en el taller de Cornelis Buys el Viejo. Conoció personalmente a Durero en 1519 con ocasión de una estancia en Alemania. A partir de 1520 viajó por Italia, donde conoció la obra de Rafael, Miguel Ángel y otros artistas relevantes. En su obra supo reflejar la influencia de ambos sobre todo en sus tablas de temática religiosa.

Véase PITA ANDRADE; BOROBIÁ GUERRERO: Op.Cit. Pág.254.

14 Ignacio Pinazo Camarlench. (Valencia, 1849-Godella, 1916) Pintor valenciano. Formado en la Escuela de San Carlos de Valencia y pensionado en Roma desde 1876, comenzó cultivando el tema histórico y logró primeras medallas en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1897 y 1912. Fue académico de San Carlos de Valencia y correspondiente de San Fernando de Madrid. Pasó gran parte de su vida pintando en su casa de Godella, apartado

de los círculos artísticos. Se dedicó preferentemente al retrato y a la figura, y en menor grado al paisaje y al bodegón. Fue, junto con Francisco Domingo y Joaquín Sorolla, el más destacado representante de la escuela valenciana de esta época. Su pintura y su dibujo se expresan con una técnica de trazo decidido y abocetado que capta lo esencial, fruto de la observación detenida de las escenas intimistas de su entorno. Tuvo dos hijos artistas, José e Ignacio Pinazo Martínez.

Véase GONZÁLEZ MARTÍ, M.: Pinazo. Su vida y su obra. (1849-1916) Col. Pintores valencianos del siglo XIX. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1971.

15 Traducción del inglés: “And I’m now part of an etching club along with the Prince Eugen, Björck, Bob Thegerström and young Wennerberg, led by Tallberg, who, although a bit a suspicious character, is an excellent engraver”. Véase HJERT, B. Och G.: Op.Cit. Pág.13.

16 Información extraída de la breve reseña editada por el Södermanlands Museum, con texto de Hanna Eklöf que especifica la distribución de obras en las diferentes salas.

17 Véase “Zorn. Engravings. Etsningar. A Complete Catalogue. En Komplet Katalog”. Ed. Hjert & Hjert. Uppsala, 1980. Pág.10.

18 Véase BROWN, C.: “Los aguafuertes de Rembrandt” en “Rembrandt. El paisaje natural y humano. Grabados”. Real Diputación San Andrés de los Flamencos. Fundación Carlos de Amberes. Madrid, 1997. Pág.17.

19 Véase VEGA, J.: El aguafuerte en España en el siglo XIX. Técnica, carácter y tendencia de un nuevo arte. Madrid, 1990: Pág.4.

20 Fragmento extraído de “El Grabador al Aquafuerte. Colección de obras originales y copias de los más selectos autores españoles grabadas y publicadas por una sociedad de artistas.” Prospecto de Enero de 1874. Véase VEGA, J.: Op.Cit. Pág. 12.

21 Rembrandt cultiva el género del autorretrato durante todo su vasto conjunto de obra, si bien gran parte fueron realizados en torno a 1628-1630. La búsqueda constante de diversos estudios de expresión facial reveladores de distintas emociones, los llamados *affetti*, la extensa variedad de gestos, atuendos fantásticos y actitudes grotescas, y el minucioso análisis de su fisonomía le llevan a plantearse esta serie de estudios preparatorios al aguafuerte, de pequeño formato, que más tarde serían empleados en composiciones que precisaran una expresión concreta en un rostro.

Véase GARRIDO, COCA: “Rembrandt grabador” en “Rembrandt. El paisaje natural y humano. Grabados.” Real Diputación San Andrés de los Flamencos. Fundación Carlos de Amberes. Editado por Waanders Publishers, Zwolle. 1997. Pág.25 y 33.

22 Entre 1880 y 1890 decora una escuela de Göteborg con una serie de pinturas al fresco, “*Svenska Kvinnan Genom Seklen*” (La mujer sueca a través de los siglos), y realiza diversas propuestas para decorar los muros del Nationalmuseum de Estocolmo.

23 Véase PUVOGEL, R.: “Carl Larsson. Watercolors and Drawings”. Ed.Taschen Benedikt. Köln, 1994.Pág.8.

24 Los originales que realizó Larsson en acuarela se conservan en su mayoría en el Nationalmuseum de Estocolmo. La publicación de *Ett Hem* en su primera edición contenía veinticuatro acuarelas. En ella se eliminaron las tituladas "*Lisbeth Metar*" (Lisbeth pescando) y "*Friluftsateljé*" (Estudio al aire libre), que se publicarían en ediciones posteriores. Véase Catálogo "Carl Larsson". Nationalmuseum, 1792-1992. AB Wiken.S.1. 1992. Pág.118.

25 El término *idilio* aparece ya en la literatura griega. Los *idilios* de Teócrito se basan en el tópico de un lugar nostálgico donde pastores y zagalas rodeadas de rebaños descansan a las sombra de los olivos. *Idilio*, del griego *Idilon*, alude a una pequeña escena enmarcada. Las imágenes de pastoras y ninfas perdurarán en la conciencia artística y literaria hasta el XIX, una especie de evasión del mundo moderno. Se trata de una mirada hacia la bondad de la naturaleza, una lectura del campo que omite la visión dolorosa o ardua de la vida rural.

Véase LITVAK, L.: Op.Cit. Pág. 51-52.

26 Al tiempo que Larsson realiza la serie *Ett Hem* en Sundborn, se dedica también a elaborar retratos a la acuarela de sus hijos, con un estilo similar.

27 Hay que señalar que en la presente tesis se analizarán las imágenes originales a la acuarela que se conservan en el Nationalmuseum. Tras ser comparadas con sus reproducciones en los álbumes, se ha comprobado que, para un lector moderno, difieren en cierta medida del original en cuanto a color, homogeneidad en la mancha de acuarela o calidad de la línea, si bien en su época pudieron considerarse reproducciones de alta calidad. .

28 Traducción del inglés: "(...)The results of remodeling on my shack are what I want to show you (...) I´am doing it, not only out of vanity in showing off I have things, but because I think / have gone about all this with so much common sense that / feel (...) it might serve as an example (...) for a lot of people who feel the urge to furnish their homes nicely".

Véase Catálogo "The Painter of Swedish Life Carl Larsson". The Japan Association of Art Museums. Tokyo, 1994. Pág.185.

29 La familia Bonnier, de origen judío, emigró a Suecia desde Bonn a comienzos del XIX, estableciéndose como libreros y editores. Fundaron la editorial sueca Bonnier, la más importante de su época, muy vinculada a Larsson y a la publicación de sus álbumes.

Véase LOFGREN, J.Z.: Op.Cit. Pág.115.

30 Traducción del inglés: "(...)Here it is, a house that was not worth much in dollars and cents and whose furnishings were worth even less.The renovation (sounds so elegant doesn´t it?) was done at the cost of some risky attacks on the annual budget, which we met sometimes one away and sometimes another.(...) dear reader and viewer (...) listen first to a sermon about art in the home.(...) There are two possibilities, either the tiresome old saying about doing it right the first time or the tasteless commercialism of the luxury-lover.(...)their what-nots and little cabinets crammed with cheap trash, their artificial flowers with bows and ribbons and microbes. What lamps, what lamp-shades! Plush and cretonne!(...) That´s how things are today. But how did they it used to be?"(...)"

Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit.Pág.82.

31 La región de Dalarna se convirtió en el siglo XVIII en un centro de producción de muebles pintados que se vendían en el mercado de Mora. De este modo, el arte popular fue más accesible que en cualquier período anterior. La demanda hizo que el proceso de producción se estandarizara y se simplificaran los modelos, introduciéndose medios semi mecánicos y plantillas para la producción en serie.

Véase BURKE, P: Op.Cit. Pág.347 y ss.

32 Traducción del inglés: "(...)Therefore, O Swede; save yourself in time; become simple and dignified; be clumsy rather than elegant; wear leather, fur and wool; make yourself furnishing to suit your stout body and slap on all strong colors, yes, all right, the gaudy ones we need to counter the deep green of our pine forests and our cold white snow; and let your hand carve away unleashed on your furniture, cut out or paint the curlicues it likes and wants.(...)"

Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit. Pág.32.

33 Traducción del inglés: "(...) Our farmers and their wives, who were busy all winter with carpentry and spinning, let nothing leave their hands without giving it an artistic or personal touch.(...) All these cheery peasant patterns that you find everywhere are to me in most cases more significant works of art than are most oil paintings".(...)"

Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit. Pág.70.

34La pintura *Biedermeier* o naturalismo alemán de primera mitad del XIX se caracteriza por temáticas costumbristas y cuadros de género, que reflejan una concepción de la vida de tipo prosaico, en oposición al romanticismo heroico y patético de la época. Destacan como artistas representativos Waldmüller, de pincelada resplandeciente y vigorosa, y Thoma, quien retrató idilios campesinos de su país natal. La ausencia de dramatismo, la perfección técnica y la sencillez compositiva sintetizan el modo de expresión de este grupo.

Véase NOVOTNY, F.: Op.Cit. Pág. 280 y ss.

35 Traducción del inglés: "(...)And now to this talk about my aspirations! That is indeed something which touches me (...) I aspire to be, and go on being , an honestly striving artist. If I covet large scale work it is because I believe that is what is right for me(...), otherwise I would never for a second aspire to the walls of the Nationalmuseum or its like(...) And if I do get those damned paintings I'll be the happiest person in the world.(...)"

Véase HJERT, B. Och G.: "Grafiska Verk. En Komplet Katalog". Ed.Hjert & Hjert. Uppsala, 1983.

36 Véase ALPERS, S.: Op.Cit. Pág. 17 y ss.

37 Véase HUIZINGA: El otoño en la Edad Media. Alianza Universidad. Madrid, 1990. Pág. 356.

38 Traducción. del inglés: "(...)At this spot I was overwhelmed by the splendid feeling of isolation from the noise and bustle of the outside world such I had felt only once before(...)"

Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit. Pág.144-145.

39 Traducción del inglés: "(...)When I am too stupid to come up with an idea for a big, challenging painting or too lazy and stale to carry out an idea once I've found it, I set myself down in a corner there, and sketch wife and youngsters(...) After a period of a certain amount of exertion in the course of some of the larger mural jobs I've fallen in long fits of laziness(...) I feel it in every limb and I am whiny and have no appetite, and then suddenly I've banged my fist on the table and yelled loud enough to scare the daylights of the whole family: Now I'm going to paint, dammit...Now for a new Ett Hem series! And I did it too! That's the kind of man I am and here it is ! (...)"
Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit.Pág.65.

40 Traducc. del inglés: "(...)It makes me, at least, happy that these more or less successful pictures will be distributed by this means to a number of my descendants all over the world. That is my contribution: to go hence and preach to all the people.(...)"
Véase CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: Op.Cit.66.

6. CARL LARSSON DESPUÉS DE CARL LARSSON.

Fig. 1 Carl Larssongården, la casa museo, durante el invierno.

6. CARL LARSSON DESPUÉS DE CARL LARSSON.

6.1. LOS AÑOS POSTERIORES A CARL LARSSON

Durante las décadas siguientes a su muerte, el público sueco en general adoptó una actitud ligeramente recelosa respecto a su obra y al personaje en sí; una reacción posiblemente causada por la entrada en la península escandinava de aires vanguardistas más radicales. Durante los años veinte el ideal nacionalista y los ambientes amables reflejados en sus ilustraciones habían quedado desfasados y gozaban de escaso interés, en comparación con las novedosas corrientes importadas de Europa, que suscitaban mayor entusiasmo entre las jóvenes generaciones de artistas. Así, el idilio del pequeño paraíso de Sundborn parecía haberse desvanecido con la desaparición de su creador. En ese tiempo su figura llega a considerarse en diversos ámbitos como ciertamente superficial, un pintor de temas poco comprometidos, de carácter controvertido y con aspectos ocultos y sombríos en su vida privada. (S.Ranström;1989:9)

Ya hemos hablado de que su autobiografía había sido acogida con recelo y frialdad por los sectores del público habituados a una sólo faceta del pintor, la que mostraba su actitud jovial y radiante. Algunos críticos de arte pusieron en duda la veracidad de la eterna felicidad reflejada en sus imágenes; quizá eran tan sólo la fachada de un personaje interiormente inestable que trataba por todos los medios de hacer de su vida privada un mito. (M.Von Heland;1981:65-66), pero ésta hipótesis no ha sido probada hasta el momento.

Al parecer, el mito surgido en torno a la figura de Larsson había comenzado a forjarse en la conciencia de los suecos durante la vida del pintor en el cambio de siglo. (G.Cavalli.Björkman, B.Lindwall;1982:3) En 1903 y con motivo de su cincuenta aniversario, fue homenajeado en Suecia como un verdadero héroe nacional. Se nos confirma su popularidad en el extranjero la aparición de su nombre y sus contribuciones plásticas en conocidas publicaciones europeas. En 1906 la popular revista inglesa *The Studio*, publica

en su volumen 38 un artículo con el título “*Carl Larsson himself, his charming wife and his beautiful children*”. (Carl Larsson, su encantadora esposa y sus espléndidos hijos), como modelo de familia tradicional sueca con un estilo de vida a imitar. Igualmente en agosto del año anterior *La Revue Bleu* francesa dedicaba una página a elogiar el *chalet rouge* de la familia Larsson con comentarios sobre las historias familiares que narran sus acuarelas.¹

Fig.2 Cubierta para el semanario Idun , en el 60º Aniversario del pintor.

Cabe señalar que la década de los veinte supone para Escandinavia una etapa en la que se obtiene los frutos después de sucesivos años de lucha y defensa de los ideales populistas y nacionalistas que comenzara en los noventa; sin duda, el papel de artistas como Larsson, impulsor de una estética localista, fue decisivo, por ejemplo, en el terreno de las artes aplicadas.

Durante la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, el pabellón sueco mostró el inconfundible sello de sus diseños para objetos domésticos en los que las referencias a la tradición, el estilo rústico, la simplicidad formal y la economía de precios asequibles atrajeron el interés del público europeo. En 1940 se crea la Sociedad Sueca de Artes y Oficios y su labor se divulga a través de la publicación *Form*, con la intención de educar el gusto popular. De esta manera se fue consolidando un estilo peculiar caracterizado por la sobriedad, el equilibrio y el empleo de materiales naturales. “Buenos artículos cotidianos” fue el lema con el que el movimiento escandinavo hacía la presentación de sus aportaciones estéticas, que estuvieron muy determinadas por el influjo de iniciativas como la de Larsson.

Más tarde, y con la llegada de los movimientos ecologistas a partir de 1970, muchos jóvenes artistas retomarían los ideales del pintor con cierto sentimiento de nostalgia hacia una naturaleza libre de contaminación. Poco antes, en Estados Unidos el personaje de Carl Larsson como ejemplo de un estilo de vida rural había sido redescubierto en los años sesenta por el movimiento *hippy*, muy en consonancia con el espíritu de la vida al aire libre y unas formas de existir pacíficas, sencillas y en comunidad, la artesanía basada en diseños florales llenos de optimismo y fantasía o la expresión en sus obras del amor universal hacia todas las criaturas vivientes. (G.Cavalli.Björkman, B.Lindwall;1982:6). En general y por afinidad geográfica, los países nórdicos fueron quienes mejor entendieron el mensaje de la obra de Larsson; en Alemania sus álbumes tuvieron una importante acogida y muy pronto fueron traducidos y versionados. En nuestros días sus obras se han dado a conocer gracias a la publicación de nuevas ediciones de sus álbumes ilustrados, con reproducciones de gran calidad, algunos de ellos con los propios textos de Larsson adaptados para el público infantil, incluso han aparecido versiones en francés, italiano, finlandés, alemán, y se han difundido en países como Reino Unido, Dinamarca, Holanda o Estados Unidos.

En la actualidad, y como hemos podido comprobar en las distintas fuentes consultadas, Carl Larsson goza de una amplia popularidad más allá de las fronteras de su país de origen, muy similar al éxito que disfrutó a lo largo de su vida. Está considerado como una de las personalidades más familiares y estimadas en la historia del arte de su país

(T.Gunnarson;1994:34), símbolo de una forma de entender la vida que retrata plenamente el carácter nacional; es por ello por lo que se continuaría considerando un personaje emblemático del temperamento sueco.

Fig.3 Acuarelas de Larsson reproducidas en cajas metálicas para galletas.

Resulta interesante señalar que varios autores coinciden en que hoy por hoy, en distintos ámbitos, el arte de Larsson se ha visto explotado por intereses meramente comerciales. (H.H. Brummer;1983:14) Sus obras más populares aparecen reproducidas con dudosa fidelidad en bolsas de plástico, calendarios, tarjetas de Navidad, latas u otros envases como reclamo visual típicamente sueco. (Véase Fig. 3) Probablemente es debido a la fácil reproducción de las tintas planas y del nítido contorno, al igual que ocurría en su época. Por esta razón existe el peligro devalorar injustamente estas imágenes y tacharlas de fáciles y comerciales, al encontrarlas reproducidas sobre objetos cotidianos.

Stig Ranström, de la Sociedad Familiar Carl y Karin Larsson, afirma que desafortunadamente, una gran parte del público actual asocia únicamente el nombre de Carl Larsson con toda suerte de baratijas, y desconoce las imágenes originales concebidas como obras de arte; así reclama que las imágenes reproducidas, aunque sean de coste asequible, posean una calidad que haga justicia al artista (S.Ranström;1989:10) Compartimos la denuncia de Ranström al comprobar por nosotros mismos que las numerosas reproducciones de baja calidad de las acuarelas de Sundborn han llegado a perder la frescura de los originales y las reducen, en algunos casos, a meros objetos de consumo o *souvenirs* para turistas que desean adquirir un producto típicamente sueco, por lo que gran parte del público ignora el resto de su obra.

La prueba de que la figura de Larsson permanece viva en los anales del arte en Suecia y en la conciencia de los espectadores se confirma en una exposición retrospectiva del pintor celebrada en el año 1992, en el Nationalmuseum de Estocolmo, con motivo del bicentenario de su fundación. Un total de 380 piezas fueron expuestas al público; las series completas de *Spadarfvet* y *Ett Hem* constituyeron la atracción central.

Con motivo del evento surgió la iniciativa de realizar un facsímil que reproducía la primera edición de este último álbum, con el fin de que el espectador contemporáneo conociera la edición original de estas obras. La cálida acogida de esta muestra demostró una vez más que este artista intérprete del espíritu sueco continúa atrayendo por sí mismo y por su peculiar modo de representar su mundo. El Nationalmuseum de Estocolmo y el Göteborg Konstmuseum son los centros de arte de Suecia donde se reúnen mayor cantidad de obras del artista.³ Como ya hemos demostrado a lo largo de esta tesis, Larsson fue muy prolífico, aunque gran parte de sus creaciones artísticas pertenecen a colecciones privadas.

Según G. Barker, del *Daily Telegraph* de Londres, la cotización en el mercado del arte de las acuarelas de Larsson en el año 1997 pasa de 60.000 libras a un total de 180.000; pese a ello se considera que el conjunto de su obra posee una cotización ciertamente no muy elevada, bien diferente a la de hace unos diez años. En opinión de este autor, el mercado del arte

normalmente mira con desdén las obras de temas poco conflictivos como las imágenes de Larsson. El índice del *Daily Telegraph* en cuanto a cotizaciones mundiales se refiere estima que el arte sueco ha descendido un 87,7 por ciento del valor en los últimos nueve años. (G. Barker;1997:16)

Finalmente y para concluir este capítulo dedicado a situar a Larsson en el panorama actual, creemos interesante ofrecer un sumario que recoge las exposiciones monográficas celebradas en torno a su figura, como muestra del interés que despierta, claramente mayor en los países nórdicos.

PRINCIPALES EXPOSICIONES MONOGRÁFICAS SOBRE CARL LARSSON DESDE 1919:

1920. "*Carl Larsson. Minnesutställning*" (Muestra conmemorativa) *Liljevalch Konsthall*. Estocolmo.

1953. "*Carl Larsson. Minnesutställning*" (Muestra conmemorativa) *Liljevalch Konsthall*. Estocolmo.

1970 "*Tafvlor ur lifvet. Svensks genrekonst fran 1800-talet*". (Pinturas de la vida. Cuadros de género suecos desde 1800) *Riksutställningar*. Estocolmo.

1975. "*Carl Larsson 1853-1919*" Zonnehof, Amersfoort.

"*Carl Larsson Svenska Kvinnan genom Seklen*", (La mujer sueca a través de los siglos) *Konstmuseet*, Göteborg.

"*Carl Larsson 1853-1919*" Amos Andersons Konstmuseum. Helsinki.

1982-83 "*Carl Larsson*" The Brooklyn Museum of Art. Nueva York.

1985 "*Carl Larssons Dora. Historien om porträttet av den rödklädda damen*" (Dora de Carl Larsson. La historia del retrato de una dama de rojo) *Länsmuseet / Gävleborgs län*. Gävle.

1989 "*Carl Larsson 1853-1919*" Stiftelsen Modums Blaaafarveværk. Modum.

1992 "*Carl Larsson*" Nationalmuseum. Estocolmo.

"*Carl Larsson*" *Konstmuseet*, Göteborg.

1994 "*Carl Larsson. The painter of Swedish Life*" (Carl Larsson. El pintor de la vida sueca) *Tokyo Metropolitan Teien Museum, Mie Prefectural Art Museum, Kumamoto Prefectural Museum of Art. Niigata Prefectural of Modern*. Tokyo.

1997 "Carl Larsson svart pa vitt" (Carl Larsson en blanco y negro)

Södermanlands Museum, Nyköping, Suecia.

1997-98 "Carl and Karin Larsson". Victoria and Albert Museum. Londres.

1998-99 "Carl och Karin Larsson". Nordiska Museet. Estocolmo.

Fig.4 "Carl Larsson intag i Stralsund". Caricatura de Carl Larsson para el diario Söndags-Nisses. Julio de 1913. Larsson se autorretrata triunfal, emulando al monarca Gustav Vasa de su mural del Nationalmuseum.

6.2 EL MUSEO CARL LARSSONGÅRDEN DE SUNDBORN.

(“Lat hemmet förbli levande” : Conservémoslo como un hogar vivo)

A Sundborn, en pleno corazón de Dalarna, se llega desde la ciudad de Falun, la más importante de esta provincia. Tras atravesar Borlänge, la carretera se estrecha y la campiña envuelve al visitante por completo. Sundborn es una población con pequeñas casa de madera color sangre de buey, diseminadas a lo largo de las orillas de un riachuelo que conduce sus aguas hasta el lago Töftan. Junto a él y rodeada de un paraje asilvestrado, se conserva una construcción de madera que despierta la atención por su colorismo y extravagancia respecto al resto de las casas del pueblo, se trata del Carl Larssongården, el hogar de Carl Larsson.

