

Ferdinand Hodler y el retrato *post mortem*. Un camino de ida y vuelta

Ferdinand Hodler and the post-mortem portrait. A way back and forth

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS  0000-0001-9443-4982

Universidad de Murcia
casillas@um.es

Recibido: 1 de julio de 2024 · Aceptado: 2 de julio de 2025

Resumen

Este artículo analiza conceptual y plásticamente el mantenimiento y desarrollo del retrato *post mortem* en la primera mitad del siglo XX, tomando como modelo elemental al pintor Ferdinand Hodler. Un autor al que posicionamos como eje vertebrador del estudio, ejemplificando con su propia vida y arte el camino de ida y vuelta, pues es un productor de este género de retrato y, a su vez, fue receptor de este a su muerte. De este modo, proponemos una ordenación lineal y analítica (al tiempo) en la que examinamos críticamente tanto los ejercicios que Hodler efectúa dentro de esta vertiente, por encargo o interés particular, como los que fueron ejecutados sobre él. Todos ellos en el ámbito de lo íntimo y familiar, en su velatorio y funeral.

Palabras clave: Retrato *post mortem*, pintura, fotografía, arte contemporáneo, arte y sociedad, siglo XX.

Abstract

This article analyses conceptually and plastically the maintenance and development of the *post-mortem* portrait in the first half of the 20th century, taking the painter Ferdinand Hodler as a basic model. An author whom we position as the backbone of the study, exemplifying with his own life and art the back-and-forth path, as he is a producer of this genre of portraiture and, in turn, was a recipient of it upon his death. In this way, we propose a linear and (at the same time) analytical arrangement in which we critically examine both the exercises that Hodler carried out within this genre, whether commissioned or of particular interest, and those that were executed on him. All of them in the sphere of the intimate and familiar, at his wake and funeral.

Keywords: *Post-mortem* portrait, painting, photography, contemporary art, art and society, 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Vázquez Casillas, J. F. (2025). Ferdinand Hodler y el retrato *post mortem*. Un camino de ida y vuelta. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 56: 173-191.

Introducción

La modalidad de retrato *post mortem*, pese a su naturaleza excepcional, se localiza durante gran parte del siglo XX. No son pocos los artistas que realizan este tipo de ejercicio, por encargo profesional o por amistad (o familiaridad) con el representado. Dentro de estos últimos se encuentran aquellos ensayos que, destinados a diferentes protagonistas del arte contemporáneo, son ejecutados por compañeros o pupilos. Se trata de unos trabajos que vienen a exponer, en paralelo al revolucionario mundo de las vanguardias en Europa, el mantenimiento y consolidación de esta vertiente de constatación del individuo. Tal es el caso que se efectúa a través de los tres lenguajes más extendidos en cuanto a procedimiento plástico se refiere, como son: el escultórico, el pictórico (o diseño) y el fotográfico. Tres expresiones que vienen a testificar un tipo de pieza concreta en la que el muerto siempre aparece en su condición de “muerto”. Siguiendo una línea temporal, nos sirven de ejemplo, entre otros, el magnífico retrato fotográfico realizado por Gaspard-Félix Tournachon, Nadar, al pintor Eugène Carrière, difunto en 1906 (Pelletre, 2002: 109). Igualmente interesante es la máscara funeraria ejecutada por el escultor Pablo Gargallo sobre el rostro del pintor Isidre Nonell, en 1911¹. Obras a las que unir el amplio grupo de propuestas realizadas a propósito de la muerte de Auguste Rodin, en 1917. Trabajos que se abordan mediante los tres lenguajes citados, con piezas efectuadas por el escultor John Storrs, la pintora Anna Elizabeth Klumpke y, los también pintores, Pierre Franc-Lamy y Harry B. Lachman; así como por el grabador Jean Clair-Guyot y el fotógrafo Pierre Choumoff². Cerrando la década del diez, deben ser mencionados los retratos dedicados a Gustav Klimt difunto, localizándose los dibujos de Egon Schiele y la máscara mortuoria de Moriz Schroth (Vázquez Casillas, 2023: 93). De los años veinte destacamos la ampliamente difundida máscara mortuoria del artista Amedeo Modigliani. Una obra que es ejecutada por el escultor Jacques Lipchitz, siendo asistido por Conrad Moricand y Moïse Kisling, en 1920 (Salmon, 1961: 209). Al igual que los retratos del pintor Joaquín Sorolla y del arquitecto Antoni Gaudí. Del primero se conoce la máscara funeraria efectuada por el escultor Mariano Benlliure (Barón y Díez, 2009: 501); y las imágenes documentales del fotógrafo Alfonso Sánchez Portela, también realizadas en su lecho mortuorio (Menéndez Robles y Díaz Pena, 2015: 443). Mientras que de Gaudí se localizan los dibujos de Ricard Opisso (Pinos Guirao et al., 2020); así como, la máscara funeraria del escultor Joan Matamala Flotats. Obra que es elaborada en colaboración con Cèsar Martinell i Brunet (Martinell, 1967: 126-127). El programa se completa con el retrato efectuado en el velatorio por Joaquim Renart³. En este amplio contexto incluimos las diferentes propuestas que retratan al artista Kazimir Malévich (Petrova, 2000). Autor que es immortalizado a través de un dibujo de Iván Vasilevich Klyun y de

1 Número de inventario: 004755-000. Disponible en: <https://www.museunacional.cat/es/>

2 Sobre este particular véase: <https://www.musee-rodin.fr/en>

3 Número de inventario: 096Ren-8-41. Disponible en: <https://mdc.csuc.cat/>

la máscara mortuoria ejecutada por Nikolai Suetin, en 1933⁴. En una misma línea se representa difunta a la pintora Suzanne Valadon, en 1938. De este modo, a su muerte se le realiza el vaciado de su rostro, pieza de Pierre Noyelle-Robert Le Masle⁵, y un dibujo en su lecho de muerte, proveniente de la mano del pintor Georges Kars⁶. Uniéndose a este grupo, pero elaborados en 1944, destacan los retratos ejecutados por Rogi André a Vasily Kandinsky; trabajos que fueron perpetrados en su escenificado velatorio⁷. De la década de los cincuenta merece citarse el programa dedicado a la artista Frida Kahlo. Ejercicios que son efectuados por el escultor Ignacio Asúnsolo, que realiza la máscara mortuoria (Garduño Pulido y Rodríguez, 1992); por la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, que la retrata difunta en su lecho (Álvarez Bravo y Grimberg, 1991); y por el pintor Arturo Estrada, que hace lo propio, pero ya con la fallecida en el ataúd (Tibol, 1983), todos ellos en 1954. Concluimos esta lista con dos espectaculares e importantísimos trabajos; dos obras que, sin duda alguna, reafirman el discurso expuesto. En primer lugar, se trata del retrato *post mortem* efectuado por Alberto Giacometti a Georges Braque, en 1963 (Maeght, 1964:144, 145 y 146)⁸. A esa pieza, en segundo lugar, le sumamos la extraordinaria fotografía realizada por el artista Man Ray a su compañero Marcel Duchamp, en 1968 (Shambroom, 2018: 49).

