

## Del mito de Frenhofer a Giorgio Morandi. Una reflexión sobre el modelo en la pintura moderna

*From the myth of Frenhofer to Giorgio Morandi.*

*A reflection on the model in modern painting*

**Raquel Aguilar Alonso** 

Universidad Politécnica de Valencia, [raquelaguilaralonso@gmail.com](mailto:raquelaguilaralonso@gmail.com)

Breve bio autora: Raquel Aguilar es Doctora en Bellas Artes en especialidad de pintura. Ha realizado numerosas exposiciones de pintura, tanto individuales como colectivas, desde el año 2004 hasta hoy. En la actualidad inicia nuevos proyectos pictóricos desde los que reivindica los valores específicos de la pintura y pone de relieve la importancia de la tradición, libre de toda presión mediática y de espaldas al espectáculo.

How to cite: Aguilar Alonso, R. (2024). Del mito de Frenhofer a Giorgio Morandi. Una reflexión sobre el modelo en la pintura moderna. En libro de actas: *EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia*, 3-5 julio 2024. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18860>

### Resumen

*Los pintores que desarrollan su obra bajo principios visuales tomados de la naturaleza transitan un proceso inicial de observación que les permite alcanzar "el motivo", es decir, una abstracción propia, autónoma del referente natural que les sirve de pretexto. El mito de Frenhofer, como personaje que cuestiona la representación en los términos convencionalmente establecidos se imprime en la modernidad y se personifica en pintores como Cézanne que sirven de referente durante las grandes transformaciones que sufre la pintura tras las vanguardias y la irrupción de la pintura abstracta. Nos preguntamos, a través de la obra de algunos pintores que persisten en la figuración durante el siglo veinte, qué es realmente lo que está en juego cuando se cuestiona la representación espacial de una figura u objeto sobre la superficie del lienzo. En este sentido, nos detenemos en la obra de Giorgio Morandi, que puede arrojar algo de luz en esta tesitura gracias a la estrecha relación que mantienen sus bodegones con el modelo, y a su propia evolución, que le llevará en los últimos años de su vida a una síntesis cada vez mayor del espacio y del claroscuro.*

**Palabras clave:** *pintura moderna; representación; espacio; mimesis; naturaleza; composición.*

### Abstract

*Painters who develop their work according to visual principles taken from nature go through an initial process of observation that allows them to reach "the motif", that is to say, an abstraction of their own, autonomous from the natural referent that serves as a pretext. The myth of Frenhofer, as a character who questions representation in the conventionally established terms, is imprinted in modernity and is personified in painters such as Cézanne who serve as a reference during the great transformations that painting underwent after the avant-garde and the irruption of abstract painting. Through the work of certain painters who persisted in figuration during the twentieth century, we ask ourselves what is really at stake when the spatial representation of a figure or object on the surface of the canvas is questioned. In this regard, we will focus on the work of Giorgio Morandi, who can shed some light on this issue thanks to the close relationship*

*between his still lifes and the model, and to his own evolution, which led him in the last years of his life to an increasingly greater synthesis of space and chiaroscuro.*

**Keywords:** *modern painting; representation; space; mimesis; nature; composition.*

## 1

Giorgio Morandi mira la luz de la bahía de Venecia junto a Luigi Magnani. Cuando éste le sugiere la posibilidad de pintarla, Morandi señala una casa que se encuentra a sus espaldas y dice: *“se potessi stare tre anni affacciato lassù a quella finestra, forse lo potrei fare.”* En otra ocasión, el pintor invita a su amigo a coger unos prismáticos y a mirar el paisaje que se divisa desde una de las ventanas de su residencia de verano, en Grizzana, y mostrándole un punto lejano le pregunta: *“Lo vede lassù il suo quadro?”* Haciendo referencia a una de las obras que le había adquirido un tiempo atrás (Magnani, 1982).