Fig.5 Carl Larssongården, el museo actual antigua Lilla Hyttnäs.

En la actualidad, *Carl Larssongården*, la que fue *Lilla Hyttnäs* y hoy es la casa museo del artista, se encuentra conservada y administrada por la *Carl och Karin Larsson Släktförening* (Sociedad Familiar Carl y Karin Larsson), que cuenta con unos 200 miembros, en su mayoría descendientes directos del pintor. Su nieta Karin Larsson, hija de Kersti Larsson, nos hizo saber que en 1946 seis de los hijos que aún vivían donaron la vivienda a la citada fundación con la intención de preservar el hogar familiar y difundir más allá de Suecia la obra y el estilo de vida que allí se definió. Dicha asociación se procura de que todo en el interior de la casa permanezca tal y como estuvo en aquellos años.

Fig.6 Escritorio del pintor conservado en la casa museo de Sundborn..

De hecho esta es la sensación que nos embarga nada más cruzar el umbral de entrada: cada uno de los enseres y muebles permanecen en el lugar siempre estuvieron; la prueba de que casi nada ha cambiado es evidente al contemplar las propias acuarelas que cuelgan sobre las paredes de las estancias. La esencia de la vida de entonces ha quedado respetuosamente intacta: siempre hay flores frescas en los búcaros de las ventanas y sobre las mesas, y los muebles se encuentran conservados con libros abiertos sobre ellos, como si la familia aún habitara allí. Jóvenes muchachas como las de sus imágenes, ataviadas con amplios mandilones diseñados por la propia Karin

Larsson, se encargan de mostrar el interior a grupos reducidos. En él, las paredes albergan recuerdos de toda una vida, como fotografías familiares y numerosas obras del artista y de muchos otros. Sobre los anaqueles se guarda su amplia colección de libros y otros objetos artísticos, así como las ediciones originales de sus álbumes ilustrados.

A escasa distancia de la casa museo se encuentra la parroquia protestante de Sundborn, erigida en el año 1755, también pintada con frecuencia por el artista y que guarda en su interior murales ideados por Larsson en el año 1905. Tras ella, junto al tradicional campanario exento, en una vasta pradera con vistas al lago encontramos el camposanto. En él se reconoce fácilmente el monumento a la memoria familiar enclavado en un paisaje tan idílico como el de los motivos de sus acuarelas.

Junto al edificio de la iglesia se encuentra la *Porträttsamlingen* o Sala de Retratos, un lugar destinado actualmente a actividades culturales de la localidad que alberga el conjunto de retratos que Larsson realizó en sus últimos años como homenaje a los artesanos y granjeros de la comarca de Sundborn.

Finalmente diremos que la casa de los Larsson se encuentra habitada ocasionalmente por algún miembro familiar, por lo que algunas estancias son de carácter privado, y a menudo tienen lugar reuniones y celebraciones familiares que recuerdan los mejores años de la vivienda. El lema de la Sociedad Familiar Carl y Karin Larsson “Lat hemmet förbli levande” : (Conservémoslo como un hogar vivo) se confirma en cada uno de sus rincones.

1 Véase LENGEFELD, C.: “Carl Larsson i Europe”. En Carl Larsson Nationalmuseum 1792-1992. Förlag AB Wiken. S.l.,Pág. 337.

2 Véase TESSENOW: Clasicismo nórdico. 1910-1930. Seminario de Publicaciones del MOPU. Madrid, 1983.

3 Véase GUNNARSSON, T.: Carl Larsson, 7 Feb-10 May, Nationalmuseum Bulletin, Vol17, N°1. Stockholm, 1993, Pág19.

CONCLUSIONES

“(...) Los conciertos diminutos de las cosas son tan interesantes para el psicólogo y para el artista como las grandes síntesis universales. Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico (...) necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo(...)”
AZORÍN.¹

Una vez concluida la investigación prevista para la presente tesis doctoral, finalizaremos haciendo una valoración de los resultados obtenidos en relación a los objetivos de los cuales partimos inicialmente.

En líneas generales, reconocemos que la labor realizada ha sido positiva y enriquecedora, en cuanto a que de nuestra parte aportamos:

1) El redescubrimiento y la revalorización de la obra de ilustración de Carl Larsson, analizada desde una óptica fundamentalmente de carácter PLÁSTICO, a partir del **estudio descriptivo formal y estilístico** de un período específico, que otorga al personaje su justo valor y lo sitúa como protagonista de la evolución social y estética producida en los albores de la modernidad escandinava de finales del siglo XIX. En relación a ello, hemos tratado de razonar, seleccionar y exponer los aspectos que juzgamos más importantes de su discurso creativo, que consideramos ilustradores del significado de su obra. Nos interesa fundamentalmente LA MIRADA del pintor puesta sobre el objeto artístico; cómo están dichas las cosas, cómo las entiende y las interpreta un individuo creador.

2) La presentación global de una **personalidad artística**, escasamente conocida en nuestro país, con lo que ello supone de novedad, interés, dificultad, atractivo y provecho como tema de investigación, inédito para los estudiosos españoles.

3) La apreciación detenida de los procedimientos del dibujo, ejemplificados a través de la experiencia de trabajo de un individuo artista que se entrega devotamente y en plenitud al manejo constante de la LÍNEA SENSIBLE, convertida en la expresión más viva y sincera de sus inquietudes observadoras.

4) La aproximación, con visión globalizadora, al panorama cultural nórdico de 1900, que ilustra la situación artística de estos países y repercute a su vez en la figura del pintor sueco, cuya singularidad destaca en medio de dicha escena.

5) La reflexión en torno a la cuestión de **la obra plástica como consecuencia de la vida personal**; es decir, la obra entendida como fruto de unas circunstancias propias. En este caso, no es el pintor quien elige los temas, sino que los temas, en función de la vida y sus incidencias, le eligen a él. Así, el nombre de Larsson queda estrechamente ligado a un lugar y a un tiempo; es el retrato del carácter y el ánimo de la nación sueca en su despertar hacia la modernidad, que queda asociado, a nuestro entender, a un espíritu reconocible, definible como “estilo Larsson”, brillante esplendoroso y vitalista, identificador del sentir de toda una época.

6) La recopilación y manejo de una extensa BIBLIOGRAFÍA INÉDITA, cuyo conocimiento quedará a partir de ahora en nuestro país, y podrá incentivar futuras investigaciones sobre otros aspectos del personaje de Carl Larsson.

En otro orden de cosas, como citamos en nuestra introducción, tuvimos que prescindir de la consulta de ciertos volúmenes de interés, por hallarse escritos en sueco. Dichas fuentes únicamente fueron de utilidad en lo que se refiere a información gráfica. Es por ésto por lo que reconocemos que nuestra labor queda totalmente abierta a posibles incursiones investigadoras de tipo historiográfico, literario, estilístico o iconológico que no se vean limitadas por circunstancias del idioma. Ciertas fuentes originales expresadas íntegramente en sueco y algunas en el sueco propio de 1900, como la autobiografía original del pintor, precisan una labor mucho más compleja que remitimos a futuros espíritus estudiosos que posean un conocimiento perfecto de la lengua sueca que deseen profundizar en cuestiones que nuestra tesis presenta de una manera más somera.

Completamos a continuación estas conclusiones finales con una síntesis general del personaje y las contribuciones artísticas a su momento cultural.

En definitiva, y como conclusión esencial, fruto del estudio de la vida-obra, podemos confirmar que **Larsson es el hombre nórdico que, por su educación y vivencias, mira con ojos meridionales la realidad local de su tiempo**. Es la suya una mirada plácida y distendida, bien diferenciada del

talante más simbolista y taciturno generalizado en la pintura de sus coetáneos; una percepción del mundo que discurre apacible en Sudborn, visto siempre desde un pequeño cuaderno de bocetos y con una pluma en la mano. El empeño en registrar la vida para la posteridad es una intención constante en toda su obra. Su mirada es la de alguien que se detiene y observa, que siente y se regocija en lo sentido; su descubrimiento de los fenómenos externos se basa en un enamoramiento estético inicial, al que le sigue la manifestación sintética de la forma y el color percibidos, matizados por un componente nórdico-romántico, que traspone plásticamente su emoción interior, siempre en términos de ARMONÍA y MODERACIÓN: Larsson alcanza en sus imágenes la armonía que no se encuentra a simple vista entre la diversidad del mundo visible, al **reorganizar la estructura de la naturaleza en términos plásticos**, según su individualidad de artista. Así, retiene la anécdota pasajera o el hecho cotidiano y los engrandece con toda la poética de su dibujo equilibrado y reflexivo, evocador de una esencia más permanente y afín al aire claro y estival de Suecia. El pintor es el hombre tranquilo, en apariencia, que desea popularizar la felicidad hallada en la campiña. Si bien al establecerse en Suecia, se aleja de las vivencias de sus años de París, pensamos que su lenguaje gráfico nunca se verá completamente desprovisto del naturalismo de la colonia de Grèz, que se recrea en los detalles que le resultan estimados o entrañables. En Larsson, la herencia naturalista se entiende como el estrecho lazo entre el ser humano y su entorno natural; el artista no es un mero narrador de hechos y acontecimientos de su ámbito local, sino que actúa como filtro selectivo de esa realidad y la adecúa a la sensibilidad de su retina.

También, podemos aseverar, sin duda, que en Larsson confluyen distintos aspectos que configuran su HÍBRIDA PERSONALIDAD: por un lado, el costumbrismo regionalista de su Suecia natal como tema recurrente, que lo vincula a su momento artístico. Por otro, el naturalismo positivista y racional de la Europa de 1880 en su modo de aproximarse a la realidad, concretado en el *plein-air*, su guía esencial, y beneficiado por la actitud atenta y serena de un temperamento del norte. Todo ello embellecido con el estilo orgánico, refinado y preciosista de su dibujo, marcado por el gusto modernista de los noventa que lo diferencia del grupo de pintores suecos antiacadémicos, como Nordström, Zorn, Bergh o Liljefors. Estos tres aspectos, el tema, la mirada y el

estilo, parecen provenir de ámbitos distintos, consecuencia de su formación y maduración artística, y finalmente van a confluir en una personalidad singular, en una voz propia fácilmente reconocible: la manera más íntima y acertada de plasmar la naturaleza idílica de Sundborn y las escenas domésticas de su familia. Las estancias alternadas entre las soledades nórdicas, rodeado de lagos y de campiña virgen, y los viajes a otras capitales europeas le capacitan para construir un tipo de lenguaje artístico fruto de las experiencias más diversas.

En otro sentido, cabe comentar cierta observación al hilo de nuestra tesis: en Larsson la REGIÓN se convierte en expresión manifiesta del nacionalismo que imperaba en la Europa de fin de siglo. En su caso, vemos que más que la región serán el NÚCLEO FAMILIAR y la CASA, los escenarios aún más reducidos de donde extraer todo un universo particular. Para nosotros, resulta sorprendente su capacidad de ver poesía en los hechos más ordinarios; cómo una vida familiar aparentemente sencilla en torno a una casa y un jardín pueden llegar a constituir su tema pictórico casi exclusivo a lo largo de casi treinta años de trabajo continuado. En este sentido, podemos sugerir que Larsson es el Vuillard del norte para quien el retrato de **lo doméstico posee un significado propio**. La casa o cabaña tiene una importancia vital para los que han de pasar largas temporadas en el interior; en Sundborn, la casa es todo lo que hay para asirse al mundo durante las largas noches de sol. Con Larsson, comprobamos que la casa se convierte en una especie de emblema nacional. Como nota ilustrativa, recordemos cómo el cineasta Ingmar Bergman, en uno de sus dramas contemporáneos llevado también a su cinematografía, ambienta el hilo narrativo con una descripción de un interior de principios de 1900, en el que cita a Larsson y evidencia claramente los nuevos aires renovadores que parecen flotar en los hogares suecos y en la atmósfera del país:

“(…)El cuarto de estar y el comedor están unidos en ángulo con grandes ventanas orientadas hacia poniente. Todos los colores son claros: ligeras cortinas de verano, muebles hechos a mano en el estilo de Carl Larsson, pintados de blanco, papeles amarillos en las paredes, grandes butacas de mimbre, un piano cuadrado, un aparador color flor

de tilo, multicolores alfombras de trapo sobre las anchas y bien fregadas tablas del piso. En las paredes hay una especie de arte moderno: mujeres que parecen flores y flores que parecen mujeres, paisajes y muchachas vestidas de blanco, mirando irresolutas hacia un futuro maravilloso.(...)”²

Larsson retrata la Suecia del eterno verano, luminosa, joven y risueña, ingenuamente despreocupada, y la presenta al mundo con su paisaje de líneas tranquilas habitado por temperamentos pacíficos, laboriosos y reflexivos, con preferencias hacia el mundo de la infancia. Se aleja de cualquier representación que revele la gelidez del norte o la melancolía invernal; en este sentido, no sigue la tradición romántica, de una pintura menos naturalista, con mayor carga simbólica, como vemos en el torturado universo personal de Munch o en los complejos dramas de Strindberg. La magnificencia de los grandiosos escenarios naturales de Suecia, de lagunas inmóviles y bosques sombríos evocados por algunos de sus coetáneos, se sustituyen en Larsson por la visión de una Suecia familiar y recoleta, de reducidos rincones y personajes íntimos. Sin embargo, es posible que en sus obras tardías veamos asomar tímidamente parte de ese espíritu introspectivo y melancólico, evitado hasta entonces por el propio pintor ante una posible impopularidad. Quizá por ello nunca llegará a abandonar la iconografía de la ilustración, ni el lenguaje ligero de la acuarela. En sus últimos dibujos, no trabaja ya con la intención de describir los interiores de su vivienda, sino de plasmar una emoción interior, la suya, menos jovial, a través de actitudes con tintes románticos, que muestran el peso físico y psicológico de las figuras.

Podemos definir también a Larsson como el naturalista del norte por excelencia, a quien importa lo tangible, las cosas, estudiadas previamente cada una de sus partes. El contacto con el paisajismo le capacita para desarrollar una sensibilidad más aguda hacia la naturaleza de su país. Es un amante de la tierra y de sus realidades, es decir, no le preocupa construir imágenes de lo fugaz con un lenguaje con apariencia dispersa, ni aprecia la naturaleza con ojos entornados para obtener una visión general,; él los abre bien para apreciar y apresar lo tangible sin ambigüedades, y lo devuelve descrito plásticamente con perfecta definición. Como consecuencia, elige el firme contorno de **LÍNEA que sujeta y aprisiona la forma y el color**, sin

apenas permitir que la mancha vaporosa y transparente de la acuarela se desenvuelva con una libertad demasiado impresionista. El ojo fiel y la mano paciente sintetizan el mundo visible en términos de orden, reposo y estabilidad; Sundborn es el rincón donde el pintor ha hallado la serenidad emocional definitiva. La importancia que ello le merece le lleva al deseo de legar a la posteridad este sentimiento, traducido en el formato de álbum ilustrado, donde mostrar a las gentes cómo es posible alcanzar una vida armoniosa con hábitos y costumbres heredados de la tradición campesina. Por ello, la **descripción visual** es el medio adecuado para lograr esta intención; el dibujo de marcados contornos, dulcificado por la transparencia de la aguada coloreada, es el recorrido más acertado, junto con la simplicidad formal y la composición ordenada, para informar visualmente y provocar en el espectador la sensación sólida y asentada de un vivir apacible en unos escenarios luminosos y cálidos.

Si bien nuestro artista no prepara el terreno para la innovación artística más radical en su país, contribuye con sus aportaciones a consolidar ciertos aspectos del arte que en las latitudes nórdicas apenas se había desarrollado en profundidad hasta el fin de siglo. Por un lado **la visión directa del natural**; la actitud de adoptar el paisaje de costumbres como pretexto artístico, con una mirada desenfadada que lo diferencia de sus coetáneos; por otro, el desarrollo de una **expresión dibujística propia** en el terreno de la imagen ilustrada, y finalmente, su labor como diseñador y difusor de **una estética creada por él mismo**, que integra tradición y modernidad, quizás la contribución más popular y reconocida aún en nuestros días, asociada al terreno del interiorismo sueco.

Con Carl Larsson triunfan los valores de la realidad sensible, de la interpretación de lo local identificado en la vida hogareña y retirada, a través de un repertorio sin heroísmo donde la naturaleza siempre se manifiesta generosa y apacible, siempre libre de sombras y, en ocasiones al margen del tiempo real: **el pincel y la pluma, incansables, la sorprenden con su estilo de dibujo disciplinado, color diferenciador y grafismo preciosista, de aguada sutil, síntesis formal y encuadre dinamizador**, unidos todos ellos bajo una intención única de transmitir armonía, placidez y bienestar visuales: el gozo pleno de vivir.

Como tema de tesis, el personaje de Larsson ha supuesto, por nuestra parte, el redescubrimiento y la apreciación de un conjunto de valores plásticos, los del naturalismo pictórico de fin de siglo en convivencia con el japonésismo y otras corrientes renovadoras, que en él merecen una mirada especial por su singularidad, el grado de sinceridad y estima depositadas en ellos. La primacía del DIBUJO RACIONAL pese al uso de la línea sensible demuestra que en este artista prevalecen las intenciones descriptivas propias de su temperamento. Sin embargo, como ilustrador de su propia vida, supo mirar a su alrededor y reaccionar con actitud abierta ante la novedad, y simultáneamente preservar los valores de la tradición local. Con todo ello, primeramente aprendido y después convertido en poso intelectual, construyó poemas ilustrados con aquello que tenía más cerca y mejor conocía, la vida de los suyos, matizada por una VISIÓN PROPIA, la de su dibujo descriptivo, luminoso y ornamentado, la principal aportación a su tiempo y a futuras generaciones de ilustradores.

Para finalizar, las palabras con las que Larsson abre uno de sus álbumes nos sirven para *ilustrar* su propio espíritu y finalizar nuestras conclusiones:

*“ICH BIN AUF EINER SCHÖNEN GROSSEN WIESE/
WO ALLES BUNT UND VOLLER BLUMEN IST”³*

(Me encuentro en una bella pradera verde/
donde todo está lleno de color y de flores)

NOTAS A CONCLUSIONES

1 Véase AZORÍN: Los pueblos. Castilla. Herederos de José Martínez Ruiz (Azorín) Col. Clásicos Universales Planeta. Ed. Planeta, 1990, Pág.135-136.

2 Véase BERGMAN, I.:Den goda viljan. (Trad. Marina Torres) Las mejores intenciones. Col. Fábula. Ed. Tusquets. Barcelona, 1998.Pág. 51.

3 Véase LARSSON, C.:Das Haus in der Sonne. Col. “Die Blauen Bücher”. Ed.Karl Robert Langewiesche. Verlag Taunus & Leipzig. Leipzig, 1909.

Fig.1 Autorretrato caricaturesco del pintor. Acuarela y pluma.

ANEXO 1

Ampliación de las reflexiones en torno a la reproducción gráfica del album *Das Haus in der Sonne*, publicado en Leipzig en 1909.

Primeramente, cabe hablar de la apariencia externa de este libro. Las cubiertas aparecen estampadas con un motivo ornamental, con el color azul que da nombre a la colección. Suponemos que la impresión se ha resuelto a través de una estampación de la tinta más oscura que define la geometría del diseño mediante huecograbado, pues apreciamos al tacto la huella producida por la presión. La encuadernación, bastante tosca, se realizó con simples grapas en el margen, que sujetan los cuadernillos interiores. Las cubiertas van sencillamente encoladas a los lomos del libro.

La disposición de las páginas del album resulta un tanto sorprendente al incluir alternadas a las ilustraciones una página en blanco delimitada por un recuadro de utilidad confusa, tal vez meramente como “hoja de respeto” previa a las ilustraciones.

Una vez observadas cada una de las ilustraciones con un cuentahilos, podríamos sugerir a primera vista, que pudieron estar impresas mediante un sistema de reproducción basado en la descomposición del color por tramas fotomecánicas, como veremos más tarde, procedimiento que encuentra su desarrollo pleno en la década de 1870-80. La progresiva evolución en la utilización de procedimientos fotográficos en los últimos treinta años del siglo XIX produjeron la transformación radical de los métodos de reproducción de la obra de arte en libros y revistas. De este modo, las publicaciones que incluían láminas de obras artísticas fueron un medio de satisfacer el esnobismo de las clases burguesas y un medio de transmitir conocimientos¹.

Al apreciar detenidamente cada imagen con el cuentahilos, percibimos con claridad que las gamas cromáticas se conforman a partir de la descomposición de los colores en cuatricromías mediante finas tramas de puntos más o menos tupidas, según la intensidad de las tintas a reproducir.

Un finísimo granulado de puntos configura cada matiz tonal, según los puntos aparecen más o menos separados.

Fig.1 "Das Blumenfenster" (La ventana de las flores). Carl Larsson. Ilustración aparecida originalmente en Ett Hem y más tarde en el álbum Das Haus in der Sonne (La casa en el sol), publicado en Leipzig en 1909.

Con seguridad podemos afirmar que no aparecen las líneas que establecen la intensidad cromática, características de los primeros años de la autotipia. Haciendo uso de nuestros conocimientos, diremos que este procedimiento fotomecánico estaba basado en un fotograbado en relieve que empleaba una trama ante la placa sensible a la luz para traducir la escala tonal de grises, que se superponían cambiando de dirección para formar la trama que daba lugar a un tono. En nuestro caso observamos que son los puntos coloreados (en tinta magenta, cyan, amarillo y negro) los que definen con gran perfección y nitidez cada una de las tonalidades del dibujo.

Hemos descartado desde un primer momento la posibilidad de que se tratase de un procedimiento fototípico o de grabado directo, debido a que no se aprecia la presencia de la peculiar retícula lenticular producida por la huella aplastada de la tinta al entrar en contacto con la gelatina fotosensible, y se prescinde del uso de tramas. Además, como se sabe, este álbum llegó a tener una edición de más de diez mil ejemplares, un número demasiado elevado para haber sido imprimido mediante la fototipia, que sólo permitía tiradas más limitadas, pese a haber sido implantada en la mayoría de imprentas europeas a partir de la década de los ochenta, por ser un sistema de reproducción fotográfica y estampación plana, que obtenía una amplia gama de valores tonales y cuyos costes no resultaban demasiado elevados.