Dentro de todo este contexto, en 1918, además de morir los artistas Gustav Klimt, Egon Schiele, Otto Wagner y Koloman Moser, fallece Ferdinand Hodler, concretamente el 19 de mayo. Su muerte, la representación de su cadáver, va a generar un grupo de imágenes significativas que, en pintura y fotografía, complementan la historia de este género de retrato en el siglo XX. Un conjunto de piezas que se posicionan como argumento de una historia de ida y vuelta, en la que la representación del muerto es el nexo que la articula. Hablamos de una crónica plástico-documental que viene a manifestarse como un ejemplo del mantenimiento de la tradición y, a su vez, de la expansión del retrato de difuntos.

Ferdinand Hodler y el retrato de difuntos

Como ya hemos manifestado en la introducción, la representación de un fallecido es un hecho que, en su excepcionalidad, es practicado por diferentes autores, bien por encargo o bien por un sentimiento particular hacia el retratado, durante el siglo XX. En este sentido, Ferdinand Hodler va a ejecutar este tipo de piezas, abordando ambos aspectos. De este modo, dentro de su producción se localiza esta modalidad representacional ya en el último cuarto del siglo XIX. Nos referimos a su obra *Mujer en su lecho de muerte*, de 1876 (Brüschweiler, 2007a: 165). Un ejercicio temprano en el que, sin embargo, Hod-

4 Número de inventario: 4.2001(264) y 4.2001(265). Disponibles en: <https://www.stedelijk.nl/en>

5 Número de inventario: AM 1009 S. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/>

6 Número de inventario: AM 1735 D. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/>

7 Número de inventario: AM 81-65-1079 y AM 1982-314. Disponibles en: <https://www.centrepompidou.fr/>

8 Tres de estos ejercicios están depositados en la Giacometti Foundation. Número de inventario: AGD 2311, AGD 2618 y AGD 2629. Disponibles en: <https://www.fondation-giacometti.fr/>

ler manifiesta toda su capacidad interpretativa del concepto de lo muerto. Y es que, como gran parte de los iniciados en las academias de bellas artes en aquel tiempo, él ha practicado el apunte directo de cadáveres, en su caso en la Universidad de Ginebra (Pieńkos, 1998). Un aprendizaje que le hace tener constancia del tono y el color de las carnaciones, al igual que de las composturas, de los cuerpos sin vida. Se trata de un conocimiento que, igualmente, queda explicitado en piezas como *Peón muerto*, también de 1876⁹. Así pues, la pintura dedicada a esta mujer recoge con clarividencia su inicial formación. La simpleza de la misma podría dar a entender que es una obra más de los encargos profesionales que desarrolla en la época. No obstante, la estrategia compositiva, el punto de vista elegido y la abertura, tienen un gran significado, pues es con esta pieza con la que estipula una formulación de enfrentar la temática que va a caracterizar sus óleos posteriores. Justamente, propone un ensayo directo en el que la representada aparece en su condición cadavérica, siendo ubicada en su lecho de muerte con absoluta naturalidad; no ocultando el estado real de la protagonista. Es decir, que no poetiza la imagen, recogiendo con rigor la situación. La sencillez de la escena y la cuidada estética evidencian que, aun manteniendo su particularidad estilística, se trata de un trabajo privado. Y es que, es una obra de origen sentimental que viene a cumplir los deseos particulares de los familiares de la fallecida, proponiendo una visión digna y austera que exprese con franqueza el instante. En consecuencia, hablamos de un ensayo que se inserta dentro del ámbito de ser la última imagen de este sujeto.

Estructuralmente, compone una obra bajo los esquemas comunes de la segunda mitad del siglo XIX. Así, plantea un encuadre casi frontal, que recoge a la muerta en un estricto perfil, abarcando tres cuartos del cuerpo de esta. La meticulosidad en la transcripción de los detalles es evidente; un aspecto que puede apreciarse tanto en el rostro, absolutamente cuidado, como en ciertos matices de la vestimenta, por ejemplo, en la cinta que sujeta los brazos de la difunta. Incluye en toda esta descripción el entorno, con la intención de no despersonalizar al fallecido.

Para poder contemplar otro trabajo de similar temática hay que dirigirse a su producción de principios del siglo XX. En este caso concreto, la pintura se inscribe en el ámbito sentimental, pues el retratado es un amigo personal del inicio de su carrera artística (Bätschmann y Müller, 2012: 201). Nos referimos al ensayo que representa, en el lecho de muerte, al poeta y escritor suizo Louis Duchosal¹⁰, en 1901¹¹. Un ejercicio que mantiene las características tradicionales de los retratos de difuntos, iconográficamente hablando, presentando al muerto en un perfil próximo a la estética de la medalla laudatoria. Así pues, la estrategia elegida para este cuadro es diferente a la anterior, ya que reduce el campo visual centrando toda la expresión en el rostro del cesado. El hecho de conocer al protagonista tiene como resultado que enfoque gran parte del matiz

