

KLIMT Y EL RETRATO POST MORTEM.
DE LO PROFESIONAL A LO SENTIMENTAL

KLIMT AND THE POST MORTEM PORTRAIT.
FROM THE PROFESSIONAL
TO THE SENTIMENTAL

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0001-9443-4982>

Recibido: 16/06/2022 Evaluado: 27/09/2022 Aprobado: 27/09/2022

POTESTAS, N.º 22, enero 2023 | pp. 91-113
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <http://dx.doi.org/10.6035/potestas.6683>
Recibido: 16/06/2022 Evaluado: 27/09/2022 Aprobado: 27/09/2022

RESUMEN: Este artículo analiza la vertiente conceptual y plástica de los retratos post mortem efectuados por Gustav Klimt. Una labor que ejerce excepcionalmente, como otros pintores de la historia del arte, aunque el caso de este artista es destacado por abordarla desde el campo profesional al personal. En este aspecto, el presente texto pone de relieve los significativos trabajos realizados por Klimt, entre 1883 y 1912, tanto por encargos privados, como son los proyectos dedicados a Lott, Eitelberger, Natter o Munk; como por intereses íntimos y familiares, cuando registra a su hijo Otto Zimmerman, en 1902, en el lecho de muerte.

Palabras claves: Klimt, retrato post mortem, pintura, arte contemporáneo

ABSTRACT: This article analyzes the conceptual and plastic aspects of Gustav Klimt's post mortem portraits. A task that he carries out exceptionally, like other painters in the history of art, although the case of this artist is notable for approaching it from the professional to the personal field. In this aspect, this text highlights the significant works carried out by Klimt, between 1883 and 1912, both for private commissions, such as the projects dedicated to Lott, Eitelberger, Natter or Munk; as for intimate and family interests, when he registers his son Otto Zimmerman, in 1902, on his deathbed.

Keywords: Klimt, post mortem portrait, painting, contemporary art

INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, son muchos los pintores que, por motivos profesionales o personales, ejecutan retratos de difuntos. Lógicamente, por la excepcionalidad de estos se plantea como un ejercicio puntual, localizándose, no obstante, en la producción de autores tan destacados como: Mariano Fortuny,¹ Claude Monet,² Vincent Van Gogh,³ Paul Gauguin⁴ y Picasso,⁵ por citar alguno de ellos.

Dentro de este grupo y contexto se localiza a Gustav Klimt. Un artífice que, al igual que los citados, realiza esta acción ocasionalmente. Pese a los escasos trabajos que efectúa, estos son de gran interés para la historia de este género representativo, pues abordan tanto la vertiente profesional de encargo como la íntima o familiar. Así pues, como creador formado en la libertad pictórica de finales del siglo XIX,⁶ encuentra en esta modalidad un campo en

1. Nos referiremos, concretamente, a su interesante obra *Señorita del Castillo en su lecho de muerte*, de 1872 del Museo Nacional de Arte de Cataluña (<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/la-senorita-del-castillo-en-el-su-lecho-de-muerte/maria-fortuny/010699-000>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

2. En este caso, hacemos referencia a la obra *Camille en su lecho de muerte*, de 1879 del Museo de Orsay (<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/camille-sur-son-lit-de-mort-1291>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

3. Hablamos de la pieza *Mujer en su lecho de muerte*, de 1883, del Museo Kroller-Muller (<https://krollermuller.nl/vincent-van-gogh-opgebaarde-vrouw>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

4. Hacemos alusión a su óleo *Atiti*, de 1892 del Museo Kroller-Muller (<https://krollermuller.nl/en/paul-gauguin-atiti>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

5. Por ejemplo, puede citarse la excelente pieza *La muerte de Casagemas*, de 1901, del Museo Picasso de París (<https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/16000000000540>) (consultado el 18 de mayo de 2021).

6. Sobre este particular, puede verse: ROBERT ROSENBLUM: *Arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 1992; Stephen F. Eisenman: *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2002.

el que extender su práctica plástica, siendo él mismo un ejemplo del propio proceso conceptual de constatación del difunto al ser retratado a su muerte. Un hecho que sucede a través de los dibujos de Egon Schiele y de la máscara mortuoria de Moriz Schroth (figs. 1 y 2).⁷

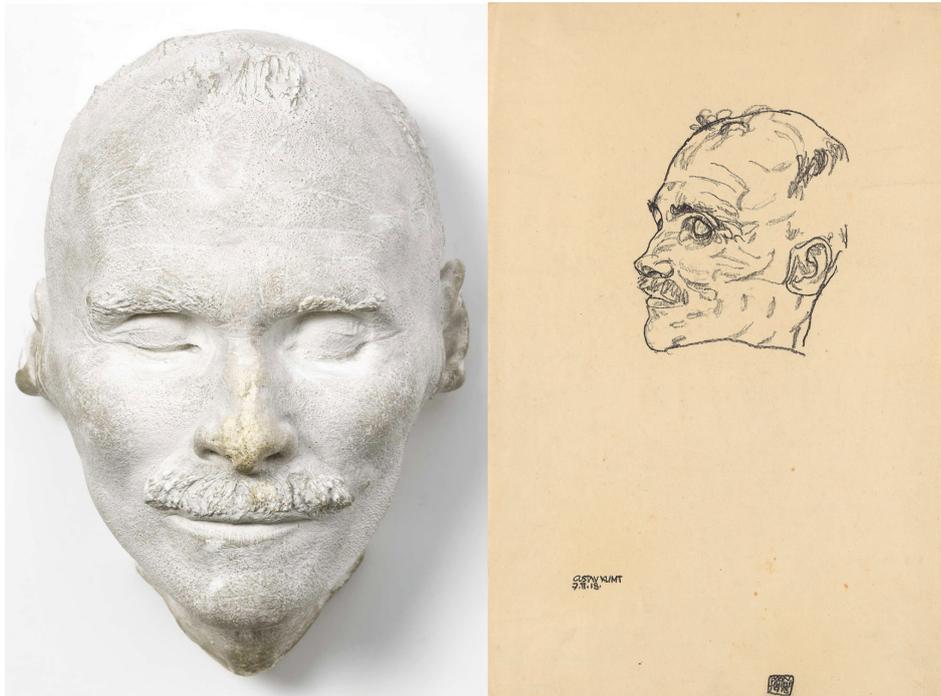


Figura 1. Moriz, Schroth, *Máscara mortuoria del pintor Gustav Klimt*, 1918, 27 cm x 21 cm x 18 cm, Museo de Viena, Viena

Figura 2. Egon Schiele, *Gustav Klimt en el lecho de muerte*, 1918, 47,1 cm x 30,1 cm, Museo de Viena, Viena

7. Este hecho sucede el 7 de febrero de 1918, un día después de su muerte, en la morgue del Hospital Allgemeines Krankenhaus. En este caso, Egon Schiele toma tres apuntes de su rostro (MÁRK SZERDAHELYI: «Die Wiener Bildhauerdynastie Schroth. Eine Genealogische Übersicht», en Adler. *Zeitschrift für Genealogie und Heraldik*, 24, 2007/08, pp.74-87). A la par que Moriz Schroth realiza la máscara mortuoria (Rainald Franz: «Der Kunstformator und die Abgussammlung. Zur Geschichte der Gipsgießerei. Das k.k. Museum für Kunst und Industrie und die Rolle der Familie Schroth», en Simon Weber-Unger (ed.): *Gipsmodell und Fotografie im Dienste der Kunstgeschichte 1850-1900*, Viena: Wissenschaftliches Kabinett, 2011, pp. 44-52).