Cézanne escribe a su hijo: *“Aquí, en la orilla del río, los motivos se multiplican, el mismo tema visto bajo un ángulo diferente ofrece un tema de estudio del más poderoso interés y tan variado que podría ocuparme durante meses sin cambiar de lugar, inclinándome tan pronto más a la derecha como más a la izquierda.”* Y a Émile Bernard dice: *“Procedo muy lentamente, la naturaleza se me ofrece de forma muy compleja y los progresos que hay que hacer son incesantes. Hay que ver bien el modelo y sentir con mucha justicia; y, además, expresarse con distinción y fuerza”* (Cachin y Rishel, 1995).

El maestro Frenhofer interpela a Porbus sobre una de sus obras: *“Tu buena mujer no está mal hecha, pero le falta vida (...) Coloreáis el dibujo con un tono de carne preparado con antelación en vuestra paleta, poniendo cuidado en mantener un lado más oscuro que otro, y porque miráis de cuando en cuando a una mujer desnuda de pie sobre una mesa, pensáis que habéis copiado la naturaleza (...) Mira tu Santa Porbus. A primera vista parece magnífica; pero a la segunda mirada nos damos cuenta de que está pegada al fondo de la tela y que no podremos pasar por detrás de su cuerpo”* (De Balzac, 1997).

La relación entre arte y naturaleza acompaña cualquier reflexión sobre pintura en todos los tiempos. La idea de mimesis atraviesa la tradición de la pintura occidental y sufre transformaciones en la práctica de los pintores y en el campo de la teoría del arte y la estética a lo largo de la historia. El espacio, como recurso pictórico directamente vinculado a ella se convierte en una cuestión troncal en revisión sobre la que la pintura a principios del siglo veinte se redefine. Frenhofer, el pintor visionario de Balzac encarna dicha tesis y puede explicar, en parte, qué supone comulgar con la naturaleza en los términos que se viene entendiendo a lo largo de la historia del arte. De esta manera, se anticipa a algunos de las cuestiones sobre la representación que la pintura del siglo veinte investiga y que han sido objeto de importantes estudios como la encomiable labor de Tomás Llorens en el comisariado de la exposición *“Forma. El ideal clásico en la pintura moderna”* en la que pintores como Cézanne, Morandi, Bonnard, Derain, Picasso o Matisse sientan un precedente para la pintura figurativa de la modernidad (Llorens, 2001).

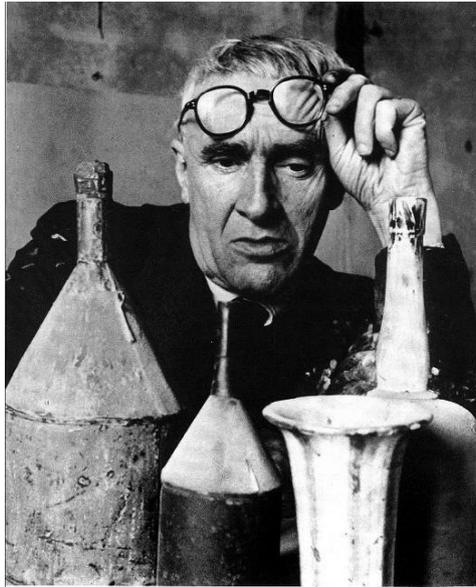


Fig. 1 Morandi en su estudio de Bolonia. Fuente: Vitali (1964)

2

“Esprimire ciò che è nella natura, cioè nel mondo visibile, è la cosa che maggiormente mi interessa” explicaba Morandi en una entrevista emitida el 25 de abril de 1957 en la “Voce dell’America” (Roditi, 1960). En efecto, el pintor observa sus paisajes y sus bodegones, su “mundo visible,” de forma reiterada, e incluso, como introducimos en este artículo, echa mano de prismáticos para ampliar su modelo y conocerlo en profundidad. En su estudio, observa las composiciones que plantea y analiza la posición de cada objeto respecto a otro. De forma que su obra permite adentrarnos en la mirada que media entre ella y su modelo, gracias a los objetos que se conservan hoy en día en su casa museo, donde descubrimos el elenco de botellas y objetos que el pintor guardaba y con los que ensayaba las diferentes disposiciones sobre las mesas que construía, convertidas en auténticos escenarios de sus disquisiciones compositivas (Fig 2).