9 Número de inventario: 1937-0015. Disponible en: <https://www.mahmah.ch/>

10 Número de inventario: 1907-0003. Disponible en: <https://www.mahmah.ch/>

11 También se le realiza una máscara mortuoria, pieza que es ejecutada por el escultor Auguste de Niederhäusern. Número de inventario: Icon P 1970-250. Disponible en: <https://bge-geneve.ch/iconographie/>

expresivo en sus rasgos físicos (Fischer, 2009: 91-92). Un aspecto que no menoscaba el concepto poético de la escena, ya que el pintor propone en la composición dos campos estéticos contrapuestos. Por un lado, insiste en la rotundidad del muerto, un personaje que aparece sereno, reproduciéndose las características físicas que le identifican en ese instante. Y, por otro, nos propone una decoración del espacio y de los elementos acompañantes, como la almohada, que contrastan con el patetismo del cadáver. En este sentido, sitúa al personaje en un fondo diseñado de líneas horizontales y puntos ordenados que vienen complementados por la decoración del cojín. Objeto en el que estampamos un patrón de cuerpos vegetales –tréboles de tres hojas–. En cuanto a su ejecución, como bien se indica en el mismo, fue realizado durante el velatorio, siendo firmado el 1 de marzo –Louis Duchosal fallece el 28 de febrero–. Es un dato a tener en cuenta y que viene a ser común en este tipo de retratos, ya que se suelen efectuar una vez se ha amortajado al difunto (Fig. 1).

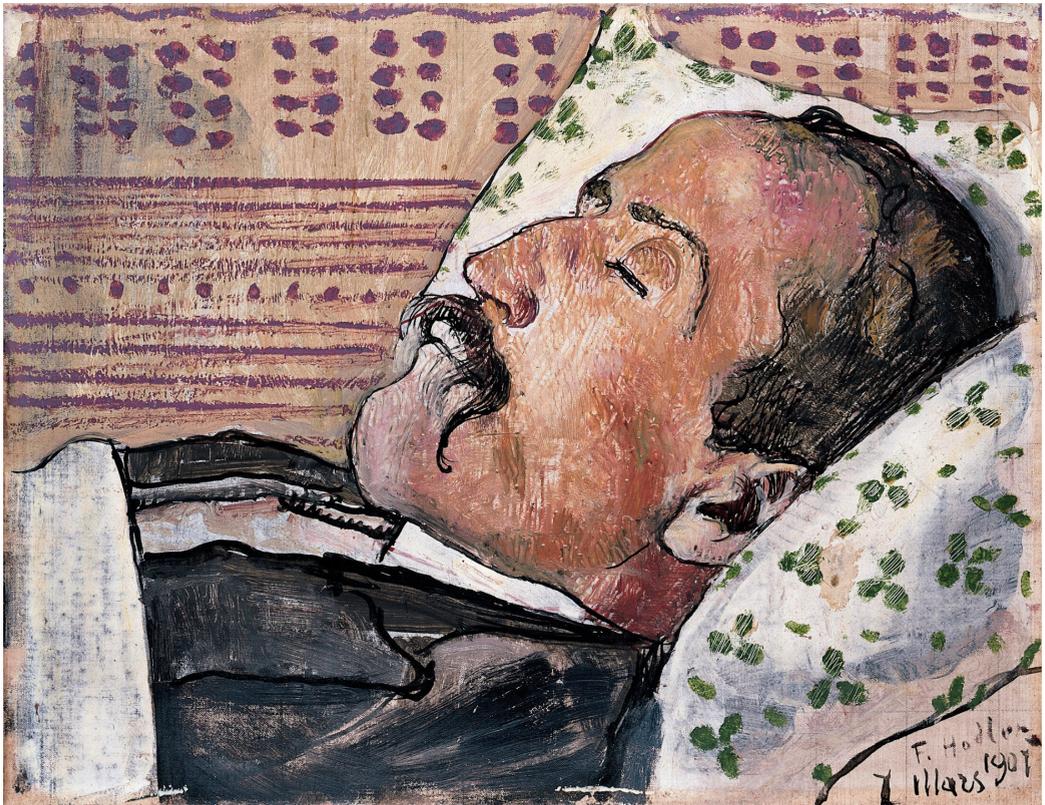


Fig. 1. Ferdinand Hodler. *Louis Duchosal en su lecho de muerte* (1901). Óleo sobre lienzo, 27,5 x 35,5 cm. Museo de Arte e Historia, Ginebra.

A esta interesante pieza le sigue, en 1909, las dedicadas a Augustine Dupin. Una protagonista sobre la que hace, al menos, dos versiones temáticas, abordando su proceso de enfermedad y muerte. Del primer asunto se localizan tres ejemplos (Ritschard, 2005: 64-68; Cahn, 2007:230), mientras que del segundo tan solo realiza un óleo y un dibujo a lápiz. El ciclo dedicado a este personaje es muy significativo, aun con tan solo cinco ejercicios, pues afronta con él la estrategia que desarrollará en el grupo dedicado a Valentine Godé-Darel (Schweizer, 2004). Es decir, pintándola moribunda y ya fallecida. Sobre este último particular propone el citado diseño *Augustine Dupin difunta*¹², y un ejercicio pictórico con la misma denominación¹³. El apunte está considerado como un estudio preliminar para el trabajo al óleo. Sin embargo, este adquiere un papel destacado, pues aunque es efectuado como un simple boceto, este recoge a la difunta en el ataúd. Un detalle que luego no transcribe a la pintura. De este modo, nos encontramos ante un ejercicio realista en su contenido que reproduce con pormenor el rostro de la fallecida y su mano, insinuando la sábana y la estructura de la caja de madera en la que reposa. Por su parte, el cuadro lo efectúa, según su firma, el 17 de noviembre, un día después de la defunción de la protagonista. Ahora propone una escena en la que captura el cuerpo completo. Compositivamente, posiciona el cadáver en la parte inferior del lienzo, situándolo en el lecho mortuario, para construir un espacio amplio y aséptico en el resto de la pieza. Se trata de un fondo atemporal, expresivo en sus pinceladas, que tan solo es quebrantado por tres líneas horizontales que lo recorren. Una cenefa en colores azules que, coincidiendo en sus tonos con el traje de la retratada, cierra la parte superior, equilibrando la horizontalidad de la propia muerta. El cuerpo, que aparece con una evidente carencia de vida, resume el lenguaje plástico que lo caracteriza en la época. Así, y sin perder veracidad, recrea esta historia patética con un imponente expresionismo (Fig. 2).