ENCARGOS PROFESIONALES

Como se ha apuntado, una de las vertientes en las que desarrolla este tipo de ejercicios es la profesional, es decir, aquel trabajo que es el resultado de la petición de un cliente. En el caso de Klimt, se trata de cinco pinturas que se realizan entre 1883 y 1912. En 1883, pinta el retrato de Julius Lott, constructor del ferrocarril de Arlbergbahn.⁸ Le sigue, en 1885, el del exdirector de la Escuela de Artes y Oficios de Viena Rudolf von Eitelberger.⁹ Y, en 1892, el del escultor Heinrich Natter. Tres propuestas en las que Klimt deposita toda su atención en la representación del rostro de los personajes, focalizando todo el carácter plástico reflexivo en las facciones del individuo, al igual que en los matices cromáticos de la piel. Son, en consecuencia, unos retratos directos que no esconden la situación del difunto en su condición de “muerto”. De este modo, todos ellos derivan de un estudio pormenorizado de la coloración y de los tonos reales que ostenta el protagonista tras su deceso y su paulatina trasmutación física, así como de los gestos posturales del sujeto, ya sin vida. La palidez de las carnaciones y ciertos resaltes de la estructura del rostro, denotan el importante planteamiento objetivo de estos proyectos por parte del artista. No hay que olvidar que Klimt, como otros muchos pintores de su generación, se ejercita en momentos puntuales realizando bocetos directos de cadáveres, tomando apuntes con el propósito de conocer de primera mano la anatomía humana, al igual que otros matices de lo corpóreo¹⁰. Este hecho le es muy útil a la hora de afrontar este tipo de composiciones.

Para conseguir todo el verismo pretendido, elabora las tres imágenes bajo el procedimiento de la acuarela, un recurso técnico que ya domina con soltura en aquel tiempo,¹¹ como bien indica el resultado del primer retrato, en el que Klimt se revela como un ejecutor cualificado que controla toda materia.¹² De esta forma, todas estas construcciones están condicionadas por la significativa superposición de las capas cromáticas que, en su transparencia, posibilitan el realismo de la volumetría del representado y la correcta plasmación de la piel. Como resultado de lo expuesto, hacemos referencia a unas obras pictóricas elocuentes en las que el sujeto es

8. <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/122945-julius-lott-1836-1883-auf-dem-totenbett/> (consultado el 18 de mayo de 2021).

9. <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/122949-rudolf-von-eitelberger-1817-1885-auf-dem-totenbett/> (consultado el 18 de mayo de 2021).

10. MARKUS FELLINGER, MICHAELA SEISER, ALFRED WEIDINGER y EVA WINKLER: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en Agnes Husslein-Arco y Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt 150 Jahre*, Viena: Belvedere, 2013, p. 82.

11. Sobre este particular puede verse: RAINER METZGER: *Gustav Klimt: Drawings & Watercolours*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 2005.

12. URSULA STORCH: *Klimt. Die Sammlung des Wien Museums*, Hatje Cantz, Viena, 2012, p. 200.

escenificado en su lecho de muerte, sin idealizaciones, como corresponde al retrato mortuario natural. Por esta razón, es lógico que todos los protagonistas aparezcan aquí con los ojos cerrados y con la disposición que sus familiares les dieron para ser velados en la intimidad. Un acomodo que, en esencia, tiene como fin mitigar o suavizar la evidente decrepitud que produce la muerte en el cuerpo.

Los dos primeros trabajos, “Julius Lott (1836-1883) en el lecho de muerte” (fig. 3) y “Rudolf von Eitelberger en su lecho de muerte” (fig. 4) presentan bastantes similitudes tanto en su iconográfica como en su plástica. En ambos casos, aunque con distinta orientación, como se aprecia, elige una estructura tradicional en la escenificación del fallecido,¹³ colocándolo como el eje vertebral que cruza todo el plano de una esquina a otra y capturándolo sin llegar a su perfil absoluto. Este posicionamiento permite al artista incorporar a su dibujo más características del rostro, detalle en el que se recrea expresivamente. Y es que la formulación compositiva no la hace por casualidad, sino que es consecuencia de querer ejercer la labor encomendada con el máximo respeto al difunto en cuanto a su trascripción física. Una estrategia que se percibe en la sutileza del procedimiento pictórico elegido que, como ya insinuamos, le permite, por un lado, abocetar alrededor del cuerpo las sábanas que tapan el resto del cadáver, dando la pista evidente de su ubicación en la cama; y, por otro, construir sin contención el rostro del difunto. De este modo, perpetúa una iconografía ya habitual que encuentra su precedente en retratos como: “Señora Mazois en su lecho de muerte” de Henri Regnault, de 1866¹⁴; “Rossini en el lecho de muerte” de Gustav Doré, de 1869¹⁵; “Eugène Bossard en su lecho de muerte”, de Edouard Ferdinand Pitard, de 1880¹⁶; “Rossetti muerto” de Frederick Shields, de 1882;¹⁷ y “Manet en su lecho de muerte” de Pierre-Ernest Prins, de 1883¹⁸, por ejemplo.

13. EMMANUELLE HÉRAN: «Le Dernier Portrait ou la Belle Mort», en Emmanuelle Héran (ed.): *Le dernier portrait*, París: Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 25-101.

14. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/madame-mazois-20797> (consultado el 18 de mayo de 2021).

15. https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?t=objects&type=ext&id_number=SC+1954.43 (consultado el 18 de mayo de 2021).

16. https://mba.tours.fr/TPL_CODE/TPL_COLLECTIONPIECE/99-19e.htm?COLLECTIONNUM=14&PIECENUM=1031&NOMARTISTE=PITARD+Edouard+Ferdinand (consultado el 18 de mayo de 2021).

17. <https://emuseum.delart.org/objects/6398/the-dead-rossetti> (consultado el 18 de mayo de 2021).

18. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/339656> (consultado el 18 de mayo de 2021).



Figura 3. *Gustav Klimt, Julius Lott (1836-1883) en el lecho de muerte*, 1883, 22,1 cm x 31,8 cm, Museo de Viena, Viena

Figura 4. *Gustav Klimt, Rudolf von Eitelberger en su lecho de muerte*, 1885, 21,8 x 31,8 cm, Museo de Viena, Viena



Figura 5. *Gustav Klimt, Heinrich Natter*, 1892, Colección privada

Figura 6. *Gustav Klimt, Anciano en su lecho de muerte*, 1899, 41 cm x 55,5 cm, Colección privada

Por su parte, el tercero, el dedicado al escultor Heinrich Natter (fig. 5), se plantea con otro enfoque plástico. En este caso, realiza una obra en formato vertical, centrándose aún más en los detalles del rostro del personaje. Klimt, ahora, elimina cualquier elemento que pueda distraer o distorsionar la atención del contemplador. Una simple sombra y el boceto de una prenda camisón son el marco en el que despliega, con un substancial verismo, el semblante del cesado. Es un ejercicio muy natural, pues capta la cabeza del retratado sin poéticas al incluir una postura que denota la inclinación de un

cuerpo abandonado, colocado sin vida. Postura que, al igual que la representada por Gustave Courbet en el retrato post mortem de Pierre-Joseph Proudhon –cuando copia la fotografía que Étienne Carjat ejecuta en el lecho de muerte del filósofo y político, en 1865–,¹⁹ muestra al muerto con su objetiva propiedad de estar “sin vida”. La búsqueda de Klimt tiene como intención primaria que sobresalga, por encima de cualquier elemento anecdótico, el retrato y situación del personaje. Esto es, que su ejercicio sirva de memoria real, siendo sin aditamentos el último retrato (el retrato final), sin bellezas contaminadas.