Si proseguimos con nuestras observaciones, apuntaremos también que las tintas negras tienen un papel importante en la obtención del claroscuro: tramas más abiertas en negro estampadas como tinta final sobre las tramas de color modelan las zonas de sombreado en lugares concretos de la imagen. Las tintas negras más tupidas se consiguen con la superposición de las tres tramas de colores básicos en su grado máximo de saturación, y una última trama de negro que termina de tupir la superficie; ello da lugar a zonas de gran rotundidad plástica. Las superficies oscuras se forman siempre a partir de puntos que no llegan nunca a convertirse en líneas, como ocurre en el caso de la autotipia.

Por otra parte advertimos que las áreas más claras han sido reproducidas con tramas de granos muy separados y de un solo color. En los casos que se precisa un blanco total, apreciamos que la trama llega a desaparecer por completo, por lo que se adivina el blanco del papel.

Es mencionable el hecho de que la gama cromática empleada en estas reproducciones varía ostensible y ocasionalmente con respecto a la acuarela original, como podemos advertir en el ejemplo titulado "*Das Blumenfenster*" (La ventana de las flores) (Véase Fig.1 y 2). En ella, la intensidad de las tintas varía ostensiblemente, saturándose en mayor medida los magentas y los colores claros.

Fig.2 Fragmento ampliado de "Das Blumenfenster" (La ventana de las flores).

En la mayoría de las ilustraciones se advierten irregularidades en el registro de la huella de estampación de las diferentes matrices planigráficas; ésto se aprecia con gran claridad en los bordes exteriores de las ilustraciones. Al percibirse aquí las tramas por separado, se confirma con mayor rotundidad que éstas no se componen de líneas en ningún momento, sino de puntos. El motivo "Das Blumenfenster", del cual incluimos un fragmento ampliado, es un ejemplo ilustrativo de esta idea. (Véase Fig.2)

Percibimos que ciertos contornos delimitadores de campos cromáticos se muestran con mayor nitidez que en otros trazos del mismo dibujo que llegan a vibrar por el punteado de la trama. Es posible que estas líneas tan definidas hubiesen sido retocadas manualmente en la misma plancha por el propio impresor. En algunos de los dibujos existen trazos originales del pincel que han sido seguramente simplificados por el impresor, y algunos de ellos completamente inventados si son comparados con el original. De este modo se ha tratado de aproximar la reproducción de los gestos del pincel ya que

resultaba complicado imitar con toda fidelidad la vibración de la mancha de acuarela. Pese a ello, dichas soluciones son muy válidas y muy avanzadas para la época en que fueron realizadas y generan un resultado final muy aproximado al de las acuarelas originales.

Ejemplo de lo anterior son las líneas que describen gráficamente el estampado a rayas azules del sofá en la ilustración "Das Blumenfenster", que difieren algo del original, al no recoger la extensa variedad de matices y densidades de tinta de la aguada de acuarela, por lo que resulta un efecto de tinta completamente plana. Este recurso es el más habitual en la mayoría de las imágenes que componen el libro; la mancha de acuarela, al ser reproducida llega a constituir áreas totalmente uniformes y bidimensionales, que difieren del original, donde sí se advierte el gesto del pincel, de modo que pierde su carácter de obra realizada a mano. En líneas generales, acusamos un menor contraste cromático en las reproducciones con respecto a las obras originales; hay una pérdida de intensidad en los tonos más oscuros, así como de rotundidad de algunos negros.

Por otro lado, cabe comentar también que el conjunto de dibujos monocromos a pluma que acompañan a los textos y que ocasionalmente componen una página completa aparecen impresos con una tinta negra de intensidad variable, como se aprecia en la Fig.3. Es muy probable que el tipo de papel escogido, de grano más grueso, no haya permitido recoger toda la tinta de la matriz planigráfica, de ahí que se observen irregularidades en su estampación. El papel empleado para el libro es distinto al reproducir textos y dibujos en negro que cuando imprimen láminas a color. Para estas últimas el impresor empleó un tipo de papel satinado de mayor gramaje, que permitía una mayor calidad a la hora de recoger la tinta de la matriz. Tampoco se acusa en él ninguna huella de la plancha, por lo que se confirma el uso de un procedimiento planigráfico.

Para concluir este estudio diremos que, atendiendo a la calidad de los semitonos logrados en las imágenes, podemos concluir que el álbum Das Haus in der Sonne fue probablemente impreso mediante un procedimiento planigráfico más avanzado y perfeccionado durante los primeros años del siglo. Por la calidad obtenida y atendiendo a la época en que fue imprimido,

podría tratarse de un procedimiento de fotozincografía, en el cual se empleaba una matriz de metal para traspasar el dibujo mediante un papel de reporte, para posteriormente imprimirse la imagen fácilmente como si de una litografía se tratara.

Los colores del dibujo, en este caso de la acuarela, habrían sido descompuestos previamente en cuatricromías, al tiempo que se empleaba un sistema de tramas puestas entre la placa fotográfica sensibilizada a la luz y el dibujo a reproducir. A continuación, se obtendrían los negativos correspondientes a cada uno de los cuatro colores básicos sobre un cristal, para pasarlos a positivo sobre el papel de reporte preparado con bicromato potásico y goma arábiga, exponiéndose a la luz. El positivo en papel será transferido al zinc mediante el frotamiento del papel entintado sobre éste. Para una imagen a color el procedimiento se repetía para crear tantas matrices como colores tuviese la imagen. Probablemente los dibujos monocromos de este álbum fueran reproducidos igualmente en fotozincografía, con un proceso más sencillo al emplear una sola matriz planigráfica.

NOTAS A ANEXO 1

1 Véase IVINS JR, W.M. : Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Col. Comunicación Visual. Ed.Gustavo Gili. Barcelona,1975.

ANEXO 2

SUMARIO CRONOLÓGICO DE CARL LARSSON

1853 Carl Larsson nace el 28 de mayo en la Prästgatan 78, en el casco antiguo de Estocolmo.

1857 Muere John, su único hermano.

1857-66 Asiste a la escuela para niños pobres y a la escuela elemental. Su profesor solicita su admisión en la Escuela Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo.

1866 Trabaja como retocador en casa de un fotógrafo. Es admitido en la Escuela Preparatoria. Epidemia de cólera en Estocolmo.

1869 Ingresa en la clase de Dibujo del antiguo de la Academia como estudiante fijo. Editor de la revista humorística Pajas

1871 Se inicia como dibujante en la revista satírica Kasper Hace dibujos para reportajes en Ny Illustrerad Tidning y recibe encargos para ilustrar libros.

1872 Es admitido en el Segundo Departamento de la Academia (Dibujo de modelo al natural). Continúa al mismo tiempo su trabajo como ilustrador de Kasper.

1873 Gana un premio de dibujo en la Academia. Verano en Sicka, en las afueras de Estocolmo, con su compañera y confidente Vilhelmina Holmgren. En otoño es admitido en la Escuela de Pintura de la Academia.

1874 Premiado en la Academia por su pintura de tema bíblico "Moses ut sättes av sin moder" (Moisés abandonado por su madre). Empleo fijo bien remunerado para "Kasper".

1875 De nuevo premiado por la Academia por sus pinturas históricas "Gustav Vasa anklagar Peder Sunnaväder inför domkapitlet Västerås" Trabaja como ilustrador para diversos libros, como Boken om vart land de Zacharias Topelius. Consigue un nuevo importante empleo como reportero gráfico ilustrador para Ny Illustrerad Tidning. Estudia grabado en la escuela Lowenstams de Estocolmo.

1876 Premiado con la Medalla Real en el concurso anual de pintura de Historia con la obra "Sten Sture och Drottning Kristina". Ilustra los cuentos de

H.C.Andersen. Retrato a Vilhelmina Holmgren. Muerte de Vilhelmina Holmgren.

1877 Primer viaje a París en abril. Trabaja en un estudio en la Rue Capron en Montmartre. Ilustraciones para Sagas populares nórdicas de Asbjörnsen y Moe, y El rey de las flores de Säterberg. También ilustra Dödens ängel (El ángel de la muerte) de J.O.Wallin. Verano en Barbizón. Período de depresión en el otoño. Intenta suicidarse.

1878 Redactor jefe de Palettskrapp (El raspado de la paleta), revista para jóvenes artistas. Pasa hambre en el invierno de París. Verano en Barbizon, donde pinta un retrato al amigo artista Skånberg, que se exhibe en el Salón de París. Regresa a Suecia en Noviembre. Recibe una beca de 1.000 coronas de la Academia. Ilustraciones para Ny Illustrerad Tidning y Fältskärns berättelser (Relatos del cirujano), de Topelius, escritor finés, que termina en 1884.

1879 Primer encargo de una pintura monumental en la residencia Bolinder de Estocolmo. Conoce al dramaturgo sueco Strindberg, y a la que será su esposa, la pintora Karin Bergöö.

1880 En noviembre realiza su segundo viaje a París, en cuyo Salón es rechazado por segunda vez. Residencia en la Rue Lepic de Montmartre. Pinta "Medeltida gyklare" (Bufón medieval). Trabajos para Ny Illustrerad Tidning.

1881 Rechazado de nuevo por el Salón de París. Regresa a Suecia en Mayo. Verano en Estocolmo, en la isla Kymmendö con Strindberg. Comienza a ilustrar un libro de éste Svenska Folket (El pueblo sueco). Regresa a París. Estudios en la Bibliothèque Nationale. Planea un viaje a Oriente.

1882 Pinta un gran óleo con un tema del siglo XVIII titulado "Chez le peintre du roi", rechazado por el Salón. Se traslada a la colonia de artistas suecos en Gréz-sur-Loing, al suroeste de París. El estilo temprano de la Academia es abandonado en favor de las acuarelas al aire libre. En Septiembre se compromete con Karin Bergöö, artista de veintitrés años.

1883 Vive en Gréz. Premiado en el Salón con una medalla por las acuarelas "Oktober" y "November". Ambas son inmediatamente adquiridas por el coleccionista sueco Pontus Fürstenberg. En Junio regresa a Estocolmo para casarse con Karin. Viaje de novios en Gréz. En Octubre regresa a París, donde alquila un estudio en Montmartre. Las acuarelas "Gubben och nyplanteringen" (El viejo y la nueva plantación) y "I köksträdgården" (En el jardín de la cocina) son vendidas al Nationalmuseum de Estocolmo. Strindberg publica un artículo sobre Larsson en Svea Calendar. Acuarelas e ilustraciones para Skalde försök (Intentos poéticos completos) de Anna Maria Lenngren. George Nordensvan publica un artículo sobre Larsson en Nornan Calendar.

1884 La acuarela "Dammen" (El dique) es adquirida por el gobierno francés. Se muda a Gréz, donde nace su primera hija Suzanne. Termina las ilustraciones para los relatos de Topelius. Rechaza el puesto de profesor en la Academia. Regresa a Suecia.

1885 Viaja a Londres. Se expone "Lilla Suzanne" (Lapequeña Suzanne) en el Salón de París. En Mayo los suecos de París organizan con éxito en Estocolmo

la exposición secesionista “*Från Seinens Strand*” (A orillas del Sena). En Septiembre una nueva muestra: “*Opponenternas Utställning*” (La exposición de los Oponentes), del grupo de jóvenes contrarios a la Academia. Viaja a Sundborn, Dalarna.

1886 Vive en Asogatan, Estocolmo. Exposiciones en el Salón de Paris. Viaja a Paris en Marzo y a Messina, Florencia y Roma, donde estudia pintura al fresco. Se traslada a Göteborg donde acepta la oferta del mecenas Pontus Fürstenberg de ser profesor de la escuela de arte Valand. Realiza su primer grabado.

1887 Vive en Göteborg. Viaja a Paris con Pontus Fürstenberg. Regresa a Gréz en primavera. Pasa el verano en Varberg, en la costa oeste del país. Participa en la Exposición Universal de Paris de Georges Pettit. Nace su hijo Ulf. Organiza una exposición de “La Sociedad de Artistas” en Göteborg.

1888 Carl y Karin viven en el Boulevard Arago de Paris. Viajan a Gréz para pintar el gran tríptico encargado por Fürstenberg que representa las grandes épocas del arte titulado “*Rokoko, Renässans, Nutida Konst*” (Rococó, Renacimiento y Arte Moderno). Es expuesto en el Salón y distinguido con una medalla de oro. Participa en el concurso para la decoración con frescos de la escalera del Nationalmuseum de Estocolmo. Adolf Bergöö, el suegro, le regala la cabaña Lilla Hyttnäs. Nace su hijo Pontus.

1889 Vive en Paris. Gana el segundo premio del concurso de los frescos del Nationalmuseum de Estocolmo. El “*Tríptico Fürstenberg*” gana el primer premio en la Exposición Universal. En el verano se mudan a Sundborn. Un mes después viaja a Estocolmo y Varberg con otros artistas. En otoño viaja a Holanda y Paris con el arquitecto C. Möller. En Diciembre regresa a Suecia. Karin decora Lilla Hyttnäs.

1890 Comienza la primera acuarela del album *Ett Hem*. Muere Adolf Bergöö. Pinta en Göteborg una serie de frescos, “*Svenska Kvinnan genom Seklen*” (La mujer sueca a través de los siglos) para la Escuela Superior Femenina. El trabajo es financiado por Fürstenberg. Abandona La Sociedad de Artistas, aunque sigue participando en sus exposiciones.

1891 Gana el Primer premio en el concurso del Nationalmuseum. Termina los frescos de la Escuela Superior Femenina de Göteborg. Reside a partir de Enero en Estocolmo, en una vivienda alquilada. Nace su hija Lisbeth. Verano en Sundborn. En otoño se muda a Göteborg donde vuelve a la escuela Valand (de 1891 a 1893), alojado en la residencia de verano de Fürstenberg. Produce ilustraciones para *Kabala und Liebe* de Schiller y trabaja en el primer boceto para “*Gustav Vasa Intåg*” (La entrada de Gustav Vasa), para decorar el Nationalmuseum.

1892 Viaja a Venecia en compañía de Fürstenberg y también a Paris. Verano en Sundborn y Göteborg. Realiza su primer retrato familiar *De Mina* (Los Míos). Otoño en Göteborg. Recibe numerosos encargos para ilustrar libros.

1893 Verano en Sundborn. Ilustraciones para baladas de Sehlstedt. Se traslada a un estudio de Estocolmo en otoño. Nace su hija Brita.

1894 Vive en Estocolmo. Ilustraciones para la novela romántica *Singoalla* de Viktor Rydberg. Viaja a Alemania, Copenhage, Roma y París, para estudiar las técnicas del fresco y prepararse para el trabajo monumental del Nationalmuseum. Encargo del gobierno sueco para pintar también la parte baja del Nationalmuseum. En verano regresa a Sundborn para proseguir las acuarelas con motivos familiares. Más ilustraciones para libros y estudios para los frescos. Nace su hijo Matts en Noviembre. Primera exposición individual en la *Blanch Gallery* de Estocolmo en Noviembre.

1895 Comienza los cartones a gran escala para los frescos del Nationalmuseum en Mayo. Verano en Sundborn. Continúa sus estudios sobre pintura mural. Aparece en la editorial sueca Bonnier el primer libro con imágenes de Larsson *De Mina* (los Míos), con textos y dibujos cómicos a pluma.

1896 Nace su hija Kersti. Termina los frescos del Nationalmuseum. Curso de Grabado con Axel Tallberg. Muere su hijo Matts.

1897 Pinta el techo y los lunetos de la Ópera de Estocolmo. Expone veinte acuarelas de la serie *Ett Hem* en la Feria de Estocolmo. Karin enferma de pulmonía. Compra la finca rural Spadarfvét y la casa "Kate Kartbacken", donde se instalan sus padres.

1898 Termina el techo de la Ópera de Estocolmo. Rechaza una cátedra en la Academia de Estocolmo. Se exponen en Berlín algunas de sus acuarelas. Comienza la nueva pintura mural "*Korum*" (La Oración) en la Escuela Superior Norra Latin de Estocolmo. Termina un cartón para tapiz dedicado a los amigos de la artesanía, con el motivo "*Kräftfångst*" (La pesca del cangrejo).

1899 Bonnier, su editor, publica *Ett Hem*, el mayor éxito de todos sus libros. Construcción de un nuevo estudio en Sundborn para trabajar en sus pinturas monumentales. Pinta la acuarela "*Convalescence*" (Convalecencia).

1900 *Ett Hem* aparece en Alemania. La pintura "*Korum*" se expone en Estocolmo y en la Exposición Universal de París. El Nationalmuseum compra las veinticuatro acuarelas de *Ett Hem*. Se termina el nuevo estudio en Sundborn. Nace su hijo Esbjörn. Recibe la Primera Medalla en la Exposición Universal de París. Lilla Hyttnäs adquiere su forma definitiva. Los siete niños son bautizados al mismo tiempo en el estudio el día de San Juan. Pinta nuevas acuarelas con motivos familiares y su autoretrato "*Framför Spegeln*" (Ante el espejo) .

1901 Terminación de los frescos de la Escuela Superior Norra Latin de Estocolmo. Los Larsson se establecen definitivamente en Sundborn. Publicación de un libro sobre Carl Larsson por Georg Nordensvan. Finaliza la ampliación de *Lilla Hyttnäs*.

1902 Aparece *Larssons* (Los Larsson), el tercer album del artista, con textos e ilustraciones.

1903 Pinta para la escuela Hvitfeldt de Göteborg la pintura de once metros "*Ute Blåser Sommarvind*" (Fuera sopla la brisa de verano). Medalla Egron Lundgren de la Academia de Bellas Artes de Estocolmo.

1904 Realiza un nuevo boceto para "La Entrada de Gustav Vasa". Comienza a trabajar en las nuevas acuarelas para el album Spadarfvet.

1905 Decora el techo del salón del Dramatiska Teatern de Estocolmo con el tema "Dramats Födelse" (El nacimiento del drama). Muere su hijo Ulf a los dieciocho años. Emprende un largo viaje por Europa: Berlín, París, Londres. Expone en Venecia junto a los artistas suecos Liljefors y Zorn.

1906 El album Spadarfvet aparece publicado simultáneamente en Suecia y en Alemania. Pinta su autorretrato "Självrannsakan" (Conocimiento de sí). Exposición individual en Estocolmo. El Nationalmuseum acepta el boceto para "La Entrada de Gustav Vasa".

1907 Termina "Dramats Födelse" (El nacimiento del drama). Compra una casa en Falun, cercana a Sundborn, como estudio y residencia de invierno.

1908 Finaliza su amistad con Strindberg, después de la ofensa de éste a los Larsson en En Blå Bok (Un libro azul). Surge la idea para el motivo del nuevo fresco del Nationalmuseum: "Midvinterblot" (Sacrificio en mitad del invierno), basado en una antigua leyenda sueca. Período de profundas depresiones. Planifica un nuevo album, Åt Solsidan (En el lado del sol). Con la ocasión de la gran huelga en Estocolmo, se une al partido de los conservadores.

1909 Termina veintiocho acuarelas para Åt Solsidan, y son expuestas en Munich. Das Haus in der Sonne (La casa en el sol) , el primer album de Larsson en alemán es publicado, con más de cien mil ejemplares vendidos en pocos años. Constituye un resumen de todos los álbumes publicados anteriormente. Viaja a Alemania.

1910 Åt Solsidan se publica en Suecia y recibe algunas críticas adversas. Fallece su padre. Compra la casa solariega "Lövhult" en Sörmland.

1911 Expone el segundo boceto para "Midvinterblot" en el Nationalmuseum. Participa en una exposición en Roma. La Galleria degli Uffizi adquiere su "Självrannsakan" (Conocimiento de sí). Ataca al arte moderno en un artículo del primer número de la revista "Konst" (Arte). Su proyecto mural "Midvinterblot" es acogido con ciertas reservas.

1912 Visita Berlín y Dresde. Gana una medalla de oro en Berlín. Exposiciones en Helsinki y Åbo.

1913 Publicación del catálogo de la obra grabada de Larsson por Axel Romdahl. Visita París, después de diecinueve años. Viaja a Alemania. Se exhibe un nuevo boceto para "Midvinterblot" en el Nationalmuseum. Aparece el album Andras Barn (Los hijos de otros), con retratos de niños de sus conocidos.

1914 Para el último muro vacío del Nationalmuseum Larsson propone, con discrepancias, el motivo "Midvinterblot". Dibujos para posters y cubiertas con motivos políticos.

1915 Nuevo boceto para "Midvinterblot". Inicia una serie de retratos de los artesanos de Sundborn, que regala a la comunidad del pueblo. Se dedica a escribir su autobiografía que titula Jag (Yo).

1916 El Nationalmuseum, pese a rechazar la financiación de su realización, acepta finalmente "Midvinterblot", la polémica pintura monumental. El pintor Anders Zorn se encargará de esta financiación. En el otoño, exposición de Larsson en Copenhage.

1917-18 Vive en Sundborn y Falun. Pinta el retrato del poeta Erik Axel Karlfeldt.

1919 Termina sus memorias. Fallece el 22 de enero, en su casa de Falun.

1928 Fallece Karin Larsson, su esposa.

1931 Publicación póstuma de Jag.

Fig.1 Carta del pintor a la comunidad de Sundborn, con motivo de la donación de los retratos de sus habitantes. Fechada en Sundborn el 26 de mayo de 1916.

BIBLIOGRAFÍA

NOTA ACLARATORIA: Los volúmenes quedan catalogados del siguiente modo:

*Volúmenes de fácil localización.

**Volúmenes localizables en bibliotecas especializadas.

***Volúmenes inéditos, no localizables en España.

****Bibliografía que se conoce, pero no procedía consultar.

Fig.1 Carta de Carl Larsson dirigida a Albert Bonnier, con un dibujo, “La Misère”, alusivo a su estado de ánimo en París en 1882. Conservado en la Bonniers Förlag, Estocolmo.

1) BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A) HISTORIA, ARTE, ARQUITECTURA, DISEÑO, ILUSTRACIÓN, ARTES APLICADAS.

Libros

*A.A.V.V.: *Historia Universal del Arte*. Ed. Planeta. Barcelona, 1990. Tomos 6-11. Información complementaria al tema de la tesis relativa a otros movimientos o estilos paralelos, y con vistas a elaborar el marco donde se inscribe nuestro autor. También se ha extraído información visual, dada la alta calidad de las imágenes reproducidas.

*ALPERS, S.: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Ed. The University of Chicago. Chicago, Illinois, 1983. (Trad. C. Luca de Tena) *El Arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1987.

Análisis de la cultura visual holandesa en el marco de la pintura de interiores del siglo XVII, muy relacionable con la iconografía de Larsson.