En cuanto al programa dedicado a Valentine Godé-Darel (Dreifuss-Kattan, 2016), destacamos los ejercicios en los que constata a esta ya difunta; en definitiva, nuestro trabajo de estudio. Unas realizaciones imprescindibles en la historia creativa del artista. Debe tenerse en cuenta, sobre este particular, que Hodler comienza a retratar a esta dama en el año 1908 (Brüschweiler, 1983: 143), pintándola y dibujándola hasta sus últimos días. Pues bien, existen tres óleos que la examinan muerta. Tres proyectos pictóricos fechados el 26 de enero de 1909, un día después de su fallecimiento. Aunque los tres recogen el cuerpo entero de esta y presentan el mismo título: *Retrato de la difunta Valentine Godé-Darel*, no coinciden en su punto de vista (Hofmann, 2009: 289 y 290). En este aspecto, dos de ellos son similares en composición y en medidas (60 x 124 cm), mientras que el tercero mantiene la misma ordenación, pero con diferente enfoque, situando a la cesada en similar posición que en el retrato de Augustine Dupin. En este

12 Número de inventario: Z.1964/0017. Disponible en: <https://www.kunsthhaus.ch/en/>

13 Número de inventario: C 80.30. Disponible en: <https://www.kunstmuseum-so.ch/de/>



Fig. 2. Ferdinand Hodler. *Augustine Dupin difunta* (1909). Óleo sobre lienzo, 76 x 90 cm. Museo de Arte de Soleura, Soleura.

sentido, además de recoger a la protagonista en un estricto perfil, plantea una parecida estructura, pues sitúa al cadáver en la parte inferior del lienzo, recorriéndolo de una punta a otra en una estricta horizontalidad. Del mismo modo, contrapone a este la cenefa de tres líneas que en paralelo, igualmente, viene a cerrar la parte superior del cuadro. Precisamente, vuelve a colocar el cuerpo en el lecho mortuario, estipulando un diseño de pinceladas dinámicas y expresivas con las que enfatiza el rostro y manos de la difunta. Un rostro de gran potencia plástica que reproduce toda la belleza patética de esta, remarcando su perfil. Un perfil caracterizador de lo muerto que recoge en sus matices tanto la tonalidad de las carnaciones como la abertura de la boca, esa que manifiesta la falta de vida del sujeto. A diferencia del cuadro dedicado a Augustine Dupin, en este unifica el color del fondo con la propia cama, teniendo como separación divisoria una sutil línea que define ambos lugares. Hablamos de una estrategia que hace que el espectador dirija su mirada, irremediabilmente, a la retratada. Por su parte, en los otros continúa con el mismo aspecto conceptual y plástico (Schmidt, 2008: 290). Así, en

ambos, plantea la captación de la protagonista en su papel de “muerta”, insistiendo en la rigidez del cuerpo, en los matices cromáticos y en los rasgos expresivos de Valentine. Como novedad, incluye en sus manos un rosario. Pese a su paralelismo se localizan ciertas diferencias, la más notable es que uno de los ejercicios se encuentra inacabado, apreciándose alguno de los detalles en su proceso de abocetamiento. También se diferencian en el fondo de la escena. Y es que, en el completo, el artista vuelve a introducir una paleta cromática potente que hace resaltar el lecho mortuario. Exactamente, propone un contraste entre los blancos matizados de las sábanas y los amarillos verdosos de la vestimenta con el ocre anaranjado de la pared. Un área construida a base de pinceladas sueltas y expresionistas que queda completada por unas manchas de color, en formas casi circulares, en la parte superior. En este sentido, estos vendrían a posicionarse como la cenefa analizada en los otros cuadros, cerrándolo (Fig. 3).



Fig. 3. Ferdinand Hodler. *Retrato de la difunta Valentine Godé-Darel* (1915). Óleo sobre lienzo, 65.5 x 81 cm. Colección particular.

Este trío se completa con un ejercicio preparatorio a lápiz¹⁴, fechado el 25 de enero. Se trata de un ensayo inicial en el que recoge, pese a sus sencillez, todos los matices del semblante de la difunta. En él expone una estructura de lo facial que coincide con el esquema y ángulo de los trabajos pictóricos¹⁵.

Los retratos post mortem de Ferdinand Hodler

El 19 de mayo de 1918, a las nueve de la mañana, fallece Ferdinand Hodler en su propio domicilio, el número 29 del muelle del Mont Blanc de Ginebra. Es este el lugar en el que se vela el cadáver y del que se parte para su enterramiento en el cementerio de San Jorge –de la misma localidad–. En este sentido, tanto la muerte y velatorio, como el funeral, efectuado el 21 de mayo, son recogidos textualmente por diferentes medios de comunicación. Así, los periódicos se hacen eco de la noticia, manifestando la consternación del mundo institucional y artístico ante su defunción y difundiendo los datos sobre el desarrollo de su funeral¹⁶.

Como ya hemos apuntado, Hodler es un heredero de la tradición, en cuanto a lo que representación del individuo se refiere. De este modo, a su muerte se convierte en el cuerpo a retratar, generándose un importante grupo de obras que provienen de la mano de los pintores Cuno Amiet, Albert Schmidt y Johannes Robert Schürch; así como de la fotógrafa Gertrud Dübi-Müller. La intención y posicionamiento creativo de cada uno de estos artífices viene condicionada por la relación personal que mantiene con el difunto, un hecho que marca gran parte de estas propuestas.

Siguiendo una ordenación lineo-temporal, los primeros retratos son realizados por Müller y Schmidt. Unos ejercicios que son efectuados, en el lecho de muerte, el día 19 de mayo. A estos le sigue el ensayo de Schürch, el cual lo ejecuta el día 20. Cerrando la historia visual se posicionan los trabajos de Amiet, autor que también lo documenta el día 20, pero ya en el ataúd.

Las fotografías de Gertrud Dübi-Müller

Como se ha indicado, corresponde a Gertrud Dübi-Müller el inicio de esta crónica plástico documental. Lo hace capturando a Ferdinand Hodler en su propio lecho de muerte una vez ha sido amortajado.