Fig. 2 Estudio de Morandi. Fuente: Morandi ultimo (1998)

John Berger, en un relato memorable distingue a los pintores de otros artistas por su forma de mirar y a colación de la observación de un árbol, destaca la tendencia de éstos a ver colores por todas partes, a poner orden en la confusión del follaje “como si lo hiciesen con las manos” o a revisar los ángulos de las ramas “no como un matemático, sino como lo haría un mecánico” (Berger, 1997), mirada en la que identificamos inmediatamente a Morandi y donde pensamos, todo pintor podría reconocerse. La “observación de lo visible” de esta manera se explica como el origen o exaltación del pintor antes de materializar su obra, y puede ser una sensación de color, el tono anaranjado de un atardecer, la atmósfera de un día de niebla, el perfil de una figura o una textura. También, la mirada del pintor que integra la pintura en todas sus manifestaciones hasta el momento, es decir, la pintura que bebe de la propia pintura, no en el sentido de acumulación de recursos o técnica sino de la pintura como “naturaleza” y fuente de inspiración de obra nueva. Alejandro Vergara en una de sus conferencias explica como ya los pintores florentinos de finales del siglo XVI, copiaban directamente fondos de paisaje de cuadros flamencos en vez de abrir la ventana y mirar lo que había afuera (Vergara, 2021). Manolo Valdés, por citar a uno entre tantos, primero desde la formación del “Equipo crónica” y después, desde su práctica personal es un claro ejemplo de que la pintura se basta a sí misma como fuente. Y aunque no deja de observar lo que acontece, porque en sus palabras, no puede dejar de mirar, “es su trabajo” también reconoce que mientras estuvo pintando una serie sobre la lluvia, no recuerda haberla mirado nunca, a pesar de que fuesen algunos de los días más lluviosos de Valencia: la lluvia era ya un tema recurrente en su pintura (Valdés, 1997).

Morandi, alcanza el motivo a través del ejercicio de su mirada sobre el modelo y de la sucesión de estudios que realiza como tentativas a partir de un mismo tema. Se ayuda de una cuadrícula dibujada en un acetato para encuadrar el motivo y marca con lápiz en las mesas, las bases de cada uno de los elementos de los bodegones que trabaja. Tras la “observación de la naturaleza,” nace el motivo y aparece el embrión de la serie como la idea capaz de generar un conjunto de obras en las que unas desarrollan lo que otras sugieren. Por ello, trabaja de forma insistente en sus motivos y mantiene sus cuadros a la vista durante meses, condición que Morandi hacía saber a quién adquiriría alguno de sus cuadros a los que solo les pedía paciencia ya que él necesitaba mantener un mínimo de cinco o seis meses sus cuadros “sotto gli occhi” (Basile, 1982). La serie se convierte así en la única certeza sobre la que sostenerse dentro del paradigma de la duda que un día inauguró Cézanne y que desde entonces lleva a los pintores a insistir sobre determinados motivos y poner de relieve la importancia del proceso a través del concepto de serie.

Ahora bien, Morandi continúa estudiando el modelo real con ahínco, manteniéndolo siempre como referencia para sus pinturas. A través de unos esquemas donde reproducimos los dibujos a lápiz que realizaba en las mesas de su estudio tratamos de imaginar la posición en planta de sus objetos y entendemos de qué manera las variables de espacio dan lugar en su obra a composiciones nuevas, es decir, cómo la distribución de sus botellas desencadena un nuevo estudio de las relaciones entre las masas de color del cuadro (Fig. 3). De esta manera, los principios compositivos que funda la modernidad, encuentran sobre las mesas de Morandi un campo de experimentación idóneo. La búsqueda del “nuevo orden” que renuncia a la convención y a los criterios clasicistas comienza en el momento en el que Morandi plantea sus objetos, estudia su posición y observa en ellos sus relaciones. La disposición espacial, de este modo, se vincula directamente a la composición del cuadro ya que sobre ella se sostienen las leyes de equilibrio o equivalencia. Como explica Morandi “Bastava poco, anche mezzo centímetro, perché cambiasse tutto...” (Mandelli 2002).