Tras lo expuesto, se hace evidente que sus ejercicios enlazan en ideología y composición tanto con la iconografía de la propia tradición pictórica como con la iconografía popularizada y expandida por la fotografía.²⁰ Ejemplo de esta tesis lo encontramos en la pieza que realiza, en 1899, bajo el título de “Hombre anciano en su lecho de muerte” (fig. 6). Un cuadro que representa, según Alfred Windingger, a Hermann Flöge,²¹ padre de Emilie Flöge (una de sus parejas).²² En este caso, se produce una conexión representativa perfecta, uniéndose a cientos de escenas post mortem de la época de carácter público y privado; imágenes en las que el retratado es captado en un perfil estricto de medalla, reposando en su lecho de muerte o en su ataúd. Pongamos como modelo de inspiración, por su trascendencia social, dos proyectos ejecutados al tiempo; nos referimos a la emblemática fotografía realizada por Gaspard-Félix Tournachon, Nadar, con el nombre de “Víctor Hugo en su lecho de muerte”²³, y al trabajo pictórico “Víctor Hugo en su lecho de

19. DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX: *Gustave Courbet*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2008, p. 302.

20. Esta actitud es extensible a muchos países tanto del continente europeo como el americano. Puede verse: JAY RUBY: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, The MIT Press, Londres, 1995; STANLEY B. BURNS: *Sleeping Beauties II. Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography. American and European Traditions*, Burns Archive Press, Nueva York, 2002; VIRGINIA DE LA CRUZ LICHET: *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía “post mortem” en España*, Tempora, Madrid, 2013; o Orlando Mirko: *Fotografía post-mortem*, Castelvechi, Roma, 2013.

21. ALFRED WEIDINGER, MICHAELA SEISER y EVA WINKLER: «Catalogue of Works», en Alfred Windingger (ed.): *Gustav Klimt*, Múnich: Prestel, 2007, p. 264.

22. MARKUS FELLINGER, MICHAELA SEISER, ALFRED WEIDINGER y EVA WINKLER: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en AGNES HUSSLEIN-ARCO y ALFRED WEIDINGER (ed.): *Gustav Klimt 150...*, p. 568.

23. Esta representación se ha difundido con notoriedad formando parte de diferentes colecciones museográficas. Así pues, a parte de la pieza depositada en el Museo casa de Víctor Hugo: <https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/en/work/victor-hugo-his-deathbed> (consultado el 18 de mayo de 2021), pueden verse en numerosos centros. Por ejemplo, en el Museo J. Paul Getty:

<https://www.getty.edu/art/collection/objects/47421/nadar-gaspard-felix-tournachon-victor-hugo-on-his-deathbed-french-1885/> (consultado el 18 de mayo de 2021); Museum of Fine Arts Boston <https://collections.mfa.org/objects/271539> (consultado el 18 de mayo de 2021); Yale University Art Gallery collects <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/30491> (consultado el 18 de mayo de 2021); o el Philadelphia Museum of Art <https://www.philamuseum.org/collection/object/332558> (consultado el 18 de mayo de 2021).

muerte” del pintor Léon-Joseph Bonnat.²⁴ Dos ejercicios que son realizados en la habitación del poeta, días después de su muerte, entre el 22 y 24 de mayo de 1885.²⁵ Ambos ensayos van a ser difundidos por diferentes medios y procedimientos,²⁶ teniendo un gran peso compositivo dentro de esta tipología de retratos, tanto a finales del siglo XIX como a principios del XX.²⁷ De la misma forma que en estas dos significativas muestras, Klimt deposita toda la fuerza expresiva en el rostro del difunto, el punto principal que lo especifica, creando un espacio aséptico a su alrededor con el fin de enfatizar la condicionada belleza del muerto.

También es posible que estas referencias las asuma de su propia experiencia vital, por lo que sería razonable que se inspire en una imagen de su álbum familiar. Nos referimos, por ejemplo, a la fotografía que posee de su propio padre difunto;²⁸ una pieza privada y particular, ejecutada por Ernst Klimt, en 1892,²⁹ para formar parte indispensable de su propia memoria.³⁰ El documento es reflejo fehaciente del posicionamiento social (general) ante la muerte a finales del siglo XIX;³¹ esto es, ante la aceptación del tránsito al más allá. Una corriente ideológica que hace posible la existencia del retrato post mortem como elemento común de disfrute sentimental en el ámbito familiar.³² Sea cual sea su fuente primaria, Klimt demuestra en su ensayo un dominio de la temática. Así pues, al igual que en sus trabajos anteriores, tanto la proporción del dibujo como la técnica del color, construyen una pintura con una significativa calidad, que explota al máximo las cualidades del óleo en sus texturas y posibilidades expresivas.

24. <https://www.parismuseecollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/victor-hugo-sur-son-lit-de-mort-1#infos-principales> (consultado el 18 de mayo de 2021).

25. JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS: «La imagen como fuente para la historia. La documentación gráfica de la muerte de Victor Hugo», en Rafael Fresneda (ed.): *Escritura, imagen y memoria*, Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2018, pp. 87.

26. El trabajo de Gaspard-Félix Tournachon Nadar se publicó, por ejemplo, en: *L'illustration*, 30 de mayo de 1885; y *L'illustrazione Italiana*, 7 de junio de 1885. Por su parte, la obra de Léon-Joseph Bonnat se difundió, entre otros, en medios como: *Le Figaro*, 30 de mayo de 1885; *Le Monde Illustré*, 30 de mayo de 1885; o *L'illustration*, 30 de mayo de 1885.

27. JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS: *La muerte de Victor Hugo: Ordenación y análisis crítico reflexivo de las fuentes gráfico documentales y plásticas dedicadas a la defunción, velatorio y funeral público del poeta* (tesis doctoral), Universidad de Murcia, 2021.

28. MARKUS FELLINGER, MICHAELA SEISER, ALFRED WEIDINGER y EVA WINKLER: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en Agnes Husslein-Arco y Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt 150...*, p. 80.

29. SYBILLE RINNERTHALER: «I am quite sure that, as a person, I am not particularly interesting», en ALFRED WEIDINGER (ed.) *Gustav Klimt...*, p. 208.

30. Existe, igualmente, una imagen de la madre del artista en su lecho de muerte. Se trata de una obra anónima realizada en 1915 (ibídem, p. 226).

31. PHILIPPE ARIÈS: *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983, p. 505; Philippe Ariès: *Historia de la muerte en Occidente*, El Acantilado, Barcelona, 2000, p. 64.

32. GARY LADERMAN: *The Sacred Remains: American Attitudes toward Death, 1799-1883*, Yale University Press, New Haven, 1996, pp. 76-77.

