

# Contenidos eróticos ambiguos y lésbicos en la pintura de Henri Matisse, en 1904-1910

---

Andrés Luque Teruel  
*Universidad Complutense de Madrid (España)*

Recibido: 15/09/2025. Aceptado: 10/12/2025

## RESUMEN

El artículo analiza el erotismo ambiguo y las prácticas lésbicas en pinturas de Henri Matisse fechadas entre 1904 y 1910. Son pinturas dirigidas a un público femenino capaz de aprehender la carga de sentido de composiciones que se presentan bajo la apariencia de otro tema. El pintor optó por formas ambiguas, que no se definen genéricamente, y, en esa condición de neutralidad, bien pueden interpretarse de distinto modo, incluida la posibilidad de relacionarse directamente con las que muestran directamente el tema lésbico. En otros casos, la claridad de la carga de sentido permite identificar el significado de las anteriores en las que el mensaje no es tan obvio. El pintor planteó las relaciones lésbicas de un modo claro y como fondo o segundo significado asociado a otro tema con carácter convencional, que lo desplaza y mitiga el impacto social que pudiera haber tenido en su tiempo enfocarlos de modo directo.

## PALABRAS CLAVE

Matisse, Vanguardias, Fauvismo, Pintura, Lesbos.

## Ambiguous erotic and lesbian content in the painting of Hennri Matisse, 1904-1910

## ABSTRACT

This article analyzes ambiguous eroticism and lesbian practices in a group of paintings by Henri Matisse dated between 1904 and 1910. These are paintings aimed at a female audience capable of grasping the true meaning of compositions presented under the guise of another theme. The painter opted for ambiguous forms, which are not generically defined and, in this neutral condition, can be interpreted in different ways, including the possibility of relating them directly to those that explicitly depict the lesbian theme. In other cases, the clarity of the meaning in these other paintings allows us to identify the meaning of the former, in which the message is not so obvious. The painter presented lesbian relationships clearly and as a background or secondary meaning associated with another, more conventional theme, which displaces it and mitigates the social impact that focusing on it directly might have had in this time.

## KEY WORDS

Matisse, Avant-garde, Fauvism, Painting, Lesbos.

## 1. Estado de la cuestión

La pintura de Henri Matisse se ha estudiado desde numerosos puntos de vista y con la frecuencia que le corresponde a uno de los principales artistas de las Vanguardias Históricas en París y de todo el arte contemporáneo; sin embargo, hay un tema, el de las relaciones eróticas entre mujeres, que ha pasado desapercibido en una serie de pinturas suyas fechadas entre 1904 y 1910. El tema tiene suficiente interés, pues contamos con pinturas que pudieran reflejarlo y, esa posibilidad, en sí misma, le proporciona un indudable atractivo. La importancia de las claves plásticas con las que Henri Matisse creó un nuevo sistema de representación del espacio, basado en la unificación tonal de las superficies, desvió la atención y minimizó la carga de sentido y aun la relegó como algo secundario, cuando no intrascendente.

Esto derivó la atención de los expertos hacia el concepto y las formas, esferas de conocimiento que tanto impacto causaron y ejercieron una influencia determinante en los movimientos expresionistas basados en la arbitrariedad del color. Ello y la búsqueda similar y paralela de Picasso, que propuso un espacio de representación igualmente novedoso y basado en la visión simultánea con la proyección de distintos rayos centrales de visión en un mismo plano, en el que desglosó tanto el espacio simbólico como los objetos y las personas que lo ocupan, llevaron al axioma *el tema no importa*, verdad a medias. Pues si bien es cierto que no lo hace en cuanto refiere a las claves internas y la realidad formal de las configuraciones tan personales y los criterios de representación de uno y otro, también lo es que, por mucho que se relativice, el tema está implícito y, por más que sea intrascendente en la definición conceptual, formal y técnica, como expuso Martin Heidegger, es parte del ser obra de la obra<sup>1</sup>. Por ese motivo, también es conveniente analizar y reflexionar sobre la revelación y la ocultación de la carga de sentido.