**Fig. 3 Bodegon 1960, Vitali 1171, 1173, 1175 junto los esquemas de su disposición en planta.** Fuente: Vitali (1977)

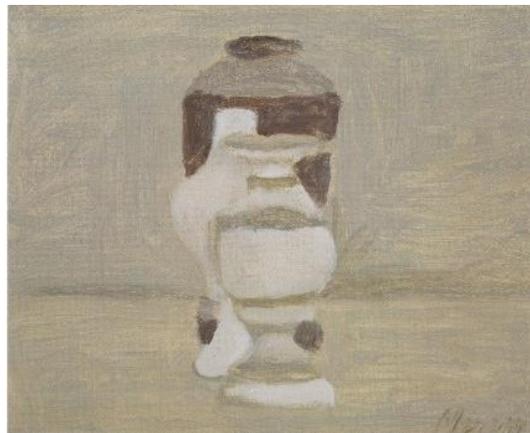
En la “Obra maestra desconocida,” el maestro Frenhofer, pinta de memoria y a sus ojos, su pintura posee entidad de mujer y no de representación de ésta. Balzac, de esta forma explora los límites de la mimesis, de la misma manera que Frenhofer lo hace de la pintura cuando llega a una solución plana sobre el lienzo, donde la relación figura fondo desaparece, y lo hace desde la voluntad expresa de interpretar la realidad, incluso de llegar a identificarla con la obra. Frenhofer no habla de su cuadro, habla de su mujer, una mujer que es un muro de pintura, de la que solo se reconoce un pie. Morandi en su obra más madura tiende a aplanar el motivo en un proceso que se caracteriza por una constante síntesis de los recursos pictóricos capaces de representar volumen y profundidad y que pone de manifiesto la tensión pictórica entre el espacio y la superficie del lienzo cuando se ponen a prueba sus límites (Fig. 4 y 5). Una cuestión irresoluble y por ello rica en manifestaciones que se aproximan a sus lindes sin poder sobrepasarlos nunca, porque conforme se tensan, se ensanchan.

Balzac a través de su personaje se anticipa a una de las cuestiones más relevantes de la pintura de vanguardia. La misma sobre la que Greenberg, fundamenta la crisis de la pintura de caballete en relación a los progresos de Cézanne: “la senda a través de la cual pensaba rescatar la tradición tridimensional occidental de la bruma impresionista condujo directamente a la pintura más plana que jamás se había producido en occidente” (Greenberg, 2006). Cuando Frenhofer, se abandona al plano del lienzo a través de capas de pintura sucesivas sacrifica la forma de la mujer en beneficio de la consistencia objetual y bidimensional del cuadro, un muro de pintura, en el que ya no existe sensación espacial, ni figuración, ni forma. Pierde a su mujer en su ansia de

traspasar las fronteras de lo pictórico y aproximarse a ella. Cuando atendemos a la evolución de Morandi observamos constantes en su lenguaje que, aun comprimiendo el espacio, permanecen y permiten que no desaparezca del todo, como es la existencia de sombras arrojadas, la línea de horizonte o el traslapo, que de forma sutil nos invitan a sentir esa experiencia. Basta revisar los clásicos para percibir, lo frágil a la par que variada es la sensación espacial en cada uno de ellos incluso cuando se halla bajo convenciones: un recorrido por la obra de Tiziano, Rubens, Velázquez o Caravaggio basta para reconocer la sutileza y riqueza que estamos apuntando.