ALTAVILLA, E.: *Suecia, infierno y paraíso*. Círculo de Lectores. Barcelona, 1970. Un retrato de la sociedad sueca de los años setenta del siglo XX, a partir de las vivencias personales de su autor.

**ANDERSSON, I.: *A Story of Sweden*. Weidenfeld & Nicolson. Anglo-Swedish Literary Foundation. S.l., 1952.

Texto de gran densidad, útil en cuanto a que

**ANDERSSON, I.: *A Story of Sweden*. Weidenfeld & Nicolson. Anglo-Swedish Literary Foundation. S.l., 1952. (Trad. Ernesto Dethorey) *Historia de Suecia*. Svenska Institutet, Stockholm, 1970.

Versión resumida en castellano del texto anterior. Compendia linealmente la historia y la cultura del país desde el Medioevo hasta la Modernidad.

*ARGAN, G.C.: *L'Arte Moderno 1770-1970*. S.e. Paris, 1970. (Trad. J.Espinosa Carbonell) *El Arte Moderno. 1770-1970*. Ed. F. Torres. Valencia, 1975.

Datos objetivos y generales acerca del panorama artístico y cultural de la Europa de finales de XIX que ayudan a situar al pintor estudiado.

*ARGAN, G.C.: *Storia de' ll Arte Italiana*. Ed. Sansoni. Firenze, 1976. (Trad. J.A. Calatrava Escobar) *Renacimiento y Barroco. II. El Arte italiano de Miguel Ángel a Tiepólo*. Ed. Akal. Madrid, 1987.

Análisis del panorama artístico del Barroco, relacionable con ciertas obras de Larsson.

*ARNAUD, J.: *El Socialismo Sueco. Una sociedad Mixta*. Ed. Península. Barcelona, 1974. Con pasajes referentes al desarrollo y los orígenes del socialismo sueco de comienzos del siglo XIX.

*ASBJÖRNSEN Y MOE: *Nordske Folk Eventry*. S.e. S.l., 1844. (Trad. C. Bravo-Villasante) *A Oriente del Sol y a Occidente de la Luna, y otros cuentos noruegos*. Col. Biblioteca de cuentos maravillosos. Barcelona, 1989.

Ilustra sobre el folclore popular noruego de la mano de relatos cortos.

*AZORÍN: Los pueblos. Castilla. Herederos de José Martínez Ruiz (Azorín) Col. Clásicos Universales Planeta. Ed. Planeta, 1990.
Conjunto de ensayos sobre la vida provinciana de 1905.

*BELJON, J.J.: Gramática del Arte. Ed. Celeste. Madrid, 1993. Definiciones y terminología específica en cuanto a principios del diseño y las artes plásticas en general.

*BENEVOLO, L.: Storia dell'Architettura Moderna. Ed. G. Laterza & Figli. Bari, 1985. (Trad. M. Galfetti, J. Díaz de Atauri, A.M. Pujol, J. Giner) Historia de la Arquitectura Moderna. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987.

Profundo análisis en visión lineal de la génesis y la evolución del movimiento moderno en el campo de la Arquitectura, que dedica ciertos pasajes al estudio de las peculiaridades de Escandinavia en lo que se refiere a la concepción espacial y a los distintos modos de construir. De carácter fundamentalmente historiográfico.

**BENICIO NAVARRO, F.: En la región de las noches blancas. Viaje a Escandinavia. Cartas de un valenciano. Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra". Madrid, 1901.

Conjunto de textos descriptivos de un viaje por diversos países escandinavos. El tono adoptado es un tanto novelesco y nostálgico.

*BERGMAN, I.: Den goda viljan. (Trad. M. Torres) Las mejores intenciones. Col. Fábula. Ed. Tusquets. Barcelona, 1998.

Obra teatral que narra la compleja historia de amor vivida por los padres de Ingmar Bergman, ambientada en los primeros años del siglo XX en Suecia. Con descripciones de tipos y paisajes locales.

*BLUNT, A.: Art and Architecture in France. 1500 to 1700. Col. The Pelican History of Art. Ed. Penguin Books, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1953. (Trad. F. Toda) Arte y Arquitectura en Francia. 1500-1700. Col. Manuales de Arte Cátedra. Ed. Cátedra. Madrid, 1992.

Relativo al estilo Rococó francés.

*LE BOT, M.: Peinture et Machinisme. Ed. Klincksieck. S.e.S.l.S.d. (Trad. J. Fernández Cinto) Pintura y Maquinismo. Col. Ensayos de Arte Cátedra. Ed. Cátedra. Madrid, 1979.

Información extraída relativa a las transformaciones de la sociedad del XIX y la aparición de la civilización industrial.

*BURKE, P.: Popular Culture in Early Modern Europe. Sl.S.e., 1978. (Trad. A. Feros) La cultura popular en la Europa Moderna. Col. Alianza Universidad-Historia. Alianza Editorial. Madrid, 1991.

Nueve ensayos dedicados a describir e interpretar las tendencias y constantes más relevantes del folclore europeo desde 1500 a 1800, con notas esporádicas y aisladas sobre arte y artesanía popular sueca.

*CASAL PIGA, A.; GRAU GUADIX, R.M.: Carteles 1800-1900. Ed. Erisa. Madrid, 1986.

Datos de cartelistas del Modernismo europeo y documentación visual de los mismos.

*CIRLOT, J.E.: "El espíritu abstracto. Desde la Prehistoria a la Edad Media". Col. Nueva Colección Labor. Ed. Labor S.A. Barcelona, 1966.

Análisis de los antecedentes de la Abstracción a lo largo de distintos períodos y culturas. Un libro útil para estudiar el origen de la representación abstracta en el arte y la artesanía escandinava y relacionable con el trabajo artesanal de Karin Larsson.

*CONANT, K.J.: Arquitectura Carolingia y Románica. 800/1200. Col. Manuales de Arte Cátedra. Ed. Cátedra. Madrid, 1991.

En el capítulo 23 de la séptima parte se realiza un estudio de la arquitectura del Románico maduro en los países escandinavos, que cita peculiaridades, no muy extensas, del modo tradicional de construcción de iglesias de madera en Suecia y en Noruega.

*CHAMBERLAIN, W.: Ed. Arnoldo Mondadori. Milano, 1981. (Trad. M.L. Rodríguez Tapia) Manual de Aguafuerte y Grabado. Ed. Tursen Hermann Blume. Madrid, 1995.

Sobre historia y técnicas de grabado calcográfico.

*DAVAL, J.L.: Le Peinture Française. Ed. Skira. Geneve, 1996. (Trad. M. Conill Marfà) La Pintura Francesa. Los Artistas del siglo XX. Col. Pintura-Color-Historia. Ed. Skira. Carroggio, S.A. Barcelona, 1996.

Obra de los pintores nabis, sin información visual de interés.

*DE MICHELI, M.: Le Vanguardie Artistiche del Novecento. Ed. Giangiacomo Feltrinelli. Milano, 1966. (Trad. A. Sánchez Gijón) Las Vanguardias Artísticas del siglo XX. Ed. Alianza. Madrid, 1984.

Marco artístico de la Europa de principios de siglo.

*DELEVOY, R.L.: (Trad. A. Pastor Llorian) Ed. D'Art Albert Skira. Geneve, 1979. Diario del Simbolismo. Ed. Skira/Destino. Ginebra, 1979.

Interesantes e ilustrativas citas y documentos de la época.

*DUNCAN, A.: Art Nouveau. Ed. Thames & Hudson. London, 1994. (Trad. J.L. Fernández Villanueva) El Art Nouveau. Ed. Destino; Thames and Hudson. Barcelona, 1995.

Datos concretos del movimiento modernista con un panorama europeo de fin de siglo muy completo, sin estudiar apenas la situación en Escandinavia.

*EMERSON, R.W.: Confía en ti mismo. (Trad. M.J. Vázquez Alonso) Ed. Ediciones 29. Barcelona, 1994.

Con citas textuales, relacionadas con la filosofía de Larsson.

*ESTEVE BOTEY, F.: Historia del Grabado. Col. Técnicas Artísticas. Ed. Clan. Madrid, 1993.

Aislada y escasa información sobre la situación del grabado en Suecia durante el tiempo contemporáneo a Larsson.

**FERRER MORALES, A.: La pintura Mural. Su soporte. Conservación, restauración y técnicas modernas. Ed. por la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1995.

Acerca de la muralística europea del XIX y el XX. Información específica sobre los procesos técnicos de la pintura al fresco.

*FOL, J.J.:Los países nórdicos en los siglos XIX y XX. Ed. Labor. Barcelona, 1984.

Presenta por separado la situación de cada país en relación a su devenir socio-político y cultural.

*FRANCASTEL, G.y P.:Le Portrait. S.e.S.l.S.d. (Trad. E. Alperin) El Retrato. Col.Cuadernos de Arte Cátedra. Ed. Cátedra. Madrid, 1988.

Muy interesante, ameno y bien referido estudio desde la Sociología del Arte, sobre la evolución del género del retrato desde la Antigüedad a la Modernidad, según la concepción que en cada época se tiene de la función de las imágenes y del individuo en la sociedad.

*FREIXA, M.:Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Las Vanguardias del siglo XIX. Ed.Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

Selección de textos, manifiestos, críticas de arte, leyes, poesías y novelas que sirven como base documental de las vanguardias del XIX.

*GERE, CH.:Nineteenth Century Design. From Pugin to Mackintosh. Ed.Weidenfeld and Nicolson. London, 1993.

Contiene fotografías en color de obras dentro del campo de las artes decorativas europeas contemporáneas a Larsson.

*GINSBURG, M.:Story of Textiles. S.e.S.l.,1993.La Historia de los Textiles. Ed. Libsa. Madrid, 1993.

Datos relativos al arte textil en los países escandinavos, con fotografías en color de trabajos de artistas textiles de Suecia, Dinamarca y Finlandia.

*GOMBRICH, E.H.:The Story of Art. Ed. The Phaidon Press. London, 1967. (Trad. R. Santos Torroella) Historia del Arte. Col.Alianza Forma. Ed. Alianza. Madrid, 1979.

Una Historia del Arte interpretada desde el símbolo. Aporta datos desde un enfoque puramente iconológico.

*GOMBRICH, E.H.: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Ed. Phaidon Press Ltd. Oxford, 1959. (Trad. G. Ferrater) Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Col. G.G. Arte. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

*HALSBY, J.:Scottish Watercolours. 1740-1940. Ed.B.T.Batsford Ltd. London, 1989.

Contiene imágenes de los acuarelistas simbolistas escoceses, cercanos a Larsson.

*HAMILTON, G.H.:Painting and Sculpture in Europe. 1880-1940. Col. The Pelican History of Art. Ed. Penguin Books, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1967. (Trad. G.Ruiz Ramón) Pintura y Escultura en Europa. 1880-1940. Col.Manuales de Arte Cátedra. Ed. Cátedra.Madrid, 1993.

Textos muy sugerentes sobre los principales movimientos artísticos de fin de siglo. Incluyen comentarios de obras, en un tono ameno y ágil. Las fotografías, en blanco y negro.

*HAUSER, A.:Philosophie der Kunstgeschichte. S.e. London, s.d. (Trad. F. González Vicen) Teorías del Arte. Ed. Guadarrama. Madrid, 1975. Sobre arte del pueblo, el arte campesino y el arte provinciano, el concepto de arte popular

y la situación del arte en la moderna burguesía, desde el enfoque de la sociología del Arte.

*HAUSER, A.: The Social History of Art. Ed. Routledge & Regan Paul. London, 1953. (Trad. A.Tovar; F.Varas Reyes) Historia Social de la Literatura y el Arte. Ed. Labor Punto Omega. Barcelona, 1985.

Panorama global desde la Prehistoria hasta la época contemporánea, y estudia las obras de arte según los procesos sociales y la ideología de cada momento histórico. personaje de

*HAUSER, A.: Sociologie der Kunst. S.e.S.l.S.d. (Trad. V.Romano Villalba) Fundamentos de la Sociología del Arte. Col. Universitaria de Bolsillo. Punto Omega. Ed. Guadarrama.. Madrid, 1975.

Relación entre el arte y la sociedad, la función de los hechos artísticos desde una posición marxista.

*HUIZINGA, J.: Herbst des Mittelalters. S.e.S.l.S.d. (Trad. J.Gaos) El otoño en la Edad Media. Col. Alianza Universidad. Ed. Alianza. Madrid, 1996.

*HUTT, J.: El arte japonés. Ed. Libsa. Madrid, 1990.

*KANT, I.: S.e. Königsberg, 1764. (Trad. A.Sánchez Rivero; F.Rivera Pastor) Lo Bello y lo Sublime. Col. Odisea. Ed. Óptima. Espasa. Madrid, 1997.

Ensayo ideológico sobre “Lo Bello” en arte.

**LANE, R.: L’Estampe Japonaise. Images du Monde Flottant. Ed. Office du Livre. Fribourg, 1979.

Imágenes en color de la obra de Hokusai a Hiroshige.

*LÉSOVALC’ H.: Peinture Japonaise. S.e.S.l., 1969. Pintura Japonesa. Ed. Aguilar S.A. de Ediciones. Barcelona, 1969.

Relación de características generales de la pintura japonesa. Estudio de figuras relevantes del Ukiyo-e.

*LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B.: Il Disegno. Arnoldo Mondadori. Milano, 1979. (Trad. M.l.Rodríguez Tapia; J.M.Calvo) El Dibujo. De Altamira a Picasso. Ed. Skira Carroggio, S.A. de Editores. Génève, 1981.

Conceptos relativos a la disciplina del dibujo, y su práctica en el ámbito del siglo XIX.

*LITVAK, L.: El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del Realismo. 1849-1918. Ed. Del Serbal. Barcelona, 1991.

Un interesantísimo estudio iconológico del paisajismo decimonónico, en su contexto cultural, filosófico, espiritual y científico. Este estudio da lugar a un mejor entendimiento de la sociedad y de sus complejas relaciones con la naturaleza. De ella, Litvak selecciona el estudio de las montañas, el jardín, el mar y la costa, el impacto del ferrocarril o el paisaje rural como temáticas esenciales.

*LUCIE-SMITH, E.: Symbolist Art. Thames & Hudson. London, 1972. (Trad. V. Villacampa) El Arte Simbolista. Ed. Destino-Thames and Hudson. Barcelona, 1991.

El movimiento simbolista en general y sus figuras más relevantes.

*LUCIE-SMITH, E.: Furniture, A Concise Story. Col. *World of Art Collection*. Ed. Thames and Hudson.. London, 1988.

Información sobre las características de mobiliario escandinavo.

*LLAMAZARES, J.: "El tren de Laponia". En En Babia. Col. *Biblioteca Breve*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1991. Pág. 202-216.

Reportaje sobre el tren que atraviesa la Laponia sueca desde hace un siglo. Interesantes descripciones de escenarios naturales y diferentes formas de sociedad.

*MANIERI ELIA, M.: William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna. Ed. G. Laterza & Figli. Bari, 1976. (Trad. J. Díaz de Atauri) William Morris y la Ideología de la Arquitectura Moderna. Col. *Punto y Línea*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

Interesante biografía del personaje de William Morris y lo sitúa en el panorama arquitectónico europeo, incidiendo en sus aportaciones como teórico del movimiento al que perteneció.

*MASSEY, A.: Interior Design of the 20th Century. Ed. Thames & Hudson. London, 1990. (Trad. J.L. Fernández Villanueva) El diseño de interiores en el siglo XX. Ed. Destino-Thames and Hudson. Barcelona, 1995.

La evolución del gusto de la sociedad victoriana, la búsqueda de un nuevo estilo y la génesis del movimiento modernista.

*MELOT; M.: L'illustration. Histoire d'un Art. Ed. Skira. Genève, 1984.

Información breve sobre ilustradores ingleses y escasas imágenes de los libros infantiles de Greenaway.

*METKEN, G.: Die Präraffaeliten. Ed. DuMont Buchverlag. Köln, 1974. (Trad. J.L. Díaz de Liaño) Los Prerrafaelistas. Ed. Blume. Barcelona, 1982.

Estudia a William Morris, la época de Maquinismo, la unidad de las artes y los escritos de John Ruskin.

***MIGEON, G.: L'Estampe Japonaise. Du XVII^e au XVIII^e siècle. Musée du Louvre. Col. *Documents D'Art*. Ed. Albert Morancé. Paris, 1923.

Interesante por la calidad de las reproducciones de estampas japonesas.

***MIGEON, G.: L'Estampe Japonaise. XVIII^e et XIX^e siècles. Musée du Louvre. Col. *Documents D'Art*. Ed. Albert Morancé. Paris, 1923.

Interesante por la calidad de las reproducciones de estampas japonesas.

*MILLER, J. y M.: Country Style. Ed. Mitchell Beazley Publishers. S.l., 1984. (Trad. A.M. Pérez) El Estilo Rústico. Ed. Acanto. Barcelona, 1994.

Libro de divulgación que incluye capítulos interesantes acerca de la arquitectura tradicional sueca e interiorismo de viviendas rurales. Las fotografías son de alta calidad y los textos aportan ciertos datos útiles.

*MOMMSEN, J.: Das Zeitalter des Imperialism. Ed. Fischer Bücherei. Frankfurt, 1969. (Sin Trad.) La Época del Imperialismo: Europa 1885-1918. Col. *Historia Universal Siglo XXI*. Ed. España Editores. S.A. Madrid, 1984.

Aspectos económicos y políticos muy breves y generales de la situación en Suecia en el final del XIX.

*MOREAL, L.: La pintura en los grandes museos. National Gallery-Tate Gallery-Estocolmo-Metropolitan Museum. Ed. Planeta S.A. Barcelona, 1982.

Incluye un capítulo sobre la evolución histórica y los orígenes del Museo Nacional de Estocolmo. Con diversas fotografías de interés. Cita la obra de Larsson conservada en este museo.

*MORRIS, W.: Art and Industrial Society. S.e.S.l.S.d.(Trad. G. Zaragoza) Arte y Sociedad Industrial. Col.Antología de Escritos. Ed.Fernando Torres. Valencia, 1977.

Con citas textuales de su autor.

*NOCHLIN, L.: Realism. S.e.S.l., 1971. (Trad. J.A.Suárez) El Realismo. Col.Alianza Forma. Ed. Alianza. Madrid, 1991.

Iconografía del movimiento realista en el ámbito europeo, relacionada con la temática de interiores domésticos, la familia o los entornos rurales.

*NOVOTNY, F.: Painting and Sculpture in Europe. 1170-1880. Col. The Pelican History of Art. Ed. Penguin Books, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1960. (Trad. S.Herbert) Pintura y escultura en Europa. 1770-1880. Ed. Cátedra. Madrid, 1989.

Manual muy interesante, con textos presentados cronológicamente y expresados con un lenguaje ameno y clarificador.

*OCAMPO, E.: El infinito sobre una hoja de papel. Ed. Icaria. Barcelona, 1989.

Ensayo que profundiza en la estética oriental desde el estudio del trazo, el gesto y la línea de la caligrafía tradicional china. Util para ilustrar acerca de la concepción del espacio plástico del arte oriental, con textos originales alusivos.

*OCAMPO, E.; PERAN, M.: Teorías del Arte. Ed.Icaria Barcelona, 1991.

Estudio de conceptos básicos del proceso artístico del XIX. Analiza los principales núcleos de pensamiento en torno al hecho artístico que han tenido continuidad en la teoría del arte de nuestro tiempo.

***PELLICO, S.: Le Mie Prigioni. S.e.Torino, 1832. Le Mie Prigioni Ed.Arnoldo Mondadori. Milano, 1986.

Sobre el pensamiento, la obra y la biografía de Pellico.

**PEPPIN, B.: Fantasy. Book Illustration 1860-1920. Ed.Studio Vista. London, 1975.

Visión bastante completa del campo de la ilustración británica a lo largo de más de cincuenta años. Incluye un estudio no muy extenso de la obra de artistas y dibujantes como Kate Greenaway y Ralph Caldecott.

**PEVSNER, N.; NEURATH, W.: Memorial Lecture 1969. Ruskin and Violet-le-Duc. s.l.s.d

Conferencia pronunciada en 1969 por Sir Nikolaus Pevsner acerca de los planteamientos estéticos del teórico John Ruskin.

*PEVSNER, N.: Academies of Art. Past and Present. S.e.London, 1940. (Trad. M.Ballarín) Las Academias de Arte. Pasado y presente. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

Datos historiográficos de la evolución de las instituciones académicas de Bellas Artes. Dedicar un breve apartado a describir la situación de la Academia de Estocolmo.

*POOL, P.:Impressionism. Ed. Thames & Hudson. London, 1967. (Trad. J.Pardo) El Impresionismo. Col. "El Mundo del Arte". Ed. Destino. Barcelona, 1991.

Información visual en blanco y negro, y datos sobre Impresionismo, y en particular de artistas como Bonnard y Vuillard.

POPE-HENNESSY, J.:S.e.S.l.S.d.(Trad. J.Bollo Muro) El retrato en el Renacimiento. Ed. Akal. Madrid, 1985.

Evolución histórica del género en el marco renacentista, sobre maestros clásicos relacionables con la obra de nuestro autor. Documentación gráfica en su mayor parte en blanco y negro.

*RAGON, M.:Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Idéologies et Pioners. 1800-1910. Ed. Casterman, S.l., 1971. (Trad. M.Agullé) Historia Mundial de la Arquitectura y el Urbanismo Modernos. Ideologías y Pioneros. 1800-1910. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

Ideas y conceptos de diseño de teóricos como Morris, Pugin, Ruskin, la Escuela de Glasgow, Baillie Scott, Olbrich, el Jugendstil y la Sezession de Viena.

*REWALD, J.:Post Impressionism. From van Gogh to Gauguin. S.e.S.l., 1956. (Trad. E.Fondevila;e.Muñiz) El Postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin. Col.Alianza Forma.Ed. Alianza. Madrid, 1988.

Información de la obra de Van Gogh en el período de Arles, la Escuela de Pont-Aven y la obras de los nabis franceses.

*ROSENBERG, J.:Dutch Art and Architecture. 1600-1800. Col. The Pelican History of Art. Ed. Penguin Books, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1966. (Trad. C.Luca de Tena) Arte y Arquitectura en Holanda. 1600-1800. Col.Manuales de Arte Cátedra. Ed. Cátedra. Madrid, 1994.

Claridad y linealidad en la exposición del tema, presentado según una evolución cronológica de estilos.

*RUSKIN, J.:The Seven Lamps of Architecture. S.e.S.l., 1849. (Trad. M.Crespo; P. Mayoral) Las Siete Lámparas de la Arquitectura. Ed. Stylos S.A. Barcelona, 1987.