Esta tipología de representaciones queda completa en su catálogo, profesionalmente hablando, con la interesante obra que realiza años después, en 1912, para la familia Munk: “María (Ría) Munk en su lecho de muerta” (fig. 7). Una pieza imprescindible en este contexto que, sin embargo, no va a ser del agrado de los contratantes por ser demasiado explícita; es decir, por exponer con evidencia el estado del cuerpo muerto, cualidad esencial de todos los ejercicios post mortem que realiza Klimt. Y todo ello, pese a que el artista no reproduce a la protagonista de una forma dramática, añadiendo en el cuadro su convencional modo de retratar a la sociedad vienesa.³³ El desagrado viene determinado por la organización interna del mismo, pues, aunque el personaje está construido con un lenguaje plástico próximo en cromatismo y textura pictórica a otros proyectos sociales precedentes, nos dirige inequívocamente a una joven amortajada,³⁴ muerta. En otras palabras, la decoración circundante floral y los tonos del rostro evidencian su anexión a la iconografía clásica del retrato de difuntos. Unos matices que lo alejan de las pretensiones de la familia, que busca, posiblemente, una representación póstuma en la que la difunta simule estar viva, o, al menos, ostente una belleza conservadora (por ejemplo, que aparezca como dormida). De nuevo, el punto de vista elegido para retratar a la protagonista, de perfil recostada en su lecho de muerte, une este trabajo con diferentes pinturas y fotografías, como ya hemos comprobado, en las que el personaje aparece muerto, sin ninguna posibilidad de metáfora sentimental.³⁵ No obstante, Klimt muestra al contemplador contemporáneo la imagen de un hermoso cadáver. Un bello cuerpo sin vida. No incide en el estado real o concreto del fallecido, en sentido estricto, sino que se deja cautivar por la idea romántica de una bella muerte.

EL RETRATO ÍNTIMO. LA REPRESENTACIÓN DE OTTO ZIMMERMAN

Todo este contexto profesional es crucial para entender cómo va a afrontar Klimt el concepto de la muerte cuando realiza el retrato post mortem de

33. SABINE WIEBER: «A Beautiful Corpse: Vienna’s Fascination with Death», en Gemma Blackshaw (ed.): *Facing the Modern: The Portrait in Vienna 1900*, Londres: National Gallery, 2013, p. 182.

34. TOBIAS G. NATTER: «Catálogo de pinturas», en Tobias G. Natter (ed.) *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, p. 617.

35. Sobre la relación e influencias entre ambas disciplinas, pueden verse, entre otros: COKE VAN DEREN: *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1964; HEINZ HENISCH Y BRIDGET ANN HENISCH: *The Painted Photograph, 1839-1914: Origins, Techniques, Aspirations*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1996; ANNE BALDASSARI, *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*, Réunion des musées nationaux, París, 1997; DANIEL MALCOLM, EUGENIA PARRY Y THEODORE REFF: *Edgar Degas: Photographer*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1998; DOROTHY KOSINSKI: *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1999; AARON SCHARF: *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 1994; Dominiq De Font-Réaulx, *Painting and Photography, 1839-1914*, Flammarion, París, 2012.

su propio hijo. Debemos tener en cuenta que el fallecimiento de un ser querido fue una experiencia que el propio artista experimenta desde su propia infancia y que le impresiona notoriamente. En este aspecto, en 1872 muere su hermana Anna, con tan solo cinco años. Un acontecimiento que afecta en profundidad a la vida de la familia³⁶ y que a Klimt le supone –por lógica–, pues tiene 10 años, un significativo trauma. Tiempo después, en 1892, es su hermano Ernst el que fallece de forma repentina, situación que deja al pintor desolado, ya que en ese mismo año había muerto su padre³⁷ (como ya hemos apuntado). Todos estos sucesos son trascendentales para él, tanto sentimental como profesionalmente hablando, porque la defunción del cabeza de familia le convierte en el responsable de su madre y hermanos, y la muerte de su hermano, en tutor de su hija Helene. A esto se suma el desmembramiento de la compañía o sociedad artística que ambos, junto a Franz Matsch, habían creado en el año 1879 y que, desde 1880, recibía significativos encargos.³⁸ Tras lo expuesto, es evidente que cuando efectúa, en 1902, el retrato de su hijo Otto Zimmermann difunto, Klimt es un hombre que ha vivido situaciones personales dramáticas de estas características y que ha sufrido sus consiguientes consecuencias. Unos aspectos que tenemos que considerar para comprender con exactitud esta impresionante pieza; el ejercicio post mortem en el que el autor va a proyectar de forma tajante su posición de pintor, al tiempo de exponer los sentimientos experimentados ante la pérdida de un miembro de su familia.

Otto Zimmermann es hijo de Marie Zimmermann, mujer con la que mantiene una relación personal entre 1899 y 1903. Los primeros contactos entre Klimt y Marie eran meramente profesionales, ella fue modelo del pintor durante al menos dos años.³⁹ De esa primera relación laboral quedan ejemplos tan interesantes como el cuadro “Schubert al piano” de 1899 –óleo en el que la joven aparece representada en uno de sus laterales.⁴⁰ Ese mismo año, inician una relación amorosa que tiene como consecuencia el nacimiento de dos hijos Gustav y Otto. A diferencia de lo que había sucedido con otras de sus amantes, Klimt reconoce –a su manera a estos descendientes (debemos apuntar que en 1899 nace otro de sus hijos, Gustav Ucicky, cuya madre era una de sus modelos, María Ucicky, del que Klimt se desentiende).⁴¹ En este

36. SYBILLE RINNERHALER: «I am quite sure that, as a person, I am not particularly interesting», en Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt...*, p. 204.

37. MARKUS FELLINGER, MICHAELA SEISER, ALFRED WEIDINGER y EVA WINKLER: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en Agnes Husslein-Arco y Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt 150...*, p. 80.

38. SYBILLE RINNERHALER: «I am quite sure that, as a person, I am not particularly interesting», en Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt...*, p. 205.

39. HANSJÖRG KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 480.

40. JANE ROGOYSKA y PATRICK BADE: *Gustav Klimt*, New York, Parkstone Press Ltd. 2011, p. 99.

41. MICHAELA REICHEL: «Biografía», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 509.

sentido, y tomando como referencia sus cartas personales,⁴² se evidencia la implicación que el artista tiene con respecto a sus descendientes, y a su madre, situación clave para entender el trauma posterior a la muerte de Otto:

Mi querida señorita [...]. Quiero ocuparme en el futuro de ese ser incipiente, y de usted también, de la manera más paternal, estará usted atendida como si fuese mi esposa, sin volver a importunarla lo más mínimo. Para el recién nacido, contrataré a una mujer de confianza para que se ocupe de él bajo su supervisión⁴³ [...]



Figura 7. Gustav Klimt, *Ria Munk en el lecho de muerte*, 1912, 50 cm x 50 cm, Colección Privada

42. Sobre este particular véase: <https://www.klimt-foundation.com/de/>.

43. HANSJÖRG KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 480.

Sus palabras denotan una actitud clara, poniéndose de manifiesto el papel que quiere desempeñar en el seno de esa familia. Así pues, encarna por decisión propia un protagonismo más económico que sentimental, al menos hasta el año 1903, momento en el abandona a Marie. Pese a ese posicionamiento de padre ausente, es continuo su interés por su primer hijo, Gustav, siendo uno de los temas comunes en la correspondencia que mantiene con la madre:

[...] Ame al niño, si sigue con vida, yo también le querré, los dos, cada uno a su manera, nos ocuparemos de que nada le falte⁴⁴ [...] papá te llevará un regalo y te lo dará cuando volvamos a vernos⁴⁵ [...] Muchísimos abrazos para ti y nuestro pequeñín. Hasta pronto, Gustav. ¡Mi querido Gusterl! [...] Muchos abrazos para ti y el príncipe heredero⁴⁶ [...]