Müller, aparte de mecenas y coleccionista (Güdel, 2018), realiza una significativa labor fotográfica retratando a diferentes artistas suizos –a principios del siglo XX–. Sin embargo, los ensayos dedicados a Hodler muerto trascienden del concepto documentalista puntual, pues forman parte de un programa específico representacional que se

14 Número de inventario:1958-0176-214 Page 015. Disponible en: <https://www.mahmah.ch/>

15 Número de inventario:1922-0249. Disponible en: <https://www.mahmah.ch/>

16 Véase: *Gazette de Lausanne*, 22 de mayo de 1918; *Gazette de Lausanne*, 27 de mayo de 1918; *Journal de Geneve*, 20 de mayo de 1918; *Journal de Geneve*, 21 de mayo de 1918; y *Journal de Geneve*, 23 de mayo de 1918.

inscribe dentro de la definición amplia del “álbum familiar” (Barbier-Mueller y Menz, 2017). Un hecho que sucede porque las imágenes vienen a completar y cerrar el grupo de ejercicios dedicados al pintor en diferentes momentos de su vida, abordando tanto su entorno doméstico como su estudio y trabajo (Binder y Kamber, 1984). Iconográficamente hablando, propone una imagen clásica en todos los sentidos; es decir, recoge en su interpretación una fórmula compositiva desarrollada desde la segunda mitad del siglo XIX. Sobre este trabajo se conocen, a día de hoy, dos instantáneas¹⁷. Dos fotografías que exponen el perfil derecho de Hodler, coincidiendo expresivamente con diferentes apuntes de Albert Schmidt. Se trata de dos obras en las que se aprecia, claramente, la cama donde fue amortajado y velado. Los negativos representan dos puntos de vista del difunto, diferenciándose tan solo en su abertura del plano y en una leve variación de la altura del enfoque. De este modo, y utilizando un punto de luz frontal, registra el rostro del pintor al tiempo de capturar parte de la cama y de la habitación. En ambas piezas, aprovecha el foco lumínico para resaltar en exclusiva las facciones del retratado. Una estrategia constructiva que nos retrotrae a imágenes tan icónicas como la realizada por el fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon, Nadar, sobre Victor Hugo difunto, en 1885 (Vázquez Casillas, 2014). Esta autora deposita todo el valor expresivo de la composición en el rostro del fallecido, destacando los matices faciales que caracterizan al individuo: su nariz, su pelo, su barba, etc. Como sucede en los dibujos que posteriormente analizaremos, la eliminación del fondo, en este caso creando un espacio atemporal y neutro oscuro, hace que resalten aún más los detalles. Lo que tiene como consecuencia que, irremediable, la mirada del contemplador se dirija hacia ese elemento principal. No obstante, recoge también parte de las sábanas y almohadas que lo acompañan para no perder el referente primario.

En definitiva, se trata de una imagen testimonial, una fuente de información que viene a cerrar la historia gráfica que esta autora realiza sobre este personaje, teniendo el valor de ser la última representación de este (Fig. 4).

17 Número de inventario: 80.0103. Disponible en: <https://fotostiftung.ch/en/>



Fig. 4. Gertrud Dübi Müller. *Ferdinand Hodler en el lecho de muerte* (1918). Papel fotográfico, 8 x 11, 2 cm. Colección particular.

Los ensayos de Albert Schmidt

El primero de los pintores que registra a Hodler en el lecho de muerte es Albert Schmidt (Drouglazet et al., 2020). Su padre, David Schmidt, poseía una de las colecciones más destacadas de arte contemporáneo de Ginebra; esta incluía un importante número de piezas de Hodler. En este sentido, es uno de los primeros aficionados que se interesa por su obra, adquiriendo un significativo volumen, entre 1890 y 1900 (Brüschweiler, 2007b). La actitud del progenitor, en cuanto a su amor por el arte y su interés y amistad con Hodler, hace que el joven Albert decida iniciarse en el mundo pictórico, siguiendo a este maestro. Un contexto que sitúa los retratos ejecutados sobre este difunto en el ámbito de lo sentimental (Drouglazet et al., 2020). Así, realiza un conjunto de ensayos, en su versión de apuntes, que ejemplifican la admiración que siente por el artista.

Antes de analizar estos trabajos debe indicarse que Schmidt ya había efectuado este tipo de representaciones. En este aspecto, en el año 1912, confecciona un importante programa documental con este asunto. Se trata de un conjunto de obras muy significativas dentro de su producción, no tanto por la calidad (que también) como por el aspecto intimista, pues es un ejercicio que dedica a registrar la agonía y muerte de su propio progenitor¹⁸. Y lo hace a través de treinta dibujos. Estilísticamente, son unos diseños sencillos, pero muy precisos, que recogen con veracidad las diferentes expresiones del rostro, ensalzando la belleza y, a su vez, el patetismo de este. Hablamos de ejercicios plásticos, pero también documentales, ya que el autor además de transcribir los matices de la cara de su padre, anota con escrupulosidad el día y la hora de la realización – convirtiéndose en fuentes esenciales de información–. Conceptualmente, propone una estrategia creativa acorde a la usada por su maestro Hodler en el trabajo dedicado a Valentine Godé-Darel. Un *modus operandi* que vuelve a utilizar en el año 1935 cuando ejecuta ocho piezas para retratar a Denis Allard en su lecho de muerte¹⁹. También en 1953, cuando elabora otros ocho trabajos para constatar la muerte de su esposa Berthe Schmidt-Allard. Aquí, es evidente, que vuelve a la actitud representacional de su formador²⁰, tanto en el concepto del retrato de difuntos como en el carácter sentimental e íntimo del mismo.

En este contexto, a la muerte de Ferdinand Hodler, Albert Schmidt efectúa diferentes piezas que lo ejemplifican como “muerto”, teniendo el valor de ser la última mirada de este alumno a su docente. Se localizan un total de 25 ejercicios insertos en un cuader-

18 Número de inventario: D 2019-0818, D 2019-0819, D 2019-0820, D 2019-0821, D 2019-0822, D 2019-0823, D 2019-0824, D 2019-0825, D 2019-0826, D 2019-0827, D 2019-0830, D 2019-0832, D 2019-0833, D 2019-0834, D 2019-0837, D 2019-0838, D 2019-0839, D 2019-0841, D 2019-0842, D 2019-0843, D 2019-0844, D 2019-0845, D 2019-0847, D 2019-0848, D 2019-0849, D 2019-0850, D 2019-0851, D 2019-0852 y D 2019-0853. Disponibles en: <https://www.mahmah.ch/>