Compendia todo el pensamiento ruskiniano acerca del concepto del artesanado, el ornamento o la actitud del artista.

*RUSSELL HITCHCOCK, H.:Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. Col. The Pelican History of Art. Ed. Penguin Books, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1958. (Trad. L.E.Santiago) Arquitectura de los siglos XIX y XX. Col.Manuales de Arte Cátedra. Ed. Cátedra.Madrid, 1989.

Apuntes de la situación de la arquitectura en los países nórdicos.

*SCHMUTZLER, R.:Art Nouveau. Jugendstil. Ed. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart, 1977. (Trad. F. Ramírez Carro) El Modernismo. Col.Alianza Forma.Ed. Alianza. Madrid, 1985.

Aportaciones en cuanto conceptos e ideología del movimiento modernista.Estudia con rigor el estilo y sus representantes, y dedica algunos pasajes a comentar las repercusiones en el ámbito escandinavo.

*SCHORSKE, C.E.:Fin-de-Siècle. Vienna.Politics and Culture. S.e.S.l., 1961. (Trad. I. Menéndez) Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura. Ed.Gustavo Gili Arte. Barcelona, 1981.

Sobre el nacimiento del Modernismo urbano en la capital austríaca.

*SHAPIRO, M.: *Modern Art*. Ed. G. Braziller. Inc. New York, 1968. (Trad. A. Martínez Benito) *El Arte Moderno*. Col. Alianza Forma. Ed. Alianza. Madrid, 1988. Abordado desde la Iconología. Tan sólo fue revisado el apartado dedicado a tratar la cuestión del arte y la imaginería popular.

*SHIMIZU, C.: *L'art japonais*. Ed. Flammarion. Paris, 1961. (Trad. M. Bofill) *El Arte Japonés*. Col. Gramática de los Estilos. Ed. Paidós. s.l, 1984. Características generales de las imágenes japonesas, con fotografías de reducido formato.

***SJÖBERG, L. Y U.: *The Swedish Room*. Ed. Pantheon Books. New York, 1994. Evolución histórica de los interiores suecos, hasta la Modernidad. Incluye un apartado que detalla las contribuciones de Carl Larsson al diseño de interiores de su país.

*STANEY-BAKER, J.: *Japanese Art*. Ed. Thames and Hudson. London, 1988. Datos acerca de la escuela pictórica del Ukiyo-e y sus representantes más notables.

*STONE, N.: *Europe Transformed*. Ed. W. Collins Sons & Co. Ltd. Glasgow, 1983. (Trad. M. C. Ruíz de Elvira) *La Europa Transformada. 1878-1919*. Col. Historia de Europa Siglo XXI. Ed. España Editores. S.A. Madrid, 1985. Escasa información sobre la situación política y económica en Suecia a mediados del XIX. Se centra en cuestiones más generales del ámbito europeo.

*STRINBERG, A.: *Lycko Pers Resa*. S.e.S.l.S.d. (Trad. F.J. Uriz) *El viaje de Pedro el Afortunado*. Ed. Alianza. Madrid, 1982. La introducción trata el personaje de Strindberg, su biografía y sus aportaciones literarias a las letras universales.

*STRINBERG, A.: *Teatro Contemporáneo*. Ed. Bruquera Libro Amigo. Barcelona, 1982. El prólogo ilustra la vida y la obra del autor. Informa también de datos puntuales sobre la situación de Suecia en la época de Strindberg.

*TUULSE, A.: *Romanic Art in Scandinavia*. Ed. Anton Schroll & Co. Viena, 1968. (Trad. H. Dauer) *El arte románico en Escandinavia*. Ed. Juventud. S.A. Barcelona, 1974. Recorrido histórico por el Medioevo escandinavo y sus iglesias. Con nociones generales sobre arquitectura sueca tradicional en madera. Numerosas ilustraciones de interés.

VAN GOGH, V.: S.e.S.l.S.d. (Trad. Instituto del Libro. La Habana) *Cartas a Théo*. Col. Labor Nueva Serie. Ed. Labor, S.A. Barcelona, 1992. Revisados los pasajes en los que Van Gogh habla de su admiración hacia el arte de los japoneses.

VEGA, J.: *El Aguafuerte en el siglo XIX. Técnica, carácter y tendencias de un nuevo arte*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid, 1985. Este completo estudio de grabado habla de la situación del grabado de reproducción a contrafibra en Suecia.

*VILLAFANE, J.:Introducción a la teoría de la imagen. Ed. Pirámide. Madrid, 1990.

De utilidad para el Análisis plástico de la obra de arte, con terminología y conceptos específicos.

*DE VILLENA, L.A.:Aubrey Beardsley. Precedido de una guía para decadentes. Ed. Lumen. Barcelona, 1983.

Texto incisivo, con amplio repertorio de la obra del ilustrador británico, que recopila gran parte de sus trabajos en blanco y negro.

*VIVES PIQUÉ, R.:Del cobre al papel. La imagen multiplicada. El conocimiento de las estampas. Ed. Icaria. Barcelona, 1994.

Con terminología referente a las técnicas de estampación, la edición, y las estampas. Contiene una sinopsis histórica del grabado, así como apartados de coleccionismo y conservación de estampas.

*WILDE, J.:Venetian Art. From Bellini to Titian. Ed. Oxford University Press. Oxford, 1981. (Trad. F.Villaverde) La pintura veneciana. De Bellini a Tiziano. Ed. Nerea. Oxford University Press. Madrid, 1988.

Tratado sobre la época y la obra de Tiziano. Información visual en blanco y negro.

*WITTKOWER, R.:Art and Architecture in Italy. 1600-1750. Col. *The Pelican History of Art*. Ed. Penguin Books, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1958. (Trad. M.Suárez-Carreño) Arte y Arquitectura en Italia. 1600-1750. *Manuales de Arte Cátedra*. Madrid, 1992.

Con información puntual de la obra de Tiepolo y la pintura al fresco de estilo rococó. Estudios abordados desde la iconología del Arte.

*WORRINGER, W.:Abstraktion und Einfühlung. Ed. Piper & Co. Verlag. Munich, 1908. (Trad. M. Frenk) Abstracción y naturaleza. Col. *Breviarios N° 80*. Ed. Fondo de Cultura Económico. México, 1966.

Estudio analítico desde un enfoque fundamentalmente psicológico de gran profundidad que incide en el concepto de abstracción en relación al ornamento y su devenir cultural.

*ZOLA, E.:El Naturalisme. S.e.S.l. (Trad. Jaume Fuster) El Naturalismo. Ed. Península. Barcelona, 1972.

Pasajes relativos a la descripción de ambientes y caracterización de personajes.

Catálogos, folletos y revistas

*ÁLVAREZ LOPERA, J.: "Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza". Patronato de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Ed. Lunwerg S.A. Barcelona-Madrid, 1992.

Notable calidad de las reproducciones y biografías bien sintetizadas de los maestros del arte y de otros tantos movimientos del XIX. Además incluye de cada período artístico representado en el museo un compendio histórico muy completo.

*BALLESTEROS, J.A.: "Leyendas de las tierras del norte". Fisuras de la arquitectura contemporánea. N°2, Ed. Editors & Publishers. Madrid, 1995.

Pasajes de interés que describen el paisaje nórdico y el efecto que este produce sobre sus gentes.

*BJURSTRÖM, P.: "The Gospel According Dalecarlia". FMR. Ed. Franco Maria Ricci. Milan, 1988.

Ilustrado con reproducciones de gran calidad. Analiza la pintura de los artistas campesinos de Dalarna en lo referente a sus orígenes, características y escuelas.

*BONNEFOY, Y.: "El siglo XIX, entre Signo y Presencia". Franco Maria Ricci. Milan, 1990. (Trad. E. de Grau) Art FMR. La Enciclopedia del Arte de Franco Maria Ricci. El Siglo XIX. Vol. 1. Ed. Franco Maria Ricci. Barcelona, 1995.

Sobre los cambios que el Naturalismo Europeo de finales del XIX produce en la actitud del hombre y en su manera de aproximarse al mundo, la llegada del *plenairismo* y el Positivismo.

*CALLOWAY, S.: "Art Decó. Interior and Panel Designs". Ed. Bracken Books. London, 1988.

Un libro fundamentalmente de imágenes que presenta un compendio de las artes decorativas modernistas, en particular, paneles para la decoración de interiores, muy relacionados con las aportaciones de Larsson al interiorismo sueco.

**CAPITEL, A.: "Escandinavia y el liderazgo moderno". Arquitectura viva. Escandinavos. N° 55, Madrid, 1995.

Ilustra la situación de la arquitectura nórdica a partir de la era de la revolución moderna y sus repercusiones sobre el resto de Europa. Aporta datos sobre el gusto de los nórdicos a la hora de construir, y habla de su inseparabilidad con respecto a la tradición.

***"Clasicismo Nórdico. 1910-1930". Museo de Arquitectura Finlandesa. Ed. Servicio de Publicaciones del MOPU. Madrid, 1983.

Una síntesis de las tendencias arquitectónicas de los países nórdicos de los primeros años del siglo XX. Con sobre el estilo en el diseño sueco.

***"Información sobre Suecia". Ed. Svenska Institutet de Estocolmo. Estocolmo, 1981.

Temas diversos del país de presentación para extranjeros.

**KENT, N.: "The Triumph of Light and Nature. Nordic Art. 1740-1940". Ed. Thames & Hudson. London, 1987.

Interesante para tener una visión completa y panorámica del conjunto de pintores contemporáneos a Larsson. Incluye obras y referencias de éste. Diferencia distintos movimientos y escuelas. Profusamente ilustrado con reproducciones a color.

***LINDE, U.: "The Thiel Gallery". Ed. Jernströms Offset AB. Stockholm, 1992.

Contiene fotografías comentadas de pequeño formato de una parte importante de artistas contemporáneos a Larsson.

***"Luz del Norte". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía . Ministerio de Cultura. Consejo Nórdico de Ministros. Generalitat, de Catalunya. Madrid, 1995.

Contiene ensayos de enfoque iconológico de gran valor que aportan datos muy útiles sobre el arte y la situación cultural del final del siglo XIX escandinavo. Repertorio muy amplio de imágenes de gran calidad, con comentarios, y referencias biográficas de cada pintor. Incluye obras de Larsson.

***MATS, B.: "The Reimportation of Local Geniuses". Siksi: The Nordic Art Review. N°1, S.I.1986.

***"Nationalmuseum, Illustrated Catalogue. Swedish Painting. S.e. Stockholm, 1995.

Contiene datos técnicos de toda la obra de Larsson que en él se conserva.

**PALLASMAA, J.: "The Silence of North". (Trad. C.Verdaguer). "El silencio del norte". Arquitectura viva. N°55, Madrid, 1995. p.p4 y ss.

Pasajes de interés que describen las peculiaridades del paisaje nórdico y su efecto en las gentes.

*PANCORBO, L.: "Retrato de familia con diferencias a fondo". Geo. La nueva visión del mundo. N°67., Ed. G-J España, Madrid, 1992.

Pasajes relativos a la sociedad sueca.

*PITA ANDRADE, J.M.; BOROBIA GUERRERO, M.M.: "Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza". Patronato de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Ed. Lunweg S.A. Barcelona-Madrid, 1992.

Información visual de los maestros del Renacimiento italiano y alemán.

***"Scandinavian Modernism. Painting in Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden. 1910-1920". Nordic Council of Ministers. Ed. Bohuslänningens Boktryckeri AB. Uddevalla, 1990.

Expone la repercusión de las vanguardias en los países nórdicos y particularmente en Suecia.

**"Swedish Folk Art". Stockholm and Swedish Institute for Cultural Relations. Stockholm, 1964-65.

Textos divulgativos acerca del arte popular tradicional, las festividades anuales y la indumentaria tradicional sueca. Información útil sobre la región de Dalarna.

**DE SOBREGRAU, C.: "John Singer Sargent". Revista Album. Letras-Artes. N° 20, S.e. (1989). Pág.24 a 39.)

***VALJAKKA, T.: "Altars of Daily Life". *Form Function Finland*. N°1, S.e, Helsinki, 1992.

Sobre la obra del artista contemporáneo finés Pekka Nevalainen, cuya actitud se compara con la de Larsson.

**VARNEDOE, K.: "Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century". Yale University Press. New Haven & London. London, 1988.

Panorámica de los artistas contemporáneos a Larsson con textos interesantes. Dedicada una mirada no profunda a la obra de Larsson.

*VILLALBA, G.: "La hora del norte". *El Urogallo. Especial Cultura Nórdica*. N°106. Ed. Prensa de la Ciudad. Madrid, 1995.

Completo estudio de la sociedad del norte, a partir del cual realiza una descripción del arte, consecuencia de unas singularidades específicas.

*ZACHARIAS, T.; SATO, M.: "Japanese Prints". Ed. Benedikt Taschen. Köln, 1994. (Trad. C.Sánchez Rodríguez) "Grabados Japoneses". Ed. Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1994.

Contiene abundantes imágenes de los xilógrafos de la escuela *Ukiyo-e*, con textos complementarios que ilustran la evolución de sus estilos de terminología específica sobre imágenes e impresión.

A) **MONOGRAFÍAS Y ESTUDIOS DE ARTISTAS**

Libros

*BJÖRKLUND, S.: *Anders Zorn Hembygdsvårdaren*. S.e. Malung, 1972.

Texto en sueco que describe la granja de Zorn en Mora, y sus aportaciones a la conservación de la tradición sueca, con interesantes fotografías.

*BOËTHIUS, G.: *Anders Zorn. An International Swedish Artist. His Life and Work*. Ed. Nordisk Rotogravyr. Stockholm, 1954.

Sobre la trayectoria artística de Zorn.

*BROOKS PFEIFFER, B.: *Frank Lloyd Wright*. Ed. Benedikt Taschen. Köln, 1994.

Monografía del arquitecto estadounidense con fotografías de su obra.

*FORSSMAN, E.: *Anders Zorn Konstssamlaren*. Svenska Institutet. Malung, 1967.

Resume la vida y la obra de Andrs Zorn.

*GARCÍAS, J.C.; HAZAN, F.: *Mackintosh*. S.e. Paris, 1989.

Las abundantes fotografías ilustran toda la trayectoria de Mackintosh, aunque fundamentalmente en blanco y negro.

*GETTINGS, F.: *Arthur Rackam*. Studio Vista. Ed. Casell and Collier Macmillan Publishers Ltd. London, 1975.

Interesante monografía profusamente ilustrada con reproducciones en su mayoría en blanco y negro.

*GIBSON, W.S.: *Brueghel*. Ed. Thames and Hudson. London, 1988.

Referencias biográficas del personaje.

*NERET, G.: *Gustav Klimt*. Ed. Benedikt Taschen. Köln. 1993.

Ilustraciones a todo color que incluyen dibujos del autor.

*PIOVENE, G.: *La obra pictórica completa de Tiépolo*. Col. Clásicos del Arte. Ed. Noguer Rizzoli. Barcelona, 1976.

Referencias biográficas del artista.

*ROBERTS, K.: *Brueghel*. Ed. Phaidon Oxford Press. Oxford, 1981.

Imágenes y referencias de vida y obra del pintor.

*TANABÉ, T.: *Hokusai*. Ed. Fenice 2000. Milan, 1993. (Trad. P.González) *Hokusai*. Col. Anaya Grandes Obras. Ed. Anaya S.A. Madrid, 1993.

Amplia monografía con textos de interés sobre la vida y la trayectoria multidisciplinar de Hokusai.

*THOMSON, B.: *Vuillard*. Ed. Adam Biro. Paris, 1988.

Revisado únicamente en lo referente a documentación visual.

*TOBIEN, F.: *Toulouse Lautrec*. Ed. Iberlibro. Barcelona, 1992.

Textos escasamente interesantes. Amplio repertorio de imágenes, en relación a los trabajos litográficos de Lautrec.

Catálogos, folletos y revistas

***"Anders Zorn. Etsningar. Etchings. Radierungen". Bohusläns Grafiska. Uddevalla, 1982.

Incluye un breve prefacio que presenta a Zorn como grabador. Recopila la mayor parte de su obra gráfica, aunque las obras carecen de datos técnicos.

**BRUMMER, H.H.: "Zorn Engravings. Etsningar. A Complete Catalogue. En Komplet Katalog". Ed. Hjert&Hjert. Uppsala, 1980.

Breve prefacio del Dr. H.H. Brummer. Contiene un amplio repertorio de la obra gráfica.

**HAIKO, P.; KRIMMEL, B.: "Joseph Maria Olbrich. Architecture". Ed. Pierre Mariaga. Lieja, 1989.

Interesante material visual que ilustra sobre la arquitectura urbana de Olbrich.

**HASKEL, F.: "Paul Delaroche. Tragedias inminentes". Ed. Franco Maria Ricci. Milano, 1990. (Trad. X. Gispert) Art FMR. Vol. 2. La Enciclopedia del Arte de Franco Maria Ricci. Barcelona, 1995.

Ilustraciones de gran calidad, con textos que interpretan y describen algunas de las pinturas históricas de Delaroche.

***"Pierre Bonnard. The Graphic Art". The Metropolitan Museum of Art. New York, 1989.

Abundante documentación visual de la obra gráfica de este artista.

***"Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art. Paintings, Drawings and Prints: Art-Historical Perspectives". Ed. Arry N. Abrams, Inc. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1995.

Reproducciones de los grabados y dibujos de gran calidad.

***"Sorolla-Zorn". Museo Sorolla de Madrid. Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1992.

Presenta paralelamente la obra de ambos artistas con una completa selección de óleos y acuarelas. Contiene citas y comentarios de cada obra, así como de una presentación previa de ambos autores.

**VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.: "Gauguin". Col. Museos secretos. Siglo XIX. Flohic Ed. Paris, 1991.

Comentario y análisis de la obra del pintor. Aporta valoraciones personales. Alta calidad de las reproducciones.

***"Vuillard". Revista Beaux Arts. Ed. Hors Serie 55F. Publications Nuit et Jour. Paris, 1990.

Reproducciones de gran calidad sobre la obra del artista.

*WALTHER, I.F.; METZGER, R.: "Vincent Van Gogh. La obra completa. Pintura I". (Trad. C. Sánchez Rodríguez) Ed. Benedikt Taschen. Köln, 1994.

Compendia la obra de Van Gogh con ilustraciones de elevada calidad.

2) BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Libros

***ALFONS, H. och S.:Carl Larsson. Skildrad av honom själv i text och bilder. Ed. Bonniers. Stockholm, 1952.

Numerosas y bien reproducidas imágenes en color. Contiene obras menos conocidas del artista, así como un gran repertorio de dibujos a pluma.

****ALFONS, S.; LINDWALL, B.: Svensk Konstkrönika under 100 år, S.e. Stockholm, 1944.

****ANDERSSON, I.:Karin Larsson, konstnär och konstnärs hustru, S.e. Stockholm, 1986.

Estudio sobre la artesanía de Karin Larsson.

****ARVIDSSON, K.A.:Carl Larssons Midvinterblot. Hur målningen kom till och hur den togs emot. Lunds Universitet, Lund. 1962.

Estudio inédito sobre Carl Larsson.

****BANG, E.W.:Kunst og kjaerlighet: Mennesket bak bildet. S.e. Oslo, 1980.

****BASENAU-GOEMANS, N.:Mensen in wie wij belang stellen. S.e. Utrech, 1948.

****BJÄRMARK, O.:Bergöös, ett köpmanshus mellan närkesslätt och bergslagsbygd. S.e. Hallsberg, 1954.

****Bohemer och akademister. Skrift utgiven av Konstnärsklubben vid dess 75-årsjubileum. S.e. Stockholm, 1931.

****BRODOW, A.:Andlig och fisisk forstran. En studie av Carl Larssons Korum och Georg Paulis Mens sana in corpore sano. Uppsala Universitet, Uppsala, 1991.

Estudio inédito sobre Carl Larsson.

****CALLOWAY, S.:Twentieth Century Decoration. S.e. New York, 1988.

***CAVALLI-BJÖRKMAN, G.; LINDWALL, B.: The Worl of Carl Larsson. Ed. Verlag Karl Robert Langewiesche. Publish Hans-Curt Köster. London, 1982.

De carácter historiográfico con textos traducidos al inglés de dos autoridades en la materia, que realiza un recorrido por la vida y la obra del pintor y analiza con un enfoque iconológico cada uno de sus períodos, acompañado de gran profusión de imágenes en color de alta calidad. No contiene un análisis estilístico de las obras, pero sí una completa cronología del pintor.

****DIDON, R.:Rokokon och dess måleri i det svenska 1800-talets ögon. S.e. Stockholm, 1988.

****EHRLING, R.: "Carl Larsson. En Studieplan om familjelyckans målare". S.e. Södertälje, 1971.

- ****ELLSTRÖM, K.: "Carl Larsson". S.e. Borås, 1977.
- ***EUGEN, PRINS.: Breven berättat. Uppenbarelser och iakttagelser. Åren 1886-1913 .S.e.Stockholm, 1942.
- ****EUGEN, PRINS.: Vidare berättat breven. S.e.Stockholm, 1945.
- ***FOGELIN, H.: Carl Larssons triptyk i Fürstenbergska galleriet. Göteborgs Universitet, Göteborgs, 1969.
Estudio inédito sobre Carl Larsson.
- ****FRIEBERG, A.: Karin. En bok om Carl Larssons hustru. S.e. Stockholm, 1967.
Acerca del personaje de Karin Larsson.
- ****GAYNOR, E.: Scandinavia, Living Design. S.e. New York, 1987.
- ****GERE, C.: Nineteenth-Century Decoration: The Art of Interior. S.e. New York, 1989.
- ***GRANATH, K. E.; HÅRD AF SEGERSTAD, U.: Carl Larsson-Gården. S.e. Stockholm, 1974.
Describe el interior de la vivienda de los Larsson, con abundantes y bien reproducidas ilustraciones.
- ****GREGNER, B.: En Studiebok om målaren Carl Larsson och hans konst. S.e.Vagnhärad, 1988.
- ****JACOBS, M.: The Good and the Simple Life: Artist Colonies in Europe and America. S.e.Oxford, 1985.
- ****JOHANSSON, U.G.: Bilder ur svenska historien. S.e.Stockholm, 1975.
- **LARSSON, C.: De Mina. Gammalt Krafvs av Carl Larsson. Ed.Carl och Karin Larssons Släktförening. Sundborn, 1975.
Reedición de textos de Larsson con abundantes dibujos del pintor. Una autobiografía gráfica en clave de humor.
- ***LARSSON, C.: Jag, En Bok om och på Både Gott och onto av Carl Larsson. Ed.Albert Bonniers Förlag AB. Stockholm, 1969.
Reedición de la autobiografía del pintor, escrita en el sueco original. Ilustrada con esquemáticos dibujos de Larsson.
- ***LARSSON, C.: The Autobiography of Sweden's Most Beloved Artist. Edit. por John Z. Lofgren. Penfield Press. Iowa, USA; 1992.
Versión moderna de la autobiografía del pintor traducida por Ann B. Weissmann. Versión acreditada por Karin Larsson, nieta del artista. Con abundantes notas a pie de página que informan de todos los lugares, personajes o acontecimientos que se citan a lo largo del texto. Con ilustraciones de dibujos a pluma, y otras en color.
- ***LARSSON, C.: Andras Barn"(32 målningar med text) Ed.Langewiesche. Taunus, 1993.