Es incuestionable que estas frases mantienen un tono cariñoso hacia su primogénito, al igual que hacia su madre –aunque no siempre fue así. En ellas se constata su rol como padre del niño; es decir, su reconocimiento como progenitor. Un reconocimiento que se hace más patente con el nacimiento de Otto, en 1902. En esta ocasión, Klimt se involucra de una forma más profunda y asume un papel más activo, demostrando un interés más sentimental y físico. Una actitud que le hace asistir al propio nacimiento de la criatura. De tal acontecimiento escribe:

Querida señora Zimmermann: Hoy a las tres menos cuarto de la mañana, inesperadamente (propiciado quizá por un gesto demasiado brusco) ha visto la luz un pequeño muchachito. El parto ha sido muy doloroso, pero el médico convocado por precaución no ha tenido que intervenir. La partera ha hecho un buen trabajo. La madre y el niño (y el padre) se encuentran bien.⁴⁷

Sin duda alguna, el pintor se siente parte de ese núcleo familiar y ha asumido, literalmente, el rol de padre. Un sentimiento que experimenta con alegría durante los meses que vive este recién nacido: «[...] Pienso ya con alegría en el reencuentro, muchos besos, y abrazos para ti y los dos hermanitos».⁴⁸

Este escenario tan idílico tiene una escasa durabilidad para Klimt, pues Otto, que había venido al mundo el 23 de junio de 1902, fallece el 11 de septiembre de ese mismo año.⁴⁹ El suceso le va a afectar notoriamente,

44. *Ibidem*, p. 481.

45. *Ibidem*, p. 484.

46. *Ibidem*, p. 485.

47. *Ibidem*, p. 491.

48. *Ibidem*, p. 492.

49. MICHAELA REICHEL: «Biografía», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 509.

de tal modo que aún pasado un año de tan terrible acontecimiento sigue recordando con nostalgia su breve presencia. Prueba de ello es la carta que dirige a la familia Zimmermann, en la que apunta:

Querida señora Zimmerman: Me permito adjuntar 10 coronas, se las envío a usted por voluntad de Mizzi y espero que no se enoje si le ruego que emplee el dinero para adornar la tumba de “Otterl” con flores o una corona, o con ambas (se cumple un año de la muerte, ¡pobre Otterl!). Gracias de antemano por su amabilidad. Mis saludos más cordiales.⁵⁰

Tras lo expuesto, queda claro que la muerte de este ser querido condiciona la vida de Klimt de forma profunda, como padre y como artista. La situación va a despertar en él una necesidad imperiosa de transcribir, físicamente, los sentimientos que está experimentando. Una pulsión interna que va a tener como resultado la ejecución del retrato de su hijo en su propio lecho de muerte.⁵¹ Debemos tener en cuenta que, aunque es una iconografía poco desarrollada en el arte –si la comparamos con otras temáticas–, no son pocos los autores que pintan, dibujan, fotografían o esculpen la efigie de su descendiente difunto.⁵² Una representación que excede el concepto básico de última imagen de un ser para profundizar en aspectos de liberación (o plasmación física) del dolor que despierta la pérdida del vástago. Las variantes escénicas más comunes para calmar esta emoción suelen quedar establecidas en obras en las que el niño fallecido aparece vivo, dormido o muerto. Categorías que han sido asumidas de forma genérica por las disciplinas creativas antes expuestas.

Klimt, continuando con su *modus operandi*, elige como estrategia de representación para Otto la vertiente más impactante y dramática: la constatación del difunto “muerto”. Sin duda alguna, esta ejecución presupone para el artista la elección más dura, sentimentalmente hablando, pero necesaria para expresar su dolor. Tal determinación anula cualquier intención de realizar una composición que obvie el terrible acontecimiento, no existe

50. HANSJÖRG KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras...*, p. 49.

51. En ciertas historias noveladas insisten en este matiz de dibujo directo sobre el cadáver, puede verse: JOAN KELLEY: *A Brush with Passion: A Trilogy-Book Three-Dirty Linen: A Historical Novel About Gustav Klimt and Mizzi Zimmerman*, iUniverse, Bloomington, 2019; Erich Weidinger: *Grüße Gustav: Gustav Klimt-Persönliche Momente*. Gmeiner Verlag, Viena, 2018; Patrick Karez: *Gustav Klimt. Romanbiografie: Zeit und Leben des Wiener Künstlers Gustav Klimt*, Originalausgabe Acabus Verlag, Viena, 2018.

52. En este sentido, el propio Rembrandt inmortaliza a su hijo en el lecho de muerte, en 1638, con la obra, hoy titulada, “El pequeño Rumbartus en su lecho de muerte” ([https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1901-A-4520\(V\)](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1901-A-4520(V))) (consultado el 18 de mayo de 2021). Sobre este particular y más cercano a su tiempo pueden citarse, por poner alguno, autores tan singulares como: el pintor suizo Albert Anker y su dibujo “Emil Anker en su lecho de muerte”, de 1871; la fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron con su pieza “Estudio en el lecho de muerte de Adeline Grace Clogstoun”, efectuada en 1872; o el escultor francés Alexandre Charpentier y su relieve “Paul Charpentier”, de 1899.

abstracción posible, ni rasgo de belleza que anule el patetismo natural del sujeto. Abandona la idea del retrato simbólico o metafórico que posibilita las dos primeras categorías para enfrentarse directamente al concepto de la muerte, o lo que supone para él anímicamente el suceso vivido. Tal decisión tiene como resultado la construcción de un ensayo sincero, que no deja lugar a dudas de aquello que está exponiendo.

De este modo, y con diferencia a sus ejercicios de difuntos efectuados anteriormente –en cuanto a la estructura interna se refiere–, configura una escena innovadora en su conjunto, pues concreta una composición del cesado de forma frontal, eliminando cualquier referencia espacial al lugar que le cobija. Lo normal hubiera sido representar al fallecido en un ángulo o en un perfil en el que se intuyera, al menos, que el protagonista se encuentra bien en su lecho de muerte o en su propio ataúd. Sin embargo, Klimt evita cualquier elemento que pueda interferir en el punto principal de la escena, la expresión dramática del rostro, depositando toda su fuerza y maestría en la plasmación de este, en las posibilidades trágicas de las facciones del individuo.



Figura 8. Estudio de S. Fleck, *Otto Zimmermann*, 1902, 10,2 cm x 14,7 cm, Museo Leopold, Viena

De la autenticidad de la pieza deja testimonio una fotografía que existe del velatorio de su hijo (fig. 8). Se trata de una imagen en la que queda plasmado el rostro real del mismo tras su defunción. Un rostro dramático e impactante que coincide plenamente con el dibujo de Klimt. Pues bien, continuando con una tradición asumida desde finales del siglo XIX,⁵³ la familia Zimmermann-Klimt encarga un retrato fotográfico post mortem de Otto. Así, el Estudio de S. Fleck, situado en aquellos años en la calle Josefstädter, número 33 de Viena, realiza una instantánea del niño en el ataúd. No sabemos con certeza quién encarga el trabajo, si lo hizo Marie o directamente Gustav. Lo que es evidente es que el fotógrafo tenía su local muy próximo a la vivienda familiar de los Klimt, que en aquel tiempo residían también en Josefstädter, concretamente en el número 21⁵⁴ (la distancia entre ambos habitáculos no alcanzaba a doscientos metros). Mientras que Marie tenía su hogar en Tigergasse, número 4,⁵⁵ vía algo más alejada del comercio de fotografía (en este caso, más de medio kilómetro). Fuera como fuese, lo que es indudable es que la imagen se efectúa en el domicilio de Marie y no en el estudio, como demuestra tanto la iluminación como la organización ornamental de la escena. Las características iconográficas, así como la gama tonal, entre el blanco y el negro, denotan que es un ejercicio producto de una firma comercial profesional que controla a la perfección el género del retrato, siendo su labor principal tanto en la galería como fuera de ella. Una empresa moderna que además tiene pretensiones artísticas, como muchas otras de su época. Aspecto que difunde en la trasera de sus trabajos con el fin de publicitarse.⁵⁶