19 Número de inventario: D 2019-0799, D 2019-0800, D 2019-0801, D 2019-0802, D 2019-0803, D 2019-0804, D 2019-0805 y D 2019-0806. Disponibles en: <https://www.mahmah.ch/>

20 Número de inventario: D2019-1359, D 2019-1353, D2019-1360, D 2019-1355, D 2019-1358, D 2019-1358, D 2019-1356, D 2019-1457; y D2019-1361. Disponible en: <https://www.mahmah.ch/>

no²¹. Un conjunto de dibujos realizados con grafito que documentan en profundidad, pese a su esquematismo, el rostro del artista. En este sentido, el pintor lo retrata con diferentes puntos de vista, centralizando su enfoque en el propio semblante Hodler. Así, nos presenta una serie de imágenes que abarcan desde el perfil clásico de medalla hasta la visión frontal. Solo tenemos que hacer una pequeña comparativa con las fotografías realizadas por Müller para comprobar que Schmidt es muy riguroso en la transcripción de los detalles del rostro. Y es que, aun siendo un apunte, representa con absoluto rigor el perfil del sujeto, capturando al tiempo el aspecto dramático de este, pues registra la expresión del cesado en su esencia (Fig. 5).

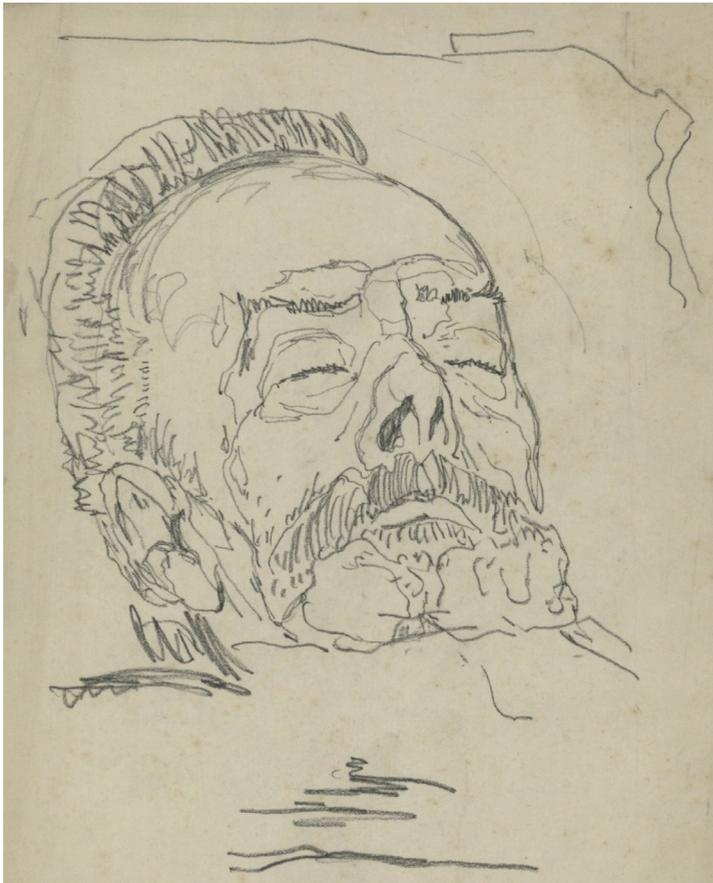


Fig. 5. Albert Schmidt. *Retrato de Ferdinand Hodler en su lecho de muerte* (1918). Lápiz de grafito sobre papel, 27 x 25 cm. Museo de Arte e Historia, Ginebra.

21 Se trata de un cuaderno compuesto por 34 hojas de las cuales 25 están dibujadas. Número de inventario: D 2019-0025. Disponible en: <https://www.mahmah.ch/>

La pieza de Johannes Robert Schürch

Distinto es el caso de Johannes Robert Schürch, en cuanto al número de obras, ya que tan solo realiza un ejercicio. No obstante, cumple la premisa de ejecutar el retrato *post mortem* de Hodler por razones personales. En este sentido, Schürch llega a Ginebra, desde Zúrich, por consejo de este maestro para completar su formación. Así, en 1916, tras unos meses en la Escuela de Bellas Artes, se convierte en asistente del mismo. Posicionamiento clave por el que, a la muerte del artista, tiene acceso directo a su velatorio (Althaus, 1991). De este modo, efectúa la obra *Hodler en el lecho de muerte*. A diferencia del resto de creativos, este retrata al difunto desde el lado izquierdo. A pesar de ello, conserva como elemento jerárquico de la composición el rostro del fallecido, reduciendo el espacio circundante para aumentar su protagonismo. Precisamente, y sin perder sus peculiaridades expresivas –en cuanto a utilización de la pincelada–, recoge con credibilidad los rasgos del representado, matizando sus características esenciales; al igual que las tonalidades de la piel que lo verifican como “muerto”. Hablamos en consecuencia de un proyecto pictórico en el que mantiene un concepto iconográfico clásico ya que, además de reproducir al difunto con veracidad, lo propone en un estricto perfil de medalla, coincidiendo con otros de sus compañeros en el mantenimiento de la tradición representativa de la segunda mitad del siglo XIX (Fig. 6).

Curiosamente, también Schürch se convierte en un ejemplo del camino de ida y vuelta, siendo retratado a su muerte por el pintor Ignaz Epper. Ambos eran amigos desde los años treinta (Althaus, 2001). Justamente, en 1941, Epper realiza la obra *Schürch en su lecho de muerte*. Se trata de un dibujo en carbón; un apunte esquemático que recoge con detalle la imagen cadavérica del cuerpo²², sin dejar de lado sus cualidades plásticas.



Fig. 6. Johannes Robert Schürch. *Hodler en el lecho de muerte* (1918), Óleo sobre cartón, 22,5 x 33 cm. Fundación Werner Cohnix, Zúrich.

22 Esta pieza es difundida en el 2006. Año en el que se pone a la venta, siendo recogida la subasta por plataformas digitales especializadas como Artnet (https://www.artnet.com/artists/ignaz-epper/robert-sch%C3%BCrch-auf-dem-totenbett-pRxG3opgidNh8Ckp_rW7kw2) (consultado el 19 de junio de 2024).