Facsímil moderno de la edición de 1913, con textos en sueco original del propio pintor. Las reproducciones recopilan las del album original, con bastante fidelidad.

***LARSSON, C.: Unser Heim. Ed.Karl Robert Langewiesche. Nachfolger. Taunus, 1996.

Versión en alemán del album Ett Hem, de 1899. Las ilustraciones reúnen todas las del libro original.

***LARSSON, C.: Larssons. Ed.Langewiesche / Seelig. West Germany, 1986.

Facsímil moderno de la edición de Larssons de 1902, con textos del propio pintor. Recopila todas las ilustraciones del album original, con bastante fidelidad.

***LARSSON, C.:Bei uns dem Lande. Spadarfvat. Ed.Karl Robert Langewiesche. Taunus, 1996.

Facsímil moderno de la edición de 1906, con textos traducidos. Recopila todas las ilustraciones del album original, con bastante fidelidad.

***LARSSON, C.:Our Home. (Trad. por Olive Jones). Ed.Methuen Children's Books. London, 1976.

Adaptación infantil del album Ett Hem, de carácter anecdótico y muy escaso interés. Lo más valorable son las reproducciones.

***LARSSON, C.: A Home. (Trad. por Lennart Rudström). Ed.Albert Bonniers

Adaptación infantil de Ett Hem, de carácter anecdótico. Lo más valorable son las reproducciones.

***LARSSON, C.: Our Family. (Trad. por Olive Jones). Ed.Methuen Children's Books. London, 1980.

Adaptación infantil de la literatura de Larsson, de carácter anecdótico. Lo más valorable son las reproducciones.

****LARSSON, C.: La casa al sole. S.e.Milano, 1981.

Edición italiana de Ett Hem

****LARSSON, C.:Huize Zonnegloren. S.e.Amsterdam, 1975.

****LARSSON, C.:Från Stockholm till Messina. Utriv ur några album. S.e.Stockholm, 1948.

****LARSSON, C.:Ett hem åt solsidan. S.e.Stockholm, 1975.

****LARSSON, C.:Björns saga eller Sussana och gubbarna. S.e.Stockholm, 1976.
Obra ilustrada por Carl Larsson.

***LARSSON, C.:Ett hem / Spadarfvat. S.e.Stockholm, 1987.

Con textos adaptados para niños.

****LENGEFELD, C.:Der Maler des glücklichen Heims. Zur Rezeption Carl Larssons im wilhelminischen Deutschland. S.e. Taunus, 1992.

****LINDWALL, B.:Svenska teckningar. 1800-talet. S.e.Stockholm, 1984.

Estudio sobre dibujantes suecos del siglo XIX.

****LINDWALL, E.:Göteborgs skolmuseum: en kort historik jämte orientering rörande samlingarna och Carl Larsson-freskerna i Engelbrektsskolan samt en presentation av det 150 åriga sällskap, som ekonomiskt svarat för skolmuseets verksamhet.Göteborgs hembygdsförbund, Göteborg, 1974.

***LINDWALL, B.:Carl Larsson och Nationalmuseum. S.e. Stockholm, 1969.
Estudio de la obra mural de Carl Larsson en el Nationalmuseum de Estocolmo. Aspectos fundamentalmente historiográficos.

****LÖFGREN, J.Z.:The Illustrations in Ett Hem by Carl Larsson. University of Oregon, Eugene, 1972.
Estudio inédito sobre Carl Larsson.

****MALMBERG, E.:Konstnär folk. Personliga minnen av bortgångna svenska konstnärer. S.e.Uppsala, 1942.

****NORSTRÖM, A. Och SALMEN, B.M.:Planritningarna från Carl Larssongården. S.e.Stockholm, 1967-68.
Estudio inédito sobre Carl Larsson.

****NÄSSTRÖM, G.:Dalarna som svenskt ideal. S.e.Stockholm, 1937.
Estudio sobre la identidad nacionalista de la región de Dalarna y las repercusiones del personaje de Carl Larsson.

****ÖST, K.:Den konstnärliga utsmyckningen av Uppenbarelse-kyrkan i Saltsjöbaden. Stockholms Universitet. Stockholm, 1978.
Estudio inédito sobre Carl Larsson.

****SAMZELIUS, N.:Hallberg i gången tid. S.e. Kumla, 1976.

****SERNER, G.:Carl Larsson i Nationalmuseum.S.e.Stockholm, 1947.
Estudio sobre la obra mural de Larsson en el Nationalmuseum de Estocolmo.

****STRINDBERG, A.:Carl Larsson. Ett Svensk Porträtt med Fransk Bakgrund. S.e.Göteborg, 1971.
Larsson visto por Strindberg como un artista sueco con trasfondo afrancesado.

****STRÖMBOM, S.:Konstnänförbundets historia. I-II.S.e. Stockholm, 1945-65.
Estudio sobre los artistas suecos afines a la Academia de Bellas Artes De Estocolmo. Aspectos historiográficos.

****SVENSSON, G.:Konstnären ock boken.S.e. Stockholm, 1972.

****SVENSSON, G.:Modern svensk bokkonst. S.e.Stockholm, 1953.
Estudio de diversos ilustradores suecos modernos.

****SÖDERSTRÖM, G.:Strindberg och bildkonsten. S.e. Stockholm, 1972.

****VESSBY, J.; HADAR, J.:Hos Carl Larsson i Sundborn..S.e.Uppsala, 1930.

****ZWEIGBERGK, E.:Barnboken i Sverige 1750-1950.S.e.Stockholm, 1965.

***VON ZWEIGBERGK, E.:Hemma hos Carl Larsson.Ed.Albert Bonniers Förlag. Stockholm, 1969.

Describe el hogar de los Larsson, con referencias a los álbumes editados por el artista.

Catálogos, folletos y revistas

***ANDERSSON, B.:”Carl Larsson okända sida”. Södermanlands Nyheter. Stockholm, 1997.

Emite la crónica de una exposición de grabados de Larsson en el Södermanlands Museum de Nyköping.

****ANDERSSON, H.:”Carl Larsson som kåsör”, Bokvännen, N°24 S.l.(1969):2, p.p 40-41.

***BARKER, G.:”Victoria, Albert, Carl and Karin”. The Daily Telegraph. Art Sales. London, Monday, July 28th, 1997.

Reseña periodística acerca de la exposición retrospectiva de Carl y Karin Larsson en el Victoria and Albert Museum de Londres en 1997, sobre interiorismo y artes aplicadas en Suecia, y las aportaciones de la pareja Larsson.

***BERGWALL, S.O.:”Carl Larssons bibliotek i Sundborn”, Bokvännen, N°32, S.l ,(1977), p.p.37-47.

Consideraciones sobre la biblioteca privada del pintor en Sundborn.

***BIDON,C.:”Graveurs du nord: Zorn, Larsson et Fridell”, Nouvelles de l'estampe, S.l,(1987), p.p.94-95.

Acerca de la obra gráfica conjunta de Zorn, Larsson y Fridell.

***BJURSTRÖM, P.:”Carl Larsson och Tintin”, Svenska museer, N°3,S.l,(1987), p.p.12.

Estudio paralelo del personaje de Tintin en relación a las ilustraciones de Carl Larsson.

****BORELIUS, A.:”Problemet Carl Larsson”, Konstrevy, N°29, (1953), p.p.41-43.

****BOSTRÖM, H.O.:”Konstens apoteoser eller kvinnans metamorfoser. Carl Larsson triptyk i Fürstenbergska Galleriet”, Artes, N°13, S.l, (1987), p.p.68-75.

Estudio sobre el Tríptico Fürstenberg.

****BOSTRÖM, H.O.:”Naketskildringar i Fürstenbergska Galleriet”, Konsthistorisk tidskrift, N°58, S.l,(1989), p.p124-139.

****BOSTRÖM, H.O.:”Kvinnoskildringar i sekelskiftets nordiska måleri”, Taidehistoriallisis tutkimuksia/Konsthistoriska studier, N°9, S.l,(1986), p.p.29-44.

****BÖRJESON, B.:”Från Grez till Bortom bullret. Några anteckningar om Kalmar Nations Carl Larsson-kartonger”, Kalmar nations skrifserie, N°27, S.l,(1950), p.p.25-29.

***CARDELL, G.: "Carl Larsson Målningar i Bergöövåningen". S.e.Hallsberg, 1989.

***"Carl Larsson". The Brooklyn Museum, New York. Ed. Holt, Rinehart and Winston. New York, 1983.

Interesan fundamentalmente sus ensayos, realizados por diversos autores conocedores de la obra de Larsson. Las imágenes, bien reproducidas, se acompañan de un texto que comenta aspectos iconográficos e iconológicos.

***"Carl and Karin Larsson. Creators of the Swedish Style". Ed. V&A Publications. London, 1997.

Recoge la muestra retrospectiva que tuvo lugar en el Victoria and Albert Museum de Londres, acerca de las contribuciones estéticas de la pareja Larsson en el campo del diseño de interiores. Textos de Michael Snodin y Elisabet Hidemark.

***"Carl Larsson. The Painter of Swedish Life". Ed. The Japan Association of Art Museums. Tokyo, 1994.

Contiene interesantes ensayos de expertos en la obra de Larsson y recopila un abundante volumen de obra, entre acuarelas, dibujos, óleos y grabados. Fotografías de alta definición.

***"Carl Larsson". Nationalmuseum 1792-1992. Ed. Förlags AB Wiken. Italy, 1993.

Compila gran parte de la obra de Larsson. Las imágenes reproducidas tienen una calidad media-alta, y fueron lo más aprovechable. Reproducidas en su totalidad las ilustraciones de Ett Hem y en Spadarfvet. Contiene una completa bibliografía especializada del artista.

***"Carl Larsson. Etsningar. Bokillustrationer". Col. Niloe Biblioteket. Ed. Bohuslän Grafiska AB. Uddevalla, 1982.

Con un prefacio que informa de la faceta de Larsson como artista del grabado. Imágenes reproducidas con una calidad media, sin datos técnicos ni comentarios. Repertorio completo de aguafuertes, puntas secas, aguatinas y xilografías a contrafibra. Util para visionar el conjunto de obra gráfica del autor.

****"Carl Larsson". Liljevalchs konsthall, Stockholm, 1953.

Sobre la muestra del pintor en la galería Liljevalch de Estocolmo.

****"Carl Larsson. 1853-1919", Zonnehof, Amersfoort, 1975.

****"Carl Larssons Svenska kvinnan genom seklen". Konstmuseet, Göteborg, 1976.

Sobre el mural de Larsson Svenska kvinnan genom seklen.

****"Carl Larsson. 1853-1919". Amos Andersons Konstmuseum, Helsinki, 1981.
Recoge una muestra retrospectiva del pintor en Finlandia.

****"Carl Larssons Dora. Historien om porträttet av den rödklädda damen". Läns museet i Gävleborgs Län, Gävle, 1985.

Estudio sobre el retrato de Larsson a Dora Lamm.

****"Carl Larsson. 1853-1919". Modums Blaaifarvevaerk, Modum, 1989.

Recoge una muestra retrospectiva del pintor.

***"Carl Larsson-Taylor". Solna, 1976. Reed. "Carl Larsson: Fünfzig Gemälde". Taunus, 1976.

Con prólogo de Stig Ranström, revisa en imágenes las principales acuarelas del pintor.

****"Carl Larsson 1853-1919. Tolv reproduktioner i färg och med text av Gerda Boëthius". Stockholm, 1953.

Reproducciones en color con textos de Gerda Boëthius.

****"Carl Larsson. En målare och hans familjen". S.e. Stockholm, 1979.

Ensayo sobre Carl Larsson, un pintor y su familia.

***CARLHEIM-GYLLENSKÖLD, H.: "Carl Larssons Ett Hem", Byggmästaren, N°33, S.l., (1954), p.p.10-13.

Estudio sobre el album ilustrado Ett Hem.

****CORNELL, E.: "Svenska Konstnärer. Vad Betyder Carl Larsson", Folket i Bild, N°5, S.l., (1976), p.p.10-13.

****CAVALLI-BJÖRKMAN, G.: "Carl Larsson porträttmålaren". S.e. Stockholm, 1987.

Un estudio sobre la obra retratística del pintor.

***DIDON, B.: "Carl Larsson, un peintre suédois à Grez-sur-Loing". La Revue de Moret et de sa région. N° 126. S.e. Moret-sur-Loing, 1992.

Información sobre el periodo en que el pintor residió en la colonia de artistas de Grèz.

***DUCAS, J.: "Eden in Sweden". Sunday Times Magazine. London, 1997.

Temática costumbrista que Larsson adopta tras establecerse en la localidad de Sundborn.

****EDFELT, J.: "Några brev från Carl Larsson", Svensk literaturtidskrift, N°15, S.l., (1952), p.p.192-194.

Consideraciones a partir de diversas cartas del pintor.

****EK, B.: "Carl Larsson-ny idag", Allt i hemmet, S.l., (1970), p.p.14-21, 68.

***ERIKSSON, B.: "Carl Larsson-Porträtten i Sundborns Församlingsgård". Falu Kommun Kulturförvaltningen. Ed. Strålin's Trickeri AB. Grycksbo, 1985.

Con ilustraciones en color que compilan la obra retratística que el pintor realizó en Sundborn.

***ERIKSSON, E.: "Carl Larsson Porträtten i Sundborns Församlingsgård". S.e. Falun, 1985.

Sobre los retratos de Larsson a los personajes populares de Sundborn.

***FACOS, M.: "Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture". Ed. Thames and Hudson. London, 1996.

Dedica un capítulo a comentar las aportaciones del hogar de los Larsson como ideal de vivienda sueca. Sin referencias visuales.

****FÅHRAEUS, K.: "Carl Larssons minnestutställning", Ord och Bild, N°29, S.l., (1920), p.p.197-208.

****FISHER, L.: "Carl och Karin Larsson skapade hemsil som ännu är aktuell...", Nya Antik & Auktion, N°2, S.l., (1980), p.p.23-27.

****FREDLUND, B.: "Nutida konst av Carl Larsson", Taidehistoriallisia tutkimuksia/Konsthistoriska studier, N°9, S.l., (1986), p.p.103-113.
Sobre el concepto de modernidad en Carl Larsson.

****FRICK, M.L.: "Carl Larssons fresker och målningar i Engelbrectsskolan", Göteborg förr och un, N°6, S.l., (1970), p.p.81-94.
Estudio acerca de diversas pinturas al fresco del artista.

****GALLATI, B.: "Carl Larsson", Arts Magazine N°57, U.S., (1983), p.p.14.

***GRANATH, K.E.; HARD AF SEGERSTAD, U.: "Carl Larsson gården". S.e. Stockholm, 1974.

Estudio de las aportaciones del pintor a las artes decorativas en su hogar de Sundborn. Con imágenes en color.

**GUNNARSSON, T.: "Carl Larsson. 7 Feb. 10 May 1992". Vol 17, N° 1. Ed. por Nationalmuseum Bulletin.. National Museum .Stockholm, 1993.

Crónica de la exposición retrospectiva de Larsson celebrada en el bicentenario del museo. Fotografías en blanco y negro.

****HARDY, H.: "Historic Houses. Carl Larssons Lilla Hyttnäs", Architectural Digest, N°40, U.S., (1983), p.p.184-192, 200, 202.

Valoración de las aportaciones de Lilla Hyttnäs a la decoración contemporánea.

***HJERT, B. och G.: "Carl Larsson. Grafiska Verk. En Komplet Katalog". S.e. Uppsala, 1983.

Recopila toda la producción gráfica del artista, con imágenes de alta calidad. Describe la trayectoria del Larsson grabador.

****KLUGER, M.: "Carl Larsson's Home. A Swedish Legacy", Gourmet, N°47, U.S., (1987), p.p.56-58, 116, 118-120, 122-123.

****LAGERCRANTZ, B.: "Att lära av skandaler", Svenska museer, N°2, S.l., (1987), p.p.5-7.

***LAURIN, C.G.: "Carl Larsson". The American-Scandinavian Review. N°13, S.l., (1925).

Un breve estudio en torno a la figura del pintor realizado seis años después de su muerte.

***LIEDHOLM, A.: "Carl Larsson som bokkonstnär", Grafiskt forum, N°58, S.l., (1953), p.p.423-429.

***LINDVALL, B.: "Carl Larsson bedömd av sin samtid", Ord och Bild, N°62, S.l., (1953), p.p.257-273.

***LINDVALL, B.: "The Art of Sweden from 1800 to the Present Day", The Studio Nº144, U.K., (1952), p.p.14-23.

***LINDWALL, B.: "Carl Larsson och Nationalmuseum". Ed. Rabén & Sjögren. Stockholm, 1969.

El prefacio comenta la faceta del Larsson muralista en el Nationalmuseum de Estocolmo. Texto de carácter historiográfico que no se detiene en plantear el estilo adoptado por el pintor.

**LINDWALL, B.: "Carl Larsson. Aquarelles". Ed. Bibliothèque de L'Image. S.l, 1994.

Introducción sobre el personaje de Larsson que sintetiza a grandes rasgos su vida y su obra. Reproducciones de alta calidad que hacen un recorrido por cada uno de sus períodos, incidiendo en la etapa de las acuarelas del Sundborn.

***LJUNGQUIST, B.: "Carl Larsson i Norrköpings Museum", Norrköpings Museums verksamhetsberättelse 1949, Norrköpings, (1950), p.p.252-286.

***LJUNGSTRÖM, L.: "Carl Larsson och Grispholm", Konsthistorisk tidskrift, Nº48, S.l., (1979), p.p.45-47.

***LOFGREN, J.Z.: "Carl Larsson's House", American Preservation, Nº3, S.l., (1980), p.p.39-46.

****MUNTHER, G.: "Carl Larsson", Studiekamraten, Nº21, S.l., (1939), p.p.89-91.

****MUNTHER, G.: "Carl Larsson", Studiekamraten, Nº35, S.l., (1953), p.p.96-97.

***NILSON, E.: "Vår populära Carl Larsson", Studiekamraten, Nº14, S.l., (1932), p.p.169-172, 411-412.

***ODERMALM, N. Expressen. S.e. Stockholm. Juli. 1997

****OLLFORS, A.: "En okänd Carl Larssonkarikatyr av August Strindberg", Bokvännen, Nº27, S.l., (1972), p.p.142-143.

****OLSEN, M.: "Four Famous Painters of Sweden", Mentor, Nº17, U.S., (1929), p.p.36-40.

****PACEY, P.: "Family Art: Domestic and Eternal Bliss", Journal of Popular Culture, Nº18, U.S. (1984), p.p.43-52.

****PURCELL, W. G.: "Nationbuilder Carl Larsson, Painter, Architect. A Tribute to the Scandinavian People", Northwest Architect Nº6, U.S., (1942), p.p.4-7.

**PUVOGEL, R.: "Carl Larsson. Watercolours and Drawings". Ed. Taschen Benedikt. Köln, 1994.

Se centra en información más general de la obra de Larsson. Algunas de sus ilustraciones resultan interesantes por ser menos conocidas.

**RANSTRÖM, S.: "Carl Larsson. Cincuenta Pinturas". Ed. Destino. Barcelona, 1989.

Prólogo a cargo de uno de los miembros de la Sociedad Familiar Carl y Karin Larsson, con datos generales acerca de la obra de Larsson. Abundantes ilustraciones de calidad media, acompañadas de una ficha técnica.

***RYDIN, L.: "Carl Larsson-gården. A Home. Ett Hem. Ein Heim". *Carl Larsson-gården/ Dalaförlaget. Malungs Boktryckeri AB. Malung, 1994.* Información fundamentalmente visual de la vivienda de Larsson. Fotografías de amplio formato y elevada calidad.

***SAHLBERG, E.: "Bergööska huset. Köpmanssläkten i jugendmiljö", *Örebro läns hembygdsförbunds årsbok, N°21, S.l., (1966), p.p.41-55.*

***SCOTT, G.W.: "Home Sweet Home", *Sweden Now, N°4, U.S., (1979), p.p.34-37.*

Sobre el costumbrismo familiar en la obra de Larsson. Abordado desde la iconografía del arte. Abundan los datos generales. Información puntual relativa a recursos plásticos propios del pintor.

***SERNER, G.: "Bemerkungen zu ein para schwedischen Malern", *Du, N°8, S.l., (1948), p.p.35-37.*

***SHARP, D.: "The House as Home. The House of Swedish Artist Carl Larsson", *Building Design, U.K., (1988), p.p.24-25.*

***SKEDSMO, T.: "Hos kunstnere, polarforskere og mesener", *Kunst og kultur, N°65, S.l., (1982), p.p.131-151.*

***STAVENOW, E.: "Midvinterblot-en personlig konflikt", *Paletten, N°16, S.l., (1955), p.p.128-129.*

***STAVENOW-HIDEMARK, E.: "Hemma hos Carl Larsson", *Form, N°65, S.l., (1969), p.p.92-93.*

Sobre el hogar del pintor en Sundborn.

***SVENSSON, G.: "Carl Larsson som bokillustratör", *Vintergatan, S.l., (1941), p.p.38-81.*

Estudio de Carl Larsson como ilustrador de obras literarias.

***SVENSSON, G.: "Carl Larssons Lenngrenillustrering", *Biblis, S.l., (1969), p.p.7-26.*

Estudio de Carl Larsson como ilustrador de la obra literaria de Anna Maria Lenngren.