En consecuencia, la mencionada obra, presenta una composición de forma tradicional –entendiendo este aspecto dentro de la evolución del retrato fotográfico de difuntos entre finales del siglo XIX y principios del XX.⁵⁷ En ella, el protagonista aparece sin simulaciones, inmutable, como corresponde a los ejercicios post mortem de la primera década del siglo XX. Unos trabajos en los que, generalmente, el muerto está “muerto”, sin romanticismo. La escenografía no permite en ningún momento el olvido del suceso, Fleck recoge de forma documental el entorno próximo del difunto, constatando el acontecimiento. De esta forma, entre una espesa decoración floral, sobresale el cuerpo yacente del menor, el cual atraviesa en diagonal toda la superficie. La organización, postura y pormenores, son muy habituales en este tipo de

53. BETH A. GUYNN: «Postmortem Photography», en John Hannavy (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York: Taylor & Francis Group, 2008, pp. 1164-1167.

54. HANSJÖRG KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en Tobias G. Natter (ed.) *Gustav Klimt obras...*, p. 480.

55. *Ibidem*, p. 481.

56. En el reverso de la fotografía aparece, además de la dirección y apellido del fotógrafo, un texto en el que se expone que se ejerce la fotografía artística, que tiene el taller en un jardín y que guarda los negativos de vidrio para darle las copias necesarias al demandante.

57. EVA AHRÉN, *Death, Modernity, and the Body: Sweden 1870-1940*, University of Rochester Press, Rochester, 2009, p. 102.

ensayos, como se demuestra tanto en el vestido de tela blanca que cubre al cesado, como en la posición de los brazos y manos en las que sostiene, sobre su pequeño cuerpo, sin cruzarlas, un motivo religioso, una cruz. Llama poderosamente la atención, el detalle de su rostro, en el que se aprecia la palidez de las carnaciones y la falta de vida en la posición de sus ojos y boca. Dos caracteres, junto al pelo desaliñado, que Klimt mantiene firmemente en su dibujo, en una búsqueda exacta de verosimilitud con la realidad.



Figura 9. Gustav Klimt, *Retrato del hijo muerto del artista*, Otto Zimmermann, 1902, 39,5 cm x 24,7 cm, Museo Leopold, Viena

Pese a todo lo expuesto, la fotografía no deja de ser una representación con tintes poéticos, y es así porque se desarrolla bajo el signo de ser la última imagen del individuo en este mundo. Por esta razón, es una propuesta “icono”, aquella que es necesaria para el sentimiento familiar.⁵⁸ Por lo tanto, es una fuente significativa para el grupo que aumenta su valor, en este caso concreto, porque además en ella se introducen nociones de constatación histórica de un ser humano. De este modo, el documento cumple realmente una doble función, y es que, debido a la corta vida del protagonista, se hace evidentemente que esta pieza pueda ser la única representación de este sujeto, no existiendo otro registro en el que apoyar el recuerdo o perpetuación de su memoria. Un hecho que tiene como resultado que este original, realizado en formato *Gabinet* (10 cm x 14 cm), se conciba igualmente como una imagen protésica,⁵⁹ nos permite seguir en contacto directo con el objeto que proyecta;⁶⁰ aquella que va hacer inmortal, o perenne, al cuerpo retratado.⁶¹

De la misma forma, Klimt ejecuta una obra veraz pero también idealizada (fig. 9), pues estructura un retrato auténtico en su expresión condicionado por su mirada sentimental. Un matiz que le lleva a no plasmar la composición con todos los detalles que ella contiene, sino a interpretarla; a simbolizarla sin perder la tristeza, sin perder la verdad, eligiendo subjetivamente aquellos elementos que le permiten manifestar su vivencia dramática del momento. La muerte de su hijo supuso para él un duro acontecimiento, incluso llegando a influir en el desarrollo de su obra artística. Un ejemplo significativo es su trabajo “La esperanza I”, de 1903,⁶² pieza que se vio alterada en su evolución, según las fuentes, por el fallecimiento de Otto. Sobre este particular debe apuntarse que los bocetos previos al óleo evidencian una actitud más positiva en sus componentes iconográficos, actitud que desaparece totalmente tras el dramático suceso. En este sentido, Klimt pensaba colocar junto a la mujer embarazada (la modelo Herma) a un hombre, adoptando este el rol de “ser” protector. Sin embargo, tras el fatídico episodio, decide eliminarlo e in-

58. COREY K. CREEKMUR: «Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning», en Marsha Bryant (ed.): *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, Delaware: University of Delaware Press, 1996, p. 74; AUDREY LINKMAN: «Taken from Life: Post mortem Portraiture in Britain 1860-1910», *History of Photography*, 30, 2006, p. 311; GEOFFREY BATCHEN: *Forget me not: Photography & Remembrance*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004, p. 10.

59. PHOEBE LLOYD: «Posthumous Mourning Portraiture», en Martha. V. Pike y Janice. G. Armstrong (ed.): *A Time to Mourn; Expressions of Grief in Nineteenth Century America*, Washington: University of Washington Press/The Museums at Stony Brook, 1980, pp. 79-82; Cynthia Freeland, «Portraits in Painting and Photography», *Philosophical Studies: an International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 1, 2007, pp. 95-109; ELIZABETH EDWARDS: «Photographs as Objects of Memory», en Fiona Candlin y Raiford Guins (ed.): *The Object Reader*, Londres: Taylor and Francis Group, 2009, p. 331.

60. JENNIFER GREEN-LEWIS: «Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion», *Nineteenth-Century Contexts*, 4, 2001, p. 564.

61. SALVADOR OLGUIN: «Interactions with the Non-Human, Fetishism, Prosthesis and Postmortem Photography», *Anamesa: an interdisciplinary journal*, 1, 2010, pp. 100-101.