La tradición y la modernidad de Cuno Amiet

Cerrando esta historia se sitúan los trabajos efectuados por Cuno Amiet. Un autor que analizamos desde una perspectiva diferente a los anteriores, en cuanto a que es un artista que presenta cierto paralelismo en su desarrollo plástico con respecto a Hodler (Bangerter et al., 2018; Mentha, 2021). Y es que, aunque Amiet es más joven –había nacido en 1868 y Hodler en 1853–, estos coinciden en diferentes momentos de su vida, manteniendo una relación de respeto durante toda ella. Incluso, exponen juntos, como por ejemplo en la muestra que realizan en Künstlerhaus Zúrich, en 1898 (Vögele et al., 2011).

Como sucede con el caso de Hodler, Amiet es heredero de su tiempo. Por esta razón, a finales del XIX, también realiza diferentes trabajos que atiende a la temática de lo mortuorio. Se trata de dos ejercicios que se inscriben dentro del estadio de lo familiar. El primero de los ensayos, *El tío en su lecho de muerte*, viene firmado el 5 de diciembre de 1891. Una pintura al óleo, dentro de su característico estilo plástico, que elige el perfil del cesado como estrategia compositiva. A esta le sigue otra pieza intimista, la obra *El padre del artista en su lecho de muerte*. Un trabajo a lápiz sobre papel que viene datado el 29 de mayo de 1895 (Franz Müller, 2014: 48). Dentro de este mismo ámbito, pero ya en el siglo XX, se localizan sobre este asunto ejercicios por encargo, como por ejemplo son los dos retratos denominados *El fabricante de papel Oscar Miller en su lecho de muerte*, de 1934. Dos precisos dibujos que registran con naturalidad al difunto de perfil y de frente²³.

En cuanto al tema de nuestro estudio, Cuno Amiet realiza varios ensayos sobre Hodler. A diferencia del resto, este lo hace ya cuando el cadáver está situado en el ataúd. Él conoce perfectamente los rasgos de su rostro, no solo por su amistad sino porque, también –a finales del siglo XIX–, lo había representado. Hablamos de la obra *Retrato de Ferdinand Hodler delante de su cuadro de Marignano*, de 1898. Así pues, cuando lo reproduce difunto lo hace de una forma absolutamente realista y descarnada por su veracidad. En este aspecto, ejecuta dos dibujos preparatorios a lápiz y un óleo final. Los dos diseños, fechados el 20 de mayo, presentan divergencias. El primero de ellos, *Ferdinand Hodler en su lecho de muerte* (Saadé y Vogel, 2021), es un sencillo apunte de parte del rostro del artista que, sin embargo, recoge con rigor sus facciones. El segundo, *Ferdinand Hodler en su lecho de muerte, 20 de mayo de 1918*, es, sin duda, el boceto previo para el óleo. El enfoque es muy similar, aunque con un leve movimiento del punto de vista, representando con esquematismo el rostro del muerto y parte de la ornamentación vegetal que lo rodeó. Unos matices que expone con mayor precisión en la pintura *Ferdinand Hodler en*

23 Estas piezas fueron difundidas públicamente gracias a su venta en el año 2020. Un hecho que queda reflejado en diferentes plataformas digitales especializadas como Artnet (https://www.artnet.fr/artistes/cuno-amiet/papierfabrikant-oscar-miller-auf-dem-totenbett-aKe0_DVC7P8-J5KyK-hX2A2); Invaluable (<https://www.invaluable.com/auction-lot/amiet-cuno-papierfabrikant-oscar-miller-auf-dem-t-1221-c-09c483dbea>); y MutualArt (<https://www.mutualart.com/Artwork/Papierfabrikant-Oscar-Miller-auf-dem-Tot/317B658BC898A0A0>) (consultado el 19 de junio de 2024).

el ataúd, 20 de mayo de 191824. Compositivamente, se trata de un cuadro con una curiosa perspectiva en la que reproduce al protagonista dentro del féretro. Sin embargo, no lo hace de forma frontal o posicionándose perpendicularmente al cesado, sino que elige el posicionamiento natural en el que realmente se observaría al muerto. De esta forma, introduce al contemplador en el lugar, teniendo la misma percepción que él tiene cuando se presenta ante el cadáver. Así, y sin perder su lenguaje creativo, recoge tanto al difunto como los elementos florales que le acompañaron. El dramatismo del retrato es evidente, pues se aprecia con clarividencia el cadáver encajado dentro de esa armadura de madera. Una armadura que recorre en diagonal todo el cuadro de abajo arriba, no dejando espacio que permita la distracción visual del observador (Fig. 7).



Fig. 7. Cuno Amiet. *Ferdinand Hodler en el ataúd*, 20 de mayo de 1918 (1918). Óleo sobre lienzo, 85,5 x 66 cm. Museo de Arte de Berna, Berna.

Conclusiones

En definitiva, este estudio confirma la persistencia y resignificación del retrato *post mortem* durante la primera mitad del siglo XX, evidenciando su capacidad para adaptarse a los cambios estéticos, sociales y simbólicos del arte de su tiempo. Lejos de tratarse de una práctica obsoleta o marginal, esta modalidad representacional se reconfigura como un dispositivo de memoria afectiva, afirmación identitaria y elaboración alegórica del duelo.

En este contexto, Ferdinand Hodler constituye un caso paradigmático por su doble condición de productor y receptor de este tipo de imágenes, lo que permite articular un recorrido analítico bidireccional, tanto en el plano biográfico como en el artístico.

Desde una perspectiva iconográfica y fenomenológica, los ensayos realizados por autores cercanos al pintor —Cuno Amiet, Albert Schmidt, Johannes Robert Schürch y Gertrud Dübi-Müller— no solo documentan un cuerpo inerte, sino que construyen, mediante diversas estrategias formales y figurativas, un imaginario de la muerte cargado de potencia estética y emocional. Estas obras reafirman el valor del retrato de difuntos como espacio de inscripción de la memoria y como gesto de consagración visual de la figura del autor en el umbral entre la vida y la desaparición; es decir, su “última imagen”.

Así, el retrato *post mortem* se revela como una práctica liminar que conjuga tradición y modernidad, subjetividad e historicidad, representación y ausencia. El análisis de este corpus permite visibilizar la función ritual y simbólica que estas propuestas desempeñan en el seno de las comunidades artísticas, al tiempo que se explora su potencial como herramienta crítica para reflexionar sobre la imagen, el cuerpo y la muerte en el arte contemporáneo.