***SYDHOFF, B.; NORELL, O. & SELLGRAD, R.: "Fem nationalmålare", *Synpunkt, S.l., (1972), p.p.2-8.*

****"Tafvlor ur lifvet. Svenks genrekonst från 1800-talet, olja, akvarell, teckning". S.e. Stockholm, 1970.

***THUNBERG, I.T.: "Hela Folkets Carl Larsson", *SLU-bladet, S.l., (1953), p.p.9-10.*

***THURESSON, J.: "Solskensmålaren Carl Larsson", *Antik & Auktion, S.l., (1985), p.p.25-28.*

****WALLERT, E.:”Människan och sanningen”, Bokvännen, N°32, S.l., (1977), p.p.192-195.

****WEGWEISSER, D.:”Two Major Swedish Artists: Their Lives, Their Work, Their Homes”, Sweden Traveller,U.S., (1990), p.p.25-29.

****WESTMAN, L.:”Alla är vi på något sätt Carl Larssons Barn”,Vi, N°54, S.l.,(1967), p.p.43-47.

****WESTMAN, L.:”Historien bakom tavlan:ska Midvinterblot verkligen hamna i Amerika?”, Vi, N°69, S.l., (1982), p.p.2-4, 36.

****WIDMAN, D.:”Carl Larssons hemideal”, Svenska hem i ord och bild, N°41, S.l., (1953), p.p.216-218.

****WRETHOLM, E. ”Trappa upp och trappa ner-svenska kvinnan genom seklen. Carl Larsson som ny i färgförtrollat trapphus”, Veckojournalen, S.l.,(1976), p.p46-48.

3) FUENTES Y DOCUMENTOS ORIGINALES

Libros

****ANDERSEN, H.C.:Sagor och berättelser. S.e.Stockholm, 1876-1877.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****ASBJØRNSEN, P.C.; MOE, J.:Folksagor. S.e.Stockholm,1927. Reed. Sagor, Stockholm, 1978.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****BECKER, H.:Guffars sagor. Gamla och nya historie. S.e.Stockholm, 1885.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****BERNARDINI-SJÖSTEDT, L.:Pages Suédoises: Essais sur la psychologie d'un peuple et d'une terre. S.e. Paris, 1908.

Ensayo sobre la psicología del pueblo sueco. Incluye el estudio del personaje de Carl Larsson.

****BÖGH, E.:Sanningens valfärd. S.e.Stockholm, 1883.

****BRUNIUS, A.:Ansikten och masker. S.e. Stockholm, 1917.

****CARY, E.L.:Artists Past and Present. Random Studies. S.e. New York, 1909.

****DJURKLOU, N.G.:Sagor och äfventyr berättade på svenska landsmål. S.e.Stockholm, 1883.

****FÅHRAEUS, K.:Konstkritiska essayer. S.e.Stockholm, 1915.

****GAUFFIN, A.:Konstverk och människor. Essayer ock kritiker. S.e.Stockholm, 1915.

Ensayo y estudio crítico sobre Larsson: el artista y el hombre.

****GOETHE, J.W.:Goethes ballader. S.e.Stockholm, 1876.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****GUSTAFSSON, R.:Sagor. S.e.Stockholm, 1874-1882.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****GUSTAFSSON, R.:Svenska tafvlor. S.e.Stockholm, 1876.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****HEBBE, V.:Nya Sannssagor för ungdom. S.e.Stockholm, 1884.

****HEDBERG, T.:Ett decennium. Uppsatser och kritiker i litteratur, konst, teater,m.m. S.e.Stockholm, 1912.

****JANZON,J.Chr.:Svenska Pariser-konstnärer i hvardagslag.S.e. Stockholm, 1913.

- ****Kasper. S.e.Stockholm, 1871-1880.
Con ilustraciones originales a pluma de Carl Larsson.
- ****KEY, E.:Skönhet för Alla.S.e.Stockholm, 1899.
- ****KRUSE, J.:Carl Larsson som målare, tecknare och grafiker. En studie. S.e.Stockholm, 1906.
Estudio sobre Carl Larsson como pintor, dibujante y grabador.
- ****LARSSON, C.:De Mina. Gammalt kرافs af C.L. S.e.Stockholm, 1895.
Reed. Carl och Karin Larsson släktförening, Sundborn, 1975.
Edición original con textos y dibujos a pluma del pintor.
- ****LARSSON, C.:Ett Hem. S.e. Stockholm, 1899. Reed. Unser Heim, Taunus, 1977.
Edición original.
- ****LARSSON, C.:Larssons. S.e.Stockholm, 1902. Reed. Die Larssons, Taunus, 1978.
- ***LARSSON, C.:Spadarfvat. Mitt Lilla Landtbruk. S.e.Stockholm, 1906. Reed.Bei uns auf dem Lande, Berlin, 1907.
Edición original.
- ****LARSSON, C.:Svensa kvinnan genom seklen. S.e.Stockholm, 1909, 1921.
- ****LARSSON, C.:Åt solsidan". S.e.Stockholm, 1910.
Edición original.
- ****LARSSON, C.:Andras Barn. S.e.Stockholm, 1913.
Edición original.
- ****LARSSON, C.:De Mina, och annat gammalt kرافs. S.e.Stockholm, 1919.
- ****LARSSON, C.:Jag. S.e.Stockholm, 1931.
Autobiografía del pintor.
- ***LARSSON, C.:Das Haus in der Sonne. Col. "Die Blauen Bücher". Ed.Karl Robert Langewiesche. Verlag Taunus & Leipzig. Leipzig, 1909.
Edición original ilustrada por Larsson. Libro con textos de Larsson versionados en alemán. Las ilustraciones alcanzan una elevada calidad técnica. Textos anecdóticos.
- ****LAURIN, C.G.:Barnet i liv och konst. Historisk framställning. S.e.Stockholm, 1938.
- ****LAURIN, C.G.:Konsten i Nordsn. S.e.Stockholm, 1930.
- ****LAURIN, C.G.:Minen, 1-4. S.e.Stockholm, 1929-32.
- ****LAURIN, C.G.:Människor. S.e.Stockholm, 1919.

- ****LAURIN, C.G.:Nordisk Konst. S.e.Stockholm, 1921-26.
- ****LAURIN, C.G.;HANNOVER, E. Och T:Scandinavian Art Illustrate. S.e._New York, 1922.
- ****LENNGREN, A.M.:Samlade skaldeförsök. S.e.Stockholm, 1884.
Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.
- ****MALMBERG, E.:Larsson-Liljefors-Zorn. En återblick. S.e. Stockholm, 1919.
Estudio paralelo de la obra de los tres artistas.
- ****NORDENSVAN, G.:Svensk konst och svenska konstnärer i 19 de århundradet. S.e.Stockholm, 1928.
- ****NORDENSVAN, G.:Carl Larsson I-II. S.e.Stockholm, 1901.
Biografía comentada de Carl Larsson.
- ****NORDENSVAN, G.:Carl Larsson En Studie. S.e.Stockholm, 1901.
Estudio de la vida y la obra de Carl Larsson vista por su coetáneo y amigo Geor Nordensvan.
- ****NORDENSVAN, G.:Carl Larsson I-II. S.e.Stockholm, 1906 y 1908.
Biografía comentada de Carl Larsson.
- ****Ny illustrerad Tidning. S.e.Stockholm, 1875-1880.
Con ilustraciones originales a pluma de Carl Larsson.
- ****ÖSTER, R.:En arkitekts anteckningar. S.e.Stockholm, 1928.
- ****PAULI, G.:Konstnärsväp I-II. S.e.Stockholm, 1928.
Consideraciones a partir de diversas cartas del pintor.
- ****PAULI, G.:Konstnärslif och om konst. S.e.Stockholm, 1913.
****PAULI, G.:Opponenterna. S.e.Stockholm, 1927.
Estudio sobre el grupo secesionista *Opponenterna*.
- ****PAULI, G.:Pariserpojkarne. S.e.Stockholm, 1928.
- ****ROMDAHL, A.:Carl Larsson, som etsare. S.e.Stockholm, 1913.
Catálogo de la obra de Carl Larsson como grabador.
- ****RYDBERG, V.:Singoalla. S.e.Stockholm, 1894.
Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.
- ****SEGERSTEDT, A.:Sagor. S.e.Stockholm, 1877.
Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.
- ****SEGERSTEDT, A.:Nya Sagor. S.e.Stockholm, 1883.
Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.
- ****SEHLSTEDT, E.:Sånger och visor i urval. S.e.Stockholm, 1892-93.
Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.
- ****SCHILLER, F.:Kabale und Liebe. S.e.Berlin, 1891-92.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****STRINDBERG, A.:Svenska folket i helg och söcken, i krig och fred, hemma och ute eller ett tusen år af svenska bildningens och sedernas historia. S.e.Stockholm, 1881-82.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****SÄTHERBERG, H.:Blomsterkonungen. Bilder ur Linnés lif. S.e.Stockholm, 1879.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****TENÉR, I.:Nattvardsbarnen. S.e.Stockholm, 1881.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****THYREGOD, C.A.:Från herrgård och bondby. S.e.Stockholm, 1876.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

***TOPELIUS, Z.:Fältskärens berättelser. S.e.Stockholm, 1883-84.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****TOPELIUS, Z.:Läsning för barn, illustrerad, af finska och svenska konstnärer. S.e.Stockholm, 1902-1903.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****ULBACH, L.:L'Espion des écoles. S.e.Paris, 1885.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****VALLGREN, V.:Ville Vallgrens ABCbok med bilder. S.e.Helsingfors, 1916.

****WALLIN, J.O.:Dödens engel. S.e.Stockholm, 1880.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****WETTERGRUND, J.:Tant Ullas höstblommor. S.e.Stockholm, 1882.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****WETTERGRUND, J.:Ur minnet och fantasien. S.e.Stockholm, 1880.

Obra literaria ilustrada por Carl Larsson.

****WHYTE, F.:A Wayfarer in Sweden.S.e.London, 1926.

Artículos y publicaciones

****ALLHUSEN, E.L.: "Etched Work of Carl Larsson", *Print Collector's Quarterly*, N°10. U.K.(1923), p.p.196-220.

Sobre la obra gráfica realizada por el pintor.

****ANDRÉ, E.: "Carl Larsson", *Arts and Decoration*, N°8.U.S.,(1908), p.p.65-72.

Estudio de las aportaciones de Larsson a las artes aplicadas.

****"Art of Carl Larsson", *Arts and Decoration*, N°11.U.S.,(1919), p.p.219-220.

Estudio de las aportaciones de Larsson a las artes aplicadas.

****AVENARD, E.: "Carl Larsson", *Art et Décoration*, N°14, (1903), p.p.337-334.

***BAECKSTRÖM, A.: "Några rader om Carl Larsson med anledning af hans akvarellserie Åt Solsidan", *Konst och Konstnärer*, N°6 S.l.,(1910), p.p.68-72.

Estudio de las acuarelas del album Åt Solsidan.

****BRUNA, J.: "Carl Larsson", *Elseviers geillustreerd Maandchrift*, S.l.,(1912), p.p.161-178.

****BRUNIUS,A.: "Carl Larsson utställning i Stockholm", *Hvar 8 dag*, N°7, (1906), p.p.817-818.

Sobre las exposiciones del pintor en Estocolmo a comienzos de siglo.

****BRÖCHNER,G.: "Some Notable Swedish Etchers", *The Studio* N°49,U.K., (1919), p.p.114-126.

Sobre la obra gráfica de Larsson y de otros artistas coetáneos..

****"Carl Larsson:60 reproduktioner i tontryck efter fotografier av originalen". Lund, 1910.

Con sesenta reproducciones de las acuarelas de Larsson.

****"Carl Larsson". Liljevalchs konsthall, Stockholm, 1920.

Sobre la muestra del pintor en la galería Liljevalch de Estocolmo.

****"Carl Larsson", *Hvar 8 dag*, N°19, S.l.,(1918), p.p.530.

****"Carl Larsson, Swedish Painter", *American Review of Reviews*, N°59, S.l.,(1919), p.p.436.

****D.(ARMAND DAYOT?): "Carl Larsson", *L'Art et les artistes*, N°1,S.l. (1919), p.p.30-32.

****ENGSTRÖM, A.: "Carl Larsson", *Julstämning*, S.l.,(1914), p.p.4.

Consideraciones del pintor Albert Engström, amigo personal de Larsson.

****ENGSTRÖM, A.: "Carl Larsson and His Art", *The Annual of Swedish Art and Literature*, N°3, S.l. ,(1915), p.p.1-12.

Consideraciones del pintor Albert Engström, amigo personal de Larsson.

****"Från Seinens strand", *Theodor Blanchs Konst-Salon*, Stockholm, 1885.

Catálogo de la exposición del grupo *Opponenterna* en Estocolmo.

****FRYHOLM, S.: "Imaginative and Realistic Art of Carl Larsson", International Studio N°23, U.S., (1904), p.p.298-303.

****GAUFFIN, A.: "Carl Larsson, Ein Künstlerprofil", Die Kunst für Alle, N°26, S.l., (1911), p.p.291-304.

****GAUFFIN, A.: "Carl Larsson, En Konstnärprofil, Jul, N°24, S.l., (1911), p.p.9-12.

****"Iduns Carl Larsson-nummer", Idun, N°26, S.l., (1913) p.p.327-350.

****JONASON, A.: "Genom en Göteborgs-pince-nez", Norden, S.l., (1887), p.p.7.

****K(irstein), G.: "Carl Larsson", Kunstchronik und Kunstmarkt, N°54, S.l., (1919), p.p.347-348.

****KRUSE, J.: "Carl Larsson als Maler, Zeichner und Graphiker", Die Graphischen Künste, N°28, S.l., (1905), p.p.53-77.

Estudio de la obra gráfica de Larsson.

****KRUSE, J.: "Das graphische Werk Carl Larssons", Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst. Beilage der Graphischen Künste, N°3-4, S.l., (1905), p.p.54-57.

Estudio de la obra gráfica de Larsson.

****LAGERGREN, H.J.: "Carl Larsson. From the Swedish", The Script, N°1, U.S., (1906), p.p.273-277.

****"Larsson-Liljefors-Zorn". Liljevalchs konsthall, Stockholm, 1916.

Catálogo de la exposición colectiva de los tres artistas en la galería Liljevalch de Estocolmo.

****LARSSON, C.: "Bei uns auf dem Lande", Kunst und Künstler, N°6, S.l., (1907/1908), p.p.82-85.

Versión original del album ilustrado Spadarfvat.

****LARSSON, C.: "Från Stockholm till Messina", Svea, N°43, S.l., (1887), p.p.79-108.

Sobre los dibujos de viajes de Carl Larsson.

****LARSSON, C.: "Nordanskog. Ett sommarminne", Jul, S.l., (1890), p.p.14-16.

****LARSSON, C.: "När man får beställning af en förening för skolornas prydnade med konstverk", Konstnärsförbundets årshäfte, S.l., (1902), p.p.15-17.

****LARSSON, C.: "Ett svensk Pantheon", Ord och Bild, N°17, S.l., (1908), p.p.27-29.

****LARSSON, C.: "Ur ett bref till Sveas utgifvare från Carl Larsson", Svea, N°42, S.l., (1886), p.p.167-170.

Artículos publicados por el pintor en Svea Calendar.

****LAURIN, C.G.:”Carl Larsson”, Ord och Bild, N°12, S.l., (1903), p.p.241-261.

***LAURIN, C.G.:”Carl Larsson”, The American-Scandinavian Review, N°13, S.l., (1925), p.p.747-759.

Datos generales sobre la vida y la obra del artista.

****LAURIN, C.G.:”Georg Nordensvans bok om Carl Larsson”, Ord och Bild, N°31, S.l., (1922), p.p.227-231.

Un estudio sobre la biografía del pintor escrita por su contemporáneo Nordensvan.

****LAURIN, C.G.:”Jag’ av Carl Larsson. Ett mänskligt dokument”, Ord och Bild, N°41, S.l., (1932), p.p.506-512.

Consideraciones sobre la autobiografía del pintor.

****LAURIN, C.G.:”Karl Larsson”, Zeitschrift für bildende Kunst, N°15, S.l., (1904), p.p.18-24.

****LAURIN, C.G.:”Larsson, Liljefors och Zorn i Liljevalchs konsthall”, Ord och Bild, N°25, S.l., (1916), p.p.289-305.

Acerca de la retrospectiva de los tres artistas en la galería Liljevalch de Estocolmo.

****L (EACH), H (ENRY) G (ODDARD):”Larsson, Liljefors och Zorn i Liljevalchs konsthall”, Ord och Bild, N°7, S.l., (1919), p.p.181-183.

Acerca de la retrospectiva de los tres artistas en la galería Liljevalch de Estocolmo.

****”Liljevalchs konsthall i Stockholm. Den retrospektiva utställningen af Larsson, Liljefors och Zorn”, Tidskrift för konstvetenskap, N°1, S.l., (1916), p.p.46-47.

Acerca de la retrospectiva de los tres artistas en la galería Liljevalch de Estocolmo.

****LINDERGREN, A.:”Kunliga Dramatiska Teatern och dess konstnärliga utsmyckning”, Ord och Bild, N°17, S.l., (1908), p.p.129-160.

Estudio sobre los murales de Larsson para el Dramatiska Teatern de Estocolmo.

****MALISZ, J.:”Karol Larsson”, Tygodnik illustrowany, N°34, S.l., (1912), p.p.705-706.

****NORDENSVAN, G.:”Carl Larsson”, Kunst und Künstler, N°8, S.l., (1909/10), p.p.489-499.

****NORDENSVAN, G.:”Carl Larsson”, Tidskrift för konstvetenskap, N°4, S.l., (1919), p.p.1-2.

****NORDENSVAN, G.:”Tvänne konstnärporträtt: Per Hasselberg-Carl Larsson”, Nornan, N°11, S.l., (1884), p.p.7-24.

****PAULI, G.:” Carl Larsson med anledning af 50 årsdagen den 28 maj 1903”, Hvar 8 Dag, N°4, S.l., (1903), p.p.550-554.

****PICA, V.:” *Artisti contemporanei: Carl Larsson*”, *Emporim*, N°21, S.l., (1905), p.p.331-352.

****ROMDAHL, A.:” *Romantiken i Carl Larsson konst*”, *Ord och Bild*, N°30, S.l., (1921),p.p. 561-570.

Un estudio sobre el componente romántico en la obra de Larsson.

****SAXL, F.:”*Ein neues Buch von Carl Larsson*”, *Die Graphischen Künste*, N°35, S.l., (1912), p.p..96-100.

****SERVAES, F.:”*Carl Larsson*”, *Velhagen & Klasings Monatshefte*, N°27,S.l.,(1912), p.p.105-119.

****SIRÉN, O.:”*Carl Larsson und sein Buch über sein Heim*”, *Dekorative Kunst*, N°8, S.l., (1901), p.p.313-323.

****SIRÉN, O.:”*Carl Larsson...the Swedish Painter*”, *Century Path*, N°12, U.K., (1909), p.p.13.

****STRINDBERG, A.:”*Carl Larsson. Ett svenkst porträtt med fransk bakgrund*”, *Svea*, N°40, S.l., (1884), p.p.130-145.

Ensayo de Strindberg sobre Larsson como artista sueco con transfondo francés.

****TEALL, G.:”*The House in the Sun: Illustrated by Paintings and Drawings of Carl Larsson*”, *Craftsman*, N°19, U.S.,(1910), p.p.230-240.

Estudio sobre el album Åt Solsidan.

****WAERN, C.:”*Carl Larsson, Swedish Artist*”, *Lamp*, N°27,U.S., (1904), p.p.606-610.

****WÄHLIN, K.:”*Carl Larsson*”, *International Studio*, N°78,U.S., (1920), p.p.184-193.

****WÄHLIN, K.:”*Carl Larsson som parisare*”, *Ord och Bild*, N°9, S.l., (1900), p.p.273-276.

****WÄHLIN, K.:”*Svensk Monumentalmålning. Carl Larsson: Gustav Vasas Intåg i Stockholm midsommaraftonen 1523*”, *Ord och Bild*, N°13, S.l., (1904), p.p.355-358.

Un estudio de la obra mural de Larsson “Gustav Vasas Intåg i Stockholm midsommaraftonen 1523”.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

Fig. 1 "Brita as Idun" (Brita hace de Idun) Litografía aparecida en el semanario Idun de 1913.....7

CAPÍTULO 1

Fig.1 Vista de Estocolmo durante la Exposición Universal de 1897.....19

Fig.2 Granja del pintor Anders Zorn y su residencia familiar en Mora, en la región sueca de Dalarna.....34

Fig.3 Grupo Opponenterna, los artistas rebeldes de la Academia de Estocolmo: Per Hasselberg, August Hagborg, Carl Larsson, Ernst Josephsson y Richard Berg.....36

Fig.4 "Plassen, hogar paterno del poeta Vinje en Telemark". "Óleo del noruego Christian Skredsvig. 1887. Nasjonalgalleriet, Oslo.....38

Fig.5 Dibujos de Carl Larsson a los trece años.....44

Fig.6 Ilustración de Carl Larsson para Palett-Skráp (El rascado de la paleta), publicada en octubre de 1878.....46

Fig.7 Carl Larsson y Karin Bergöö en 1882, el año de su compromiso.....48

Fig.8 De dcha. a izqda., los artistas Albert Engström, Carl y Karin Larsson, y Anders Zorn.