62. La pieza forma parte de la colección de la Galería Nacional de Canadá: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/hope-i> (consultado el 18 de mayo de 2021).

cluir junto a ella a la muerte, la enfermedad, la vejez y la locura.⁶³ Un cambio trascendental que obedece claramente al nuevo estado anímico del artista. Ese aspecto más negativo, menos vital, es el que igualmente va a exponer en el retrato de su hijo. Así, en él, centra toda su atención en el rostro del niño muerto. Un detalle en el que deposita toda su intención plástica, creando un espacio atemporal a su alrededor, un no lugar; consciente de que la eliminación del entorno potencia el protagonismo del personaje. Como ya se ha afirmado, el parecido físico con la realidad es total, un hecho que enfatizamos gracias a poder confrontar su ejercicio con el de Fleck. Tal labor nos permite comprobar el deseo de Klimt de aproximarse de forma auténtica al original, a la similitud con el modelo. De este modo, tanto el pelo enmarañado –en un descuido natural–, como la abertura de los ojos y la posición de la boca, son plasmados con los rasgos evidentes de pertenecer a un cuerpo falto de vida. Un simple análisis superficial del dibujo y de la fotografía nos demuestra la semejanza de lo representado, incluso en la transcripción naturalista de las muecas o marcas gestuales del rostro muerto (fig. 10). Pese a esa unión, Klimt personifica su obra, gestionando las posibilidades de la escena en su sencillez y eligiendo materiales, como son la tiza y el papel, que le permitan indagar en la plástica. Se produce así un juego en el que despliega todas sus posibilidades expresivas para recrear al difunto, para interpretarlo íntimamente; esto es para, en definitiva, poetizar la muerte de su hijo. No parece casual, por tanto, la elección de estos materiales para la construcción ligera de esta pieza, pues el papel y la tiza, junto al grafito, son herramientas esenciales para Klimt cuando ejecuta encajes o bocetos.⁶⁴ Trabajos ejercitados en libertad, sin el condicionante de la rigurosa obra final, lo que le permite ilustrar con sutileza y agilidad plástica la realidad del modelo. Todo este contexto de libertad es el que aplica al retrato de Otto, buscando esa imagen perfecta y bella en su simpleza esquemática. Sin embargo, esta elección no va a tener como consecuencia el abandono de la precisión o rigurosidad representativa, sino todo lo contrario, esta decisión le va a ayudar a acentuar y a enriquecer la narración pretendida.

Así, y teniendo en cuenta que Klimt es un excelente retratista –labor que practica y desarrolla a lo largo de toda su carrera–,⁶⁵ ejecuta un dibujo estilizado en el que aplica todo su virtuosismo. Un acto que posibilita, además del carácter plástico, transcribir la identidad del individuo con precisión realista

63. TOBIAS G. NATTER: «Catálogo de pinturas», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, p. 594.

64. MARIAN BISANZ-PRAKKE: *Gustav Klimt: 1862-1918; some Early Drawings*, Le Claire Kunst, Hamburgo, 2009. MARIAN BISANZ-PRAKKE y ELIZABETH CLEGG: *Gustav Klimt: Drawings*, Kunsthandel Wienerroither & Kohlbacher, Viena, 2018; KATIE HANSON: *Klimt and Schiele. Drawings: from the Albertina Museum*, Museum of Fine Arts, Boston, 2018.

65. TOBIAS GÜNTER NATTER y GERBERT FRODL: *Klimt's women*, Yale University Press, New Haven, 2000; Tobias Günter Natter (ed.): *Klimt and the Women of Vienna's Golden Age 1900-1918*, Múnich, Prestel, 2016.

en su apariencia física y, también, en su concepto psicológico. Razones por las que este ejercicio se posiciona como la definición del rostro reflexionado. Un rostro que, en su expresión y fidelidad, contrasta fuertemente con las líneas fugaces y suaves con las que compone la mortaja que oculta el cuerpo. Elemento este último que define con agudeza lo delicado y frágil del mismo.

Toda esta independencia interpretativa es gracias a ser este un retrato privado familiar. Un ensayo que va a formar parte de la intimidad de Klimt, en principio, y después de los Zimmermann.⁶⁶ Este aspecto tiene como consecuencia que con él se produzca una conexión ideológica entre la pintura y la fotografía, y esto es posible porque esta pieza excede la mera noción del género temático para introducirse en las coordenadas de la “imagen icono”. Siendo –como cuerpo–, en este aspecto, el nexo que une al retratado (ya desaparecido) con el poseedor del objeto. Luego se trata de una propuesta que propicia, tras su visionado, la activación del recuerdo del asunte; que propicia el no olvido del difunto.



Figura 10. Detalle de Otto Zimmermann de Estudio de S. Fleck, 1902 y de Retrato del hijo muerto del artista, Otto Zimmermann de Gustav Klimt, 1902

66. Hasta el momento no se tiene certeza del instante en el que llegó el cuadro a la familia Zimmermann. De lo que se tiene constancia es de que el dibujo y la fotografía están en posesión de los Zimmermann hasta el año 2012, momento en el que adquiere el lote Diethard Leopold para la colección del Museo Leopold (Leopold, D. Comunicación personal, 18 de febrero del 2017).

Para conseguir crear ese ensayo pertinente que transcriba su propio padecimiento, para recrearse dolorosamente en ese mundo idealizado y bello en su patetismo y configurar el elemento prótesis, utiliza un formato vertical; el formato estándar que usa en su obra para realizar sus retratos de encargo. Una configuración que, igualmente, tiene como consecuencia directa que la mirada del contemplador se dirija, sin posibilidad de evasión, al rostro del personaje. Lógicamente, en este caso, su formulación tiene una intención diferente a sus ejercicios sociales, ya que no trata de acomodar al representado en un telón que lo dignifique, sino que se recrea en un marco desnudo, un marco complejo en su asepsia. De este modo, nos encontramos con un dibujo en el que ha construido una composición, como ya afirmamos con anterioridad, distinta a la plástica de sus trabajos post mortem precedentes. Todo ello con la profunda intención de personalizar y reproducir su percepción de lo acontecido. Así, coloca al modelo de frente para contactar, de nuevo, más con conceptos fotográficos que con pictóricos, pues, aunque podemos rastrear algún ejemplo puntual de este tipo de escenificación mortuoria en la pintura, es más común encontrarlo en la fotografía. Klimt elige constatar sin simulaciones el estado natural del fallecido, situación que le conduce a aproximarse de forma poética a la expresión de la máscara mortuoria –la narración más realista posible en un retrato de difuntos, por ser obtenida directamente del rostro del cesado.⁶⁷

Ese empeño de examen firme de la realidad tiene como consecuencia una obra veraz a la vez que plástica. Precisamente, se produce un estudio profundo; un análisis que emula en su abocetamiento el color natural que caracteriza a los muertos. Luego, no se priva de acentuar con precisión la palidez del semblante, una coloración favorecida por la soltura y textura que le brinda la tiza blanca que, junto a los matices del carbón, imprime un mayor dramatismo al sujeto. La interpretación iconográfica no deja espacio al recuerdo sin sufrimiento, haciendo uso de un patetismo sereno en el rostro que encuentra su paralelismo en la fotografía que se tomó. Por todo esto la pieza es, sin duda alguna, una imagen auténtica, que va a ser definida por el uso que le otorga Klimt como elemento terapéutico; un objeto que ayuda al artista a manifestar y registrar el sentimiento experimentado por la pérdida de su hijo.

Tras todo lo expuesto, y a modo de conclusión, queda claro que Klimt es un ejemplo singular del artista que afronta, en el tránsito del siglo XIX al XX, la representación de difuntos de una forma directa, construyendo unos ejemplos característicos de la historia de este género al tiempo de ser modelos específicos de su uso de los procesos pictóricos.