**Fig. 4 Bodegón 1943, Vitali 420.** Fuente: Vitali (1977)



**Fig. 5 Bodegón 1963, Vitali 1322.** Fuente: Vitali (1977)

Queda por plantearnos, si el muro de Frenhofer de algún modo pudiese identificarse con el origen de manifestaciones como las del expresionismo abstracto, y en concreto Pollock, sobre el que Greenberg entiende el desarrollo lógico de la pintura que evidencia su superficie, o si partimos de supuestos completamente distintos. Es decir, nos cuestionamos si la evolución de la representación puede dar lugar a la abstracción más absoluta, sea considerada o no como la decadencia de un tipo de pintura, o si existen dos caminos genuinos que conviviendo y comunicándose entre sí persisten. En relación a esta cuestión, Worringer, en los inicios del siglo veinte, distinguía dos vertientes artísticas, una que se fundamenta en el impulso del hombre por emparentarse con la naturaleza, la "Einfühlung" o proyección sentimental, que se sustenta en el sujeto que contempla, y otra que halla la belleza en lo inorgánico y solo se sostiene en leyes abstractas (Worringer, 2013). La abstracción, entonces, no tenía por qué entenderse como una deriva de la representación sino como una manera de componer que puede coexistir desde el principio de la historia junto a otras manifestaciones más próximas al naturalismo, que no debemos confundir nunca con la mera imitación, uno de los errores más comunes, como apunta Worringer quien deja ese tipo de creaciones fuera del campo del arte y de la estética.

Que la pintura pueda ser plana y que lo haya demostrado a lo largo de la historia no significa que la pintura en la que se establecen relaciones entre la figura y el fondo se haya agotado, sino todo lo contrario, es una manifestación de la continua revisión en la que la pintura se desenvuelve. La investigación sobre la representación en la pintura, su condición figurativa, espacial y por ende narrativa persiste. La exploración y revisión del concepto de mimesis forma parte ella, sobre todo cuando entendemos la noción de espacio no como un conjunto de recursos destinados a representarlo sino como un conocimiento acumulado que viene a enriquecer la experiencia estética de un cuadro.

La exigencia de novedad que caracteriza nuestra sociedad invita a pensar que la pintura ha de superar o innovar continuamente a la anterior, pintar algo que no se hubiese visto antes, como si se tratase de una nueva moda del *Prêt-à-porter*. Postura que la mayoría de las veces deriva en manifestaciones superficiales que suelen hacer alarde de algún material “nuevo” o de la última ocurrencia estilística de su creador como condición suficiente para legitimar la obra. Bajo nuestro punto de vista, el planteamiento puede ser completamente distinto, cuando tomamos en cuenta el valor de la tradición y la integramos en nuestro trabajo, sin someternos al imperativo de lo nuevo. De ese modo, la pintura suma desde las particularidades que la hacen única pero reconocible en un universo compartido que se rige por las mismas leyes, la pintura que habla de pintura. La escritora Olga Tokarczuk, a colación de Boticelli y de la narración pictórica de su tríptico la “Historia de Nastagio degli Onesti” trasciende esta idea y explica la importancia de la repetición en la cultura, que define como el número infinito de repeticiones que construyen su estructura. Argumenta cómo el tríptico muestra estas repeticiones a través de lo que queda en nuestra memoria y cómo podemos volver a ella una y otra vez para construir de nuevo la representación del mundo (Tokarczuk, 2012). De esta manera, la repetición, en oposición a los nuevo se nos presenta renovada al producirse en otro tiempo muy alejada de un sentido peyorativo próximo a la idea de “copia.”

La insistencia de Morandi sobre sus motivos es la persistencia de Cézanne en su experiencia *plen air*, y es la búsqueda exacerbada sobre la figura femenina de Frenhofer. Morandi lamenta la cantidad de temas que le gustaría desarrollar pero ya no podrá porque se terminan sus días, Cézanne confiesa al final de su vida no haber alcanzado su propósito y Frenhofer muere tras quemar todas sus telas. Picasso, Matisse, Cézanne, Rilke, De Kooning y muchos otros se identifican con Frenhofer. Cézanne, al que todos admiran se presenta como la misma encarnación del personaje, Picasso reconoce que lo que admiraba en Cézanne era lo que de él había de Frenhofer: “Lo que excitaba nuestro interés es el ansia de Cézanne (...) esa es la lección de Cézanne” (Ashton, 1991). Y lo que todos sabemos es que lo que unos dejan otros continúan y que su obra es por sí misma un gran legado.