Fotografía aparecida en el semanario Idun, en 1913.....49

Fig.9 Carl Larsson ante un boceto para su mural del *Dramatiska Teatern* de Estocolmo, en 1912.....50

Fig.10 La cabaña Lilla Hyttnäs en Sundborn. La familia Larsson en el nuevo hogar, hacia 1890.....52

Fig.11 Caricatura de Larsson a su amigo Anders Zorn. Acuarela sobre papel, de 1889.....53

Fig.12 Los Larsson en el jardín de su casa de Sundborn. Hacia 1906-1907.....54

CAPÍTULO 2

Fig.1 "Konstnärens hustru och barn samt fågelvingar"(La mujer y la hija del artista, con estudio de alas). Pluma y tinta sepia sobre papel. 25,2x33,7 cm. 1890. Nationalmuseum, Estocolmo.....64

Fig.2 Fragmento de "Sten Sture D.Ä. Befriar danska Drottningen Kristina ur fangenskap i Vadstena Kloster" (Sten Sture el Viejo libera del convento a la reina danesa Kristina). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 118,5x208 cm. 1876. Göteborgs Stad, Werneska Villan.....66

Fig.3 "Vilhelmina Holmgren". Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 133x75 cm. 1876-77. Colección privada.....67

Fig.4 "Résignation, c'est la dernière religion" (Resignación, es la religión postrera). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 81x60 cm. 1881. Dagens Nyheter, Estocolmo.....69

Fig.5 "I lövsprigningen" (La caída de las hojas). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 50x60 cm. 1881. Colección privada.....70

Fig.6 "Järnvägsolyckan vid Lagerlunda" (Tragedia ferroviaria en Lagerlunda). Ilustración de Carl Larsson para "Ny Illustrerad Tidning", 1875.....72

Fig.7 "Mellan två eldar" (Entre dos fuegos). Ilustración de Carl Larsson para Kasper (Títere), 1871.....73

Fig.8 Ilustración de Carl Larsson para Fältskärens berättelser (Relatos del cirujano), de Zacharias Topelius. 1883-84.....74

Fig.9 Ilustración de Carl Larsson para Samlade Skalde Försök (Intentos Poéticos Completos), de Anna Maria Lenngren. 1884.....75

Fig.10 Ilustraciones de Carl Larsson para Singoalla, de Viktor Rydberg. 1894. Göteborgs Konstmuseum.....77

Fig.11 Ilustración de Carl Larsson para la publicación navideña Jultomten (El duende de Navidad). Acuarela sobre papel. 61x48 cm. 1901. Colección privada.....78

Fig.12 "Rivieran" (Riviera), ilustración de Carl Larsson para Från Stockholm till Messina (De Estocolmo a Messina). Tinta y gouache. 23x14,1 cm.....79

CAPÍTULO 3

Fig.1 "Nevada nocturna en Kambara", "Cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō". Cromoxilografía de Utagawa Hiroshige. 1833-1834.....82

Fig.2 "Landskapstudie från Barbizon" (Estudio de paisaje desde Barbizon). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 45x55 cm. 1878. Nationalmuseum, Estocolmo.....84

Fig.3 "Förbjuden frukt" (Fruta prohibida). Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 72x53 cm. 1882. Colección privada.....87

Fig.4 "November. Rimfrost" (Noviembre. La escarcha) Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 72x53 cm. 1883. Colección privada.....88

Fig.5 "Motiv från Montcourt" (Motivo desde Montcourt) Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 36x45,5 cm. 1882. Carl Larssongården, Sundborn.....89

Fig.6 "Friluftsmålaren, vintermotiv" (El pintor al aire libre, motivo de invierno) Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 119x209 cm. 1886. Nationalmuseum, Estocolmo.....91

Fig.7 "The Grove" (La arboleda). Óleo y carbón de Nils Kreuger. 1899. Thielska Galleriet, Estocolmo.....100

Fig.8 "Lumisia männyntaimia" (Plantones de pino cubiertos de nieve). Temple de Pekka Halonen. 1899. Ateneum, Helsinki.....102

Fig. 9 "Mitate no Kinkō". Cromoxilografía de Suzuki Harunobu. 1765.....106

- Fig.10** "El viento sur dispersa las nubes". Cromoxilografía de Katsushika Hokusai. 1831-34.....108
- Fig.11** "Campana al atardecer". Cromoxilografía de Suzuki Harunobu. 1766.....111
- Fig.12** Fragmento del Tríptico Fürstenberg. Panel "Nutida Konst" (Arte Moderno). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 1889. Göteborgs Konstmuseum.....117
- Fig.13** Detalle de "Vid källaren" (En el cobertizo). Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 74x52,5 cm. 1917. Nationalmuseum, Estocolmo. Imagen que retrata un tipo nórdico infantil.....123
- Fig.14** "A day in a Child's Life" (Un día en la vida de un niño). Ilustración de Kate Greenaway. 1881.....124
- Fig.15** "In the Corner" (En la esquina). Ilustración de Thomas Crane para At Home (En casa). 1881.....126
- Fig.16** Detalle de "Suzanne". Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 62x45 cm. 1900. Colección privada.....127
- Fig.17** "Mónaco-Montecarlo". Cartel de Alphonse Mucha. 897.....128
- Fig.18** "Escena familiar". Pierre Bonnard. Litografía. 1892.....131
- Fig. 19** Porche tradicional de la región de Dalarna.....143
- Fig.20** Fachada posterior de *Lilla Hyttnäs*.....145

- Fig.21** Dormitorio de Suzanne Larsson. (Planta superior).....146
- Fig.22** Fachada anterior de *Lilla Hyttnäs*.....147
- Fig.23** Detalle de ventana de la residencia “El Capricho”, obra de Antonio Gaudí. 1883-85. Localidad de Comillas, Cantabria.....149
- Fig.24** Detalle de solución decorativa para ventana exterior de *Lilla Hyttnäs*.....150
- Fig.25** La firma sueca de pinturas decorativas para interiores y mobiliario *Beckers Färg* se inspira en el cromatismo genuinamente sueco del hogar de los Larsson y propone soluciones afines para los hogares modernos.....151
- Fig.26** El salón. (Planta inferior).....152
- Fig.27** Interior de vivienda moderna sueca. Hacia 1980.....153
- Fig.28** La biblioteca del pintor. (Planta superior).....154
- Fig.29** Ejemplo de mobiliario de estilo gustaviano de 1780 en el Castillo de Grispholm, Mariefred.....155
- Fig.30** Dormitorio de Carl Larsson. (Planta superior).....156
- Fig.31** Retrato de Brita Larsson sobre un armario.....157
- Fig.32** El estudio de Carl Larsson, inaugurado en 1900. (Planta inferior).....159

Fig.33 "Ljusinteriör från Dalarna" (Claroscuro de Dalarna). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 32,5x24,5 cm. Fecha desconocida. Göteborg Konstmuseum. Retrato de la esposa del pintor.....161

Fig.34 Detalle de diseño textil para banco y almohadón. Karin Larsson. Hogar de Carl Larsson, Sundborn.....163

Fig.35 Detalle de diseño textil para cobertor de mesa. Karin Larsson.....164

Fig.36 Detalle de cobertores y dosel bordados en el dormitorio del pintor. Karin Larsson.....165

Fig.37 Interior de la "Hill House" de Helensburgh, en Glasgow. Charles Rennie Mackintosh. 1902-1903.....168

Fig.38 Interior de la "Hause Olbrich" (La casa Olbrich) de Darmstadt. Joseph Maria Olbrich. 1900-1901.....169

Fig.39 Exterior de la "Poppelwohnhaus" de Darmstadt. Joseph Maria Olbrich. 1900.....170

Fig.40 Interior de "La casa del amante del arte". Baillie-Scott. 1901.....171

Fig.41 Exterior de "The Orchard" en Chorley Wood, Inglaterra. C.F.A.Voysey. Dibujo aparecido en The Studio Yearbook de 1901.....172

Fig.42 Exterior de la "Susan Lawrence Dana Hause" en Springfield, Illinois. 1899-1900. Frank Lloyd Wright.....173

CAPÍTULO 4

Fig.1 Fragmento de "Självporträtt" (Autorretrato). Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 1895. Prins Eugens Waldemarsudde, Estocolmo.....183

Fig.2 Fragmento de "Framför spegeln" (Ante el espejo). Carl Larsson. Óleo sobre lienzo. 241x99 cm. 1900. Göteborgs Konstmuseum.....185

Fig.3 Autorretrato caricaturesco del pintor sobre una sopera.....187

Fig.4 Lisbeth Larsson, Carl Larsson, la modelo Leontine, Olga Palm y Brita Larsson. Sundborn, 1905.....190

Fig.5 "Carl Larsson". Aguafuerte de Anders Zorn. 1892. Zorn Museet, Mora.....194

Fig.6 "Flicka med blomstergirland" (Niña con guirnalda). Carl Larsson. Lápiz y acuarela. Boceto para "Gustav Vasa Intåg" (La entrada de Gustav Vasa), mural de 1908. Nationalmuseum, Estocolmo.....201

Fig.7 El estudio del pintor en Sundborn.....202

Fig.8 Carl Larsson, Gustav Fjæstad y Antonio Bellio trabajando en los frescos del Nationalmuseum de Estocolmo en el verano de 1896.....205

Fig.9 Vestíbulo del Nationalmuseum de Estocolmo con los frescos de la escalera norte.....206

Fig.10 Carl Larsson ante el cartón para el mural "Korum".....208

Fig.11 "Korum" (La Oración) Cartón para el fresco de la Norra Latinläroverket, Estocolmo. Óleo sobre lienzo. 290x730 cm. 1900.....208

Fig. 12 “Gustav Vasa intåg”. (La entrada de Gustav Vasa) Óleo sobre lienzo. Escalera del vestíbulo del Nationalmuseum, Estocolmo. 1908.....209

CAPÍTULO 5

Fig.1 Construcción inicial de *Lilla Hyttnäs*. Esbozo a pluma de Carl Larsson, hacia 1890. Publicado en el album Ett Hem, 1899.....214

Fig.2 “The First Encounter with Sundborn”(El primer encuentro con Sundborn) Carl Larsson. Lápiz sobre papel. 28x24 cm. 1885. Colección privada.....216

Fig.3 “Vinterstugan” (Cabaña de invierno). Carl Larsson. Acuarela sobre papel. 65x98 cm. Pintado en Rättvik en 1890. Statens Konstmuseum, Harpsund.....217

Fig.4 El hogar de los Larsson en la campiña de Dalarna.....218

Fig.5 “Interior con una mujer cosiendo y un niño”. Óleo de Pieter de Hooch. 1662-1668. Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.....219

Fig.6 Carl, Karin, Lisbeth, Brita, Kersti y Esbjörn Larsson en el estudio del pintor.....221

Fig.7 “ (Brita y yo) Aguafuerte. 69x27,3 cm. 1895. Nationalmuseum, Estocolmo.....225

Fig.8 “Köket” (La cocina) Acuarela sobre papel. 32x43 cm. 1894. Album Ett Hem. Nationalmuseum, Estocolmo.....227

Fig. 9 Retrato de Suzanne pintado sobre la puerta de un armario. Sundborn.....237

LÁMINA I

“MOR”

(Madre)

*Pluma y aguada sobre papel

*51x36 cm.

*1893

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 233.....238

LÁMINA II

“SUZANNE”

*Acuarela sobre papel

*45,5x28,5 cm.

*1894

*Göteborg Konstmuseum, GKM F73.....240

LÁMINA III

“KONVALESCENS”

(Convalecencia)

*Acuarela sobre papel

*52x66 cm.

*1899

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 505.....242

LÁMINA IV

“ÖVERSTELÖJTNANTEN PONTUS LINDERDAHL”

(El Teniente Coronel Pontus Linderdahl)

*Óleo sobre lienzo

*Dimensiones desconocidas

*1915

*Sundborns Församling.....244

Fig.10 “Hombre con tocado verde”. Óleo de Jan van Eyck. 1432. National Gallery, Londres.....245

LÁMINA V

”MARTHA WINSLOW SOM BARN”

(Martha Winslow de niña)

*Acuarela sobre papel

*59,5x38 cm.

*1896

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 1952.....249

LÁMINA VI

“BARBRO”

*Acuarela sobre papel

*65x47 cm.

*1903

*Colección

privada.....251

LÁMINA VII

“MATTS LARSSON”

*Acuarela sobre papel

*64x46 cm.

*1911

*Colección privada.....253

LÁMINA VIII

”GUNLÖG MED MAMMA”

(Gunlög con su madre)

*Acuarela sobre papel

*64x46 cm.

*1913

*Localización desconocida.....255

LÁMINA IX

”GÖTHILDA FÜRSTENBERG”

*Acuarela sobre papel

*101x68 cm.

*1891

*Göteborgs Konstmuseum, GKM F 71.....260

LÁMINA X

“GUSTAV UPMARK”

*Acuarela sobre papel

*49x36 cm.

*1894

*Nationalmuseum, Grispholm 2389.....262

LÁMINA XI

”SELMA LAGERLÖF”

*Lápiz graso y óleo sobre lienzo

*62x47 cm.

*1902

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 303.....264

LÁMINA XII

”DANIELS MATS”

*Acuarela sobre papel

*95x65 cm.

*1917

*Rättvik Kommun.....267

LÁMINA XIII

”BRITA OCH JAG”

(Brita y yo)

*Acuarela sobre papel

*63x27 cm.

*1895

*Göteborgs Konstmuseum, GKM F72.....272

LÁMINA XIV

”FRAMFÖR SPEGELN”

(Ante el espejo)

*Óleo sobre lienzo

*241x99 cm.

*1900

*Göteborgs Konstmuseum, GKM F80.....275

Fig. 11 “Autorretrato con sombrero”. Ignacio Pinazo Camarlench. Óleo sobre tela. 1895.....277

LÁMINA XV

”SJÄLVRANNSAKAN”

(Introspección)

*Óleo sobre lienzo

*93x61 cm.

*1906

*Galleria degli Uffizi, Florencia.....278

Fig. 12 “Min etsarverkstad”(Mi taller de grabado)Acuarela sobre papel
52,5x74 cm.1910.Helsingbors Museum.....282

Fig.13 “Kyrkstöten”(¿El sacristán?) Aguafuerte sobre papel. Dimensiones desconocidas. 1875. Eskilstuna Konstmuseum.....285

Fig.14 “Jan Uytenbogaert”. Harmensz van Rijn Rembrandt.Aguafuerte, punta seca y buril. Estado V.250x187 mm. 1635.Museo Het Rembrandthuis, Amsterdam.....285

Fig.15 “Hombre calvo de perfil (quizás el padre del artista)”. Harmensz van Rijn Rembrandt. Aguafuerte. Estado III. 118x97 mm.1630. Museo Het Rembrandthuis, Amsterdam.....286

Fig.16 “Mor och barn” (Madre e hijo)Aguafuerte sobre papel.21x14,5 cm.1875.Nationalmuseum, Estocolmo NMG 745/1982.....287

LÁMINA XVI

“GRAZIELLA”

*Aguafuerte sobre papel

*14,1x10,1 cm.

*1888

*Nationalmuseum, Estocolmo. NMG 839/1913.....296

LÁMINA XVII

“MODELL”

(Modelo)

*Barniz blando sobre papel

*23,7x16,3 cm.

*1896

*Nationalmuseum, Estocolmo NMG 517/1896.....298

LÁMINA XVIII

“RYGG OCH ROSS”

(Espalda y rosas)

*Aguafuerte sobre papel

*Dimensiones desconocidas

*1908

*Göteborgskonstmuseum.....300

LÁMINA XIX

“ANDERS ZORN”

*Aguafuerte sobre papel

*23,7x15,7 cm.

*1897

*Nationalmuseum, Estocolmo. NMG 7/1913.....303

LÁMINA XX

“AXEL TALLBERG”

*Aguafuerte sobre papel

*51,5x36,5 cm.

*Hacia 1895

*Länsmuseet Gävleborg, Gävle..... 305

LÁMINA XXI

“VRÅNGBILD”

(Imagen distorsionada)

*Aguafuerte sobre papel

*6x4,9 cm.

*1896

*Göteborgskonstmuseum GKM-G 116/1907.....307

LÁMINA XXII

“SKRIVARSPÖKET”

(El fantasma del escritor)

*Aguafuerte sobre papel

*5,9x4,8 cm.

*1896

*Göteborgskonstmuseum GKM-G 117/1907.....309

Fig.17 **“Autorretrato con la boca abierta”**. Harmensz van Rijn Rembrandt.

Aguafuerte. Único estado.51x46mm.1630.Museo Het Rembrandthuis, Amsterdam.....311

LÁMINA XXIII

“SJÄLVPORTRÄTT”

(Autorretrato)

*Aguafuerte sobre papel

*6,8x4,8 cm.

*1896

*Göteborgskonstmuseum GKM-G 121/1907.....312

LÁMINA XXIV

“SJÄLVPORTRÄTT”

(Autorretrato)

*Aguafuerte sobre papel

*22,3x29,4 cm.

*1912

*Nationalmuseum, Estocolmo. NMG 2/1913.....314

LÁMINA XXV

“LISBETH LARSSON”

*Aguafuerte sobre papel?

*27,6x19,5 cm.

*1894

*Nationalmuseum, Estocolmo. NMG 7a/1896.....316

LÁMINA XXVI

“KERSTI PÅ BANKEN”

(Kersti en el banco)

*Barniz blando sobre papel

*15,0x19,5 cm.

*1904

*Göteborgskonstmuseum.....318

LÁMINA XXVII

“VATTENLILJOR”

(Lirios de agua)

*Grabado al aguafuerte

*17,9 x 11,9 cm.

*1911

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum NMG 15/1913.....321

LÁMINA XXVIII

“ANA STINA ALKMAN”

*Aguafuerte sobre papel

*25x20 cm.

*1911

*Thielska Galleriet, Estocolmo.....324

Fig.18 Dibujos para De Mina. Gammalt Krafv av Carl Larsson (Los Míos. Antiguos garabatos de Carl Larsson). Carl Larsson. 1895.....327

Fig.19 Dibujos de Wilhelm Bush con textos humorísticos.....327

Fig.20 Cubierta del álbum Ett Hem (Un Hogar), de Carl Larsson, publicado en Estocolmo en 1899.....329

Fig.21 Cubierta del álbum Larssons (Los Larsson), de Carl Larsson, publicado en Estocolmo en 1902.....337

Fig.22 Cubierta del álbum Åt Solsidan (En el lado del sol), de Carl Larsson, publicado en Estocolmo en 1910.....339

Fig.23 "Wenn Du's Wagst, oder Der Respekt geht über Alles" (Si te atreves...o El Respeto ante Todo) Carl Larsson. Dibujos humorísticos a pluma aparecidos en "Das Haus in der Sonne" (La casa en el sol), 1909.....343

LÁMINA XXXIX

"TIMMERRÄNNAN. VINTERBILD"

(El arroyo de los troncos. Motivo de invierno)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1994-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo NMB 258.....345

LÁMINA XXX

"STUGAN. LILLA HYTTNÄS"

(La casa en el campo)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1994-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 261.....349

LÁMINA XXXI

"MAMAS OCH SMÅFLICKORNAS RUM"

(La habitación de mamá y las niñas)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1894-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo, NMB 274.....352

LÁMINA XXXII

”SKAMVRÅN”

(Pontus en la esquina)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1994-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo NMB 267.....356

LÁMINA XXXIII

“NÄR BARNEN LAGT SIG”

(Cuando los niños duermen)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1894-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo NMB 266.....360

LÁMINA XXXIV

“NAMSDAG PÅ HÄRBRET”

(El cumpleaños en el desván)

*Acuarela sobre papel

*32x43 cm.

*1894-97

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo NMB 280.....363

LÁMINA XXXV

“GRATULATION”

(Felicitación)

*Acuarela sobre papel

*45 x 63 cm.

*1899

*Firmado C.L.

*Carl Larssongården, Sundborn.....366

LÁMINA XXXVI

“I HAGTORNSHÁCKEN”

(En el arbusto de espinas)

*Acuarela sobre papel

*Dimensiones desconocidas

*Hacia 1900

*Firmado C.L.

*Colección privada.....369

LÁMINA XXXVII

“ADERTON ÅR “

(Dieciocho años)

*Acuarela sobre papel

*Dimensiones desconocidas

*1902

*Firmado C.L.

*Localización desconocida.....373

LÁMINA XXXVIII

“SJUSOVERSKANS DYSTRA FRUKOST”

(El desayuno de la perezosa)

*Acuarela sobre papel

*50x 35,5 cm.

*1900

*Firmado C.L.

*The Art Institute, Chicago.....376

LÁMINA XXXIX

“ESBJÖRN”

*Acuarela sobre papel

*45´5 x 33 cm.

*1900

*Firmado C.L.

*Göteborgs Konstmuseum GKM F79.....380

LÁMINA XL

SÖNDAGSVILA”

(Descanso dominical)

*Acuarela sobre papel

*68 x 104 cm.

*1900

*Firmado C.L.

*Nationalmuseum, Estocolmo 376.....384

LÁMINA XLI

“PLÖJNINGEN”

(Arando)

*Acuarela sobre papel

*33 x 49 cm.

*1904-1906

*Firmado C.L.

*Bonnierska Porträttsamlingen, Nedre Manilla.
Estocolmo.....388

LÁMINA XLII

“RÅGSKÄRNINGEN”

(Desgranando el centeno)

*Acuarela sobre papel

*33 x 49 cm.

*1905

*Firmado C.L.

*Bonnierska Porträttsamlingen, Nedre Manilla.
Estocolmo.....392

LÁMINA XLIII

“DEN KUHSTALL”

(El establo)

*Acuarela sobre papel

*33x49 cm.

*1905

*Firmado C.L.

*Bonnierska Porträttsamlingen, Nedre Manilla.
Estocolmo.....396

LÁMINA XLIV

“KARIN VID STRANDEN”

(Karin en la orilla)

*Acuarela sobre papel

*52,6x74,5 cm.

*1908

*Firmado C.L.

*Malmö Museum.....399

LÁMINA XLV

“ESBJÖRN PÅ SKIDOR”

(Esbjörn en esquíes)

*Acuarela sobre papel

*79 x 99 cm.

*1909

*Firmado C.L.

*Dalarnas Försäkringsbolag, Falun.....402

LÁMINA XLVI

“SUZANNE PÅ FÖRSTBRON”

(Suzanne en el porche)

*Acuarela sobre papel

*53 x 74 cm.

*1910

*Firmado C.L.

*Colección

privada.....406

CAPÍTULO 6

Fig.1 Carl Larssongården, la casa museo, durante el invierno.....415

Fig.2 Cubierta para el semanario Idun, en el 60º Aniversario del pintor.....417

Fig.3 Acuarelas de Carl Larsson reproducidas en cajas metálicas para galletas.....419

Fig. 4 “Carl Larsson intåg i Stralsund”. Caricatura de Carl Larsson para el diario Söndags-Nisses, julio de 1913. Larsson se autorretrata triunfal, emulando al monarca Gustav Vasa de su mural del Nationalmuseum.....422

Fig.5 Carl Larssongården, el museo actual, antigua Lilla Hyttnäs.....423

Fig.6 Escritorio del pintor conservado en la casa museo de Sundborn.....424

CONCLUSIONES

Fig.1 Autorretrato caricaturesco del pintor.
Acuarela y pluma.....435

ANEXO 1

Fig.1 "Das Blumenfenster" (La ventana de las flores). Carl Larsson. Ilustración aparecida originalmente en Ett Hem y más tarde en el álbum Das Haus in der Sonne (La casa en el sol), publicado en Leipzig en 1909.....437

Fig.2. Fragmento ampliado de "Das Blumenfenster" (La ventana de las flores).....439

ANEXO 2

Fig.1 Carta del pintor a la comunidad de Sundborn, con motivo de la donación de los retratos de sus habitantes. Fechada en Sundborn el 26 de mayo de 1916.....448

BIBLIOGRAFÍA

Fig.1 Carta de Carl Larsson dirigida a Albert Bonnier, con un dibujo, "La Misère", alusivo a su estado de ánimo en París en 1882. Conservado en la Bonniers Förlag, Estocolmo.....449