67. ERNST BENKARD: *Rostros inmortales: una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil, Barcelona, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

- AHRÉN, EVA: *Death, Modernity, and the Body: Sweden 1870-1940*, University of Rochester Press, Rochester, 2009.
- ARIÈS, PHILIPPE: *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983.
- : *Historia de la muerte en Occidente*, El Acantilado, Barcelona, 2000.
- BALDASSARI, ANNE: *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*, Réunion des musées nationaux, París, 1997.
- BATCHEN, GEOFFREY: *Forget me not: Photography & Remembrance*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004.
- BENKARD, ERNST: *Rostros inmortales: una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil, Barcelona, 2013.
- BISANZ-PRAKKEN, MARIAN: *Gustav Klimt: 1862-1918; some Early Drawings*, Le Claire Kunst, Hamburgo, 2009.
- y CLEGG, ELIZABETH: *Gustav Klimt: Drawings*, Viena, Kunsthandel Wienerroither & Kohlbacher, 2018.
- BURNS STANLEY, B.: *Sleeping Beauties II. Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography. American and European Traditions*, Nueva York, Burns Archive Press, 2002.
- CREEKMUR COREY, K.: «Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning», en Marsha Bryant (ed.): *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, Delaware: University of Delaware Press, 1996, p. 73-82.
- DE FONT-RÉAULX, DOMINIQUE: *Gustave Courbet*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2008.
- DE FONT-RÉAULX DOMINIQUE: *Painting and Photography, 1839-1914*, Flammarion, París, 2012.
- EISENMAN, STEPHEN F.: *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2002.
- EDWARDS, ELIZABETH: «Photographs as Objects of Memory», en Fiona Candlin y Raiford Guins (ed.): *The Object Reader*, Londres: Taylor and Francis Group, 2009, pp. 331-342.
- FELLINGER, MARKUS; SEISER, MICHAELA; WEIDINGER, ALFRED y WINKLER, EVA: «Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart», en Agnes Husslein-Arco y Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt 150 Jahre*, Viena: Belveder, 2013, pp. 31-280.
- FRANZ, RAINALD: «Der Kunstformator und die Abgussammlung. Zur Geschichte der Gipsgießerei. Das k.k. Museum für Kunst und Industrie und die Rolle der Familie Schroth», en WEBER-UNGER SIMON (ed.): *Gipsmodell und Fotografie im Dienste der Kunstgeschichte 1850-1900*, Viena: Wissenschaftliches Kabinett, 2011, pp. 44-52.

- FREELAND, CYNTHIA: «Portraits in Painting and Photography», *Philosophical Studies: an International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 1, 2007, pp. 95-109.
- GREEN-LEWIS, JENNIFER: «Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion», *Nineteenth-Century Contexts*, 4, 2001, pp. 559-585.
- GÜNTER NATTER, TOBIAS (ed.): *Klimt and the Women of Vienna's Golden Age 1900-1918*, Múnich, Prestel, 2016.
- y FRODL, GERBERT: *Klimt's women*, Yale University Press, New Haven, 2000.
- GÜNTER NATTER, TOBIAS: «Catálogo de pinturas», en Tobias G. Natter (ed.): *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, pp. 512-646.
- GUYNN, BETH A.: «Postmortem Photography», en John Hannavy (ed.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York: Taylor & Francis Group, 2008, pp. 1164-1167.
- HANSJÖRG, KRUG: «Gustav Klimt en conversación consigo mismo», en TOBIAS G. NATTER (ed.): *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, pp. 458-505.
- HANSON, KATIE: *Klimt and Schiele. Drawings: from the Albertina Museum*, Boston, Museum of Fine Arts, 2018.
- HENISCH, HEINZ y HENISCH, BRIDGET ANN: *The Painted Photograph, 1839-1914: Origins, Techniques, Aspirations*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1996.
- HÉRAN, EMMANUELLE: «Le Dernier Portrait ou la Belle Mort», en Emmanuelle Héran (ed.): *Le dernier portrait*, Réunion des musées nationaux, París, 2002, pp. 25-101.
- KAREZ, PATRICK: *Gustav Klimt. Romanbiografie: Zeit und Leben des Wiener Künstlers Gustav Klimt*, Originalausgabe Acabus Verlag, Viena, 2018.
- KELLEY, JOAN: *A Brush with Passion: A Trilogy-Book Three-Dirty Linen: A Historical Novel About Gustav Klimt and Mizzi Zimmerman*, Universe, Bloomington, 2019.
- KOSINSKI, DOROTHY: *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1999.
- LADERMAN, GARY: *The Sacred Remains: American Attitudes toward Death, 1799-1883*, Yale University Press, New Haven, 1996.
- LINKMAN, AUDREY: «Taken from Life: Post mortem Portraiture in Britain 1860-1910», *History of Photography*, 30, 2006, pp. 309-347.
- LLOYD, PHOEBE: «Posthumous Mourning Portraiture», en MARTHA. V. PIKE y JANICE. G. ARMSTRONG (ed.): *A Time to Mourn; Expressions of Grief in Nineteenth Century America*, Washington: University of Washington Press/The Museums at Stony Brook, 1980, pp. 79-82.
- MALCOLM, DANIEL; PARRY, EUGENIA y REFF, THEODORE: *Edgar Degas: Photographer*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1998.

- MÁRK, SZERDAHELYI: «Die Wiener Bildhauerdynastie Schroth. Eine Genealogische Übersicht», en *Adler. Zeitschrift für Genealogie und Heraldik*, 24, 2007/2008, pp.74-87.
- METZGER, RAINER: *Gustav Klimt: Drawings & Watercolours*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 2005.
- MIRKO, ORLANDO: *Fotografía post mortem*, Roma, Castelvechchi, 2013.
- OLGUIN, SALVADOR: «Interactions with the Non-Human, Fetishism, Prosthesis and Postmortem Photography», *Anamesa: an interdisciplinary journal*, 1, 2010, pp. 98-107.
- REICHEL, MICHAELA: «Biografía», en TOBIAS G. NATTER (ed.): *Gustav Klimt obras completas*, Colonia: Tachen, 2013, pp. 506-511.
- RINNERTHALER, SYBILLE: «I am quite sure that, as a person, I am not particularly interesting», en WEIDINGER, ALFRED (ed.) *Gustav Klimt*, Múnich: Prestel, 2007, pp. 204-251.
- ROGOYSKA, JANE y BADE, PATRICK: *Gustav Klimt*, Parkstone Press Ltd, Nueva York, 2011.
- ROSENBLUM, ROBERT: *Arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 1992.
- RUBY, JAY: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, The MIT Press, Londres, 1995.
- SCHARF, AARON: *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 1994.
- STORCH, URSULA: *Klimt. Die Sammlung des Wien Museums*, Viena, Hatje Cantz, 2012.
- VAN DEREN, COKE: *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1964.
- VÁZQUEZ CASILLAS, JOSÉ FERNANDO: «La imagen como fuente para la historia. La documentación gráfica de la muerte de Víctor Hugo», en RAFAEL FRESNEDA (ed.): *Escritura, imagen y memoria*, Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2018, pp. 87.106.
- VÁZQUEZ CASILLAS, JOSÉ FERNANDO: *La muerte de Víctor Hugo: Ordenación y análisis crítico reflexivo de las fuentes gráfico documentales y plásticas dedicadas a la defunción, velatorio y funeral público del poeta* (tesis doctoral), Universidad de Murcia, 2021.
- VIRGINIA DE LA CRUZ, LICHET: *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía "post mortem" en España*, Temporeae, Madrid, 2013.
- WEIDINGER, ALFRED, MICHAELA, SEISER y EVA WINKLER: «Catalogue of Works», en Alfred Weidinger (ed.): *Gustav Klimt*, Múnich: Prestel, 2007, pp. 232-311.
- WEIDINGER, ERICH: *Grüße Gustav: Gustav Klimt-Persönliche Momente*, Gmeiner Verlag, Viena, 2018.
- WIEBER, SABINE: «A Beautiful Corpse: Vienna's Fascination with Death», en GEMMA BLACKSHAW (ed.): *Facing the Modern: The Portrait in Vienna 1900*, Londres: National Gallery, 2013, pp. 173-197.