## FUENTES REFERENCIALES

Ashton, D. (1991). *Una fábula del arte moderno*. Turner Publicaciones. P. 14-16.

Basile, F. (1982). *Morandi. Il laboratorio della solitudine*, La Casa dell'Arte Editrice, Sasso Marconi. P. 52.

Berger, J. (1997). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de los visible*. Árdora Ediciones. P. 18-19.

Cachin, F. y Rishel, J. (1995). *Cézanne*, catálogo de la exposición (París, Galeries nationales du Grand Palais, 25 septiembre 1995- 7 enero 1996; Londres, Tate Gallery, 8 febrero-28 abril 1996; Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 26 mayo-18 agosto 1996) al cuidado de Françoise Cachin y Joseph J. Rishel (otro texto de Walter Feilchenfeldt) Madrid, Electa. P. 16.

De Balzac, H. (1997). *La obra maestra desconocida*. En *Relatos célebres sobre la pintura*, Edición de Daniel Aragón, Ediciones Áltera. P. 42

- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*, Edición de Fèlix Fanés. Ediciones Siruela. P. 62.
- Llorens, T. (2001). *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 9 octubre 2001- 13 enero 2002) al cuidado de Tomás Llorens (Otros textos de Valeriano Bozal y J.F. Yvars).
- Magnani, L. (1982). *Il mio Morandi*. Einaudi. P. 14 y 15. P. 7.
- Mandelli, P. (2002). *Via delle Belle Arti*, Bolonia, Minerva Edizioni. P. 202.
- Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catálogo de la exposición (Verona, Galleria dello Scudo, 14 diciembre 1997 - 28 febrero 1998; Venecia, Peggy Guggenheim Foundation, 30 abril -13 septiembre 1998), al cuidado de Laura Mattioli Rossi (otros textos de M. M. Lamberti, M. Pasquali, J. J. Rishel, A. Vettese, F. Petrella, F. A. Morat, G. P. di Biumo, F. Fergonzi, L. Lorenzoni, L. Serelli). Edizione Gabriele Mazzotta, 1997.
- Roditi, E. (1960). "Giorgio Morandi" en *Dialogues on Art*. Londres, PP. 49-64. Esta entrevista está reeditada en numerosas monografías y catálogos sobre Morandi. Nosotros nos referiremos a la que se encuentra en Morandi. 1890-1964, catálogo de la exposición (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 16 septiembre - 14 diciembre 2008; MAMbo. Museo d'Are Moderno di Bologna, 22 enero- 13 abril 2009), al cuidado de Maria Cristina Bandera y Renato Miracco (otros textos de P. de Montebello, G. Maraniello, F. Fergonzi, N. Rowley, J. Abramowicz, L. Serelli, M. M. Lamberti, R. Miracco, U. Eco). Skira editore, 2009). P. 358.
- Tokarczuk, O. (2014). El mundo como una pintura. Museo Nacional del Prado. Min 40- 50.  
<https://www.youtube.com/watch?v=xc21maNTwU0>
- Valdés, M. (1997). Catálogo de la exposición (México D.F. Museo Rufino Tamayo, 5 junio-27 julio 1997). P. 158-162.
- Vergara, A. (2021). De la pintura al mito: Un camino de ida y vuelta. Museo Nacional del Prado. Min 15.  
<https://www.youtube.com/watch?v=b9EAQFXa3j0&t=861s>
- Vitali, L. (1964). *Giorgio Morandi. Pittore*. Edizione del Milione.
- Vitali, L. (1977). *Morandi. Dipinti*. Catálogo general. Milán, Electa. (II ed. 1983, reimpresión, 1994), 2 volúmenes.
- Worringer, W. (2013). *Abstracción y naturaleza*. Fondo de cultura económica. P. 78-87.