Bibliografía

- Álvarez Bravo, L., y Grimberg, S. (1991). *Lola Alvarez Bravo: The Frida Kahlo Photographs*. Dallas: Society of Friends of the Mexican Culture.
- Althaus, P. (1991). *Johannes Robert Schürch*. Zürich: Limmat Verlag Genossenschaft.
- Althaus, P. (2001). *Ignaz Epper, Fritz Pauli, Johannes Robert Schürch: expressive Schweizer Kunst in der Zwischenkriegszeit*. Emmen: Galerie Gersag Emmen.
- Bätschmann, O., y Müller, P. (2012). *Hodler: Catalogue raisonné der Gemälde, Band 2, Die Bildnisse*. Zürich: SIK - Scheidegger and Spiess AG.
- Bangerter, E., et al. (2018). *Cuno Amiet: Retrospektive Zum 150. Geburtstag: Meisterwerke Aus Acht Jahrzehnten*. Roggwil: Edition Bromer.
- Barbier-Mueller, M., y Menz, C. (2017). *Gertrud Dübi-Müller: vivre l'art, quand tout restait à faire*. Paris: Les Éditions Noir sur Blanc.
- Barón, J., y Díez, J. L. (2009). *Joaquín Sorolla*. Madrid: Museo Del Prado.

- Binder, W., y Kamber, A. (1984). *Gertrud Dübi-Müller: Dokumentarphotographien*. Solothurn: Solothurn.
- Brüscheiler, J. (1983). *Ferdinand Hodler (Bern 1853–Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biographie, Werk, Rezensionen*. Berlin/Paris/Zürich: Ausst-Kat.
- Brüscheiler, J. (2007a). La Nuit de Ferdinand Hodler. Sources d'inspiration et éléments d'interprétation. En S. Patry (ed.). *Ferdinand Hodler, 1853-1918* (pp. 152-173). París: Musée d'Orsay.
- Brüscheiler, J. (2007b). Oeuvres de Ferdinand Hodler provenant de la collection David Schmidt: dation Claude Schmidt à l'Etat de Genève. *Genava*, 69-94.
- Cahn, I. (2007). Sous peu je serai connu à Paris. Réception critique de Hodler en France 1881-1913. En S. Patry (ed.). *Ferdinand Hodler, 1853-1918* (pp. 222-231). Paris: Musée d'Orsay .
- Dreifuss-Kattan, E. (2016). *Art and Mourning. The role of creativity in healing trauma and loss*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Drouglazet, A., et al. (2020). *Albert Schmidt. Un Symboliste Expressif*. Paris: Éditions Slatkine.
- Fischer, M. (2009). *Der junge Hodler: 1872-1897, eine Künstlerkarriere*. Wädenswil: Nimbus.
- Franz Müller, V. R. (2014). *Cuno Amiet. Die Gemälde 1883–1919*. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft / Scheidegger & Spiess.
- Güdel, N. M. (2018). *Ferdinand Hodler-documents inédits: fleurons des Archives Jura Brüscheiler*. Genève: Éditions Notari.
- Garduño Pulido, B., y Rodríguez, J. A. (1992). *Pasión Por Frida Museo Estudio Diego Rivera, de Grazia Art and Cultural Foundation*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Hofmann, W. (2009). Hodler im kunsthistorischen Kontext. En O. Bächtli (ed.). *Ferdinand Hodler: die Forschung, die Anfänge, die Arbeit, der Erfolg, der Kontext* (pp. 277-290). Zürich: S.I.K. I.S.E.A.
- Maeght, A. (1964). Hommage a Georges Braque. *Derriere le Miroir*.
- Martinell, C. (1967). *Gaudí: su vida, su teoría, su obra*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Cultura.
- Menéndez Robles, M. L., y Díaz Pena, R. (2015). *La colección de la fotografía antigua del Museo Sorolla*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Mentha, H. (2021). *Cuno Amiet-Frühe Kinderporträts*. Basel: Kunstmuseum Basel.
- Peltre, C. (2002). Un “métier de croque-mort”: les portraits posthumes dans la critique d'art du xixe siècle. En E. Héran (ed.). *Le dernier portrait* (pp. 102-111). Paris: Réunion des musées nationaux.
- Petrova, Y. (2000). *Kazimir Malevich in the Russian Museum*. St. Petersburg: State Russian Museum: Palace editions.

- Pieńkos, A. (1998). L'Eschatologie et l'art Non-Symboliste de Ferdinand Hodler. *Artibus et Historiae*, 125–152.
- Pinos Guirao, G., et al. (2020). *Barcelona y Els Quatre Gats. Un giro hacia la modernidad*. Barcelona: Gothsland Arte y Cultura.
- Ritschard, C. (2005). Le regard sur le corps. Questions de vie et de mort. En M. Poiatti (ed.). *Ferdinand Hodler et Genève: Collection du Musée d'art et d'histoire Genève* (pp. 57-72). Genève: La Baconnière/Arts.
- Saadé, W., y Vogel, C. (2021). *La montagne fertile: les Giacometti, Segantini, Amiet, Hodler et leur heritage*. Milano: Silvana Editoriale.
- Salmon, A. (1961). *MODIGLIANI a memoir*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Schmidt, K. (2008). *Ferdinand Hodler: eine symbolistische vision*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Schweizer, H. (2004). The Art of Dying: Hodler's Cycle of Paintings of Valentine Godé-Darel. En P. Twohig (ed.). *Interdisciplinary Perspectives on Health, Illness and Disease* (pp. 183-195). Leiden: The Netherlands: Brill.
- Shambroom, D. (2018). *Duchamp's Last Day*. New York: David Zwirner Books.
- Tibol, R. (1983). *Frida Kahlo: Una Vida Abierta*. México: Editorial Oasis.
- Vögele, C., et al. (2011). *Ferdinand Hodler und Cuno Amiet: eine Künstlerfreundschaft zwischen Jugendstil und Moderne*. Solothurn: Kunstmuseum Solothurn.
- Vázquez Casillas, J. F. (2014). La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato post mórtem. *Disparidades. Revista De Antropología*, 69(2), 467-486.
- Vázquez Casillas, J. F. (2023). Klimt y el retrato post mortem. De lo profesional a lo sentimental. *POTESTAS. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 91-114.