En este punto hay que tener en cuenta un hecho objetivo y aun decisivo para fundamentar

la propuesta de identificación de las relaciones eróticas ambiguas y las lésbicas en la pintura de Henri Matisse en 1904 a 1910. Se trata de la relación íntima entre Gertrude Stein y Alice Toklas, mujeres influyentes en el contexto de la bohemia de Montmartre y, la primera de ellas, una de las principales fuentes de ingresos del pintor en aquellos años, debido a su interés por las vanguardias, compartido con su hermano Leo. Teniendo en cuenta esta circunstancia, no es nada aventurado suponer que Henri Matisse pudiese procurar en determinadas pinturas un ambiente propicio o adecuado mediante una doble carga de sentido.

Hans George Gadamer planteó la pregunta del lenguaje del arte y la validez de la hermenéutica frente a la experiencia de aquél<sup>2</sup>. Según esto, la capacidad de comunicación de la obra de arte no tiene límites debido a lo inagotable de los conceptos y la continua rehabilitación de la alegoría. Por otra parte, el propio Henri Matisse reconoció la influencia de la pintura islámica, concebida mediante superposiciones de planos y no en función de la perspectiva propia de la pintura occidental, como determinante en la definición del nuevo espacio de representación fundamentado en la unificación tonal. Con ello también la de un elemento concreto tomado de ésta, que denominó arabesco, fundamental para tal unificación. No son deducciones de los investigadores, sino testimonios del propio artista, que reconoció así las fuentes sobre las que procedió para conseguir uno de los logros fundamentales de la pintura de vanguardia. Fueron, pues, decisiones plásticas tomadas de la pintura propia de una cultura en la que el tema lésbico es un tabú.

El propio Henri Matisse reconoció el impacto y estableció una secuencia de valores, basada en el color, la luz y el espacio, en ese orden<sup>3</sup>; sin embargo, no hizo ninguna alusión al tema que aquí tratamos ni, en general, a los contenidos simbólicos y la carga de sentido de su obra. Eso sí, dejó constancia de su rechazo del proceso imitativo en beneficio de un arte que expresara sus emociones<sup>4</sup>. Ello lo llevó a hablar de relaciones plásticas, en las que consideró imprescindible la elección de los colores en función del sentimiento y la experiencia de su propia sensibilidad<sup>5</sup>. No reveló las relaciones internas de

1 HEIDEGGER, 1998: 34-37. Para Heidegger, el ser obra de la obra está determinado por una serie de tensiones con las que ésta supera la condición de cosa dependiente del proceso creativo y los medios empíricos y las posibilidades psicológicas de la producción, y, en su existencia, transforma las relaciones del hombre con la totalidad.

2 GADAMER, 1977: 108-112.

3 CIRLOT, 1995:15-25.

4 MATISSE, 1908.

5 CIRLOT, 1995: 16.

sus obras, esto es, las claves con las que planteó tal renovación formal, ni dio explicaciones sobre los temas elegidos ni la intencionalidad que pudieran tener.

Fueron muchos los autores interesados prioritariamente en las cuestiones plásticas de su pintura: Georges Duthuit<sup>6</sup>; Alfred Barr<sup>7</sup>; Herbert Read<sup>8</sup>; Jean Guichard-Meili<sup>9</sup>; Albert E. Elsen<sup>10</sup>; Jack Flam<sup>11</sup>; Lawrence Gowing<sup>12</sup>; Catherine C. Bock<sup>13</sup>; John Rusell<sup>14</sup>; Pierre Schneider<sup>15</sup>; Bernard Noël<sup>16</sup>; Isabelle Monod-Fontaine<sup>17</sup>; Jack Flam<sup>18</sup>; Jack Cowart y P Schneider<sup>19</sup> y Sarah Whitfield<sup>20</sup>; y Dietmar Elger<sup>21</sup>. Nuevas generaciones siguieron investigando las composiciones y las formas de la pintura de Henri Matisse. Wolkmar Essers revisó y actualizó su biografía y los análisis formales<sup>22</sup>; y Sarah Wilson<sup>23</sup>; Albert Kostenevitch y Natalia Semionova<sup>24</sup>; John Elderfield<sup>25</sup>; Jean Guichard-Meili<sup>26</sup>; y Melania Rebull Trudel<sup>27</sup>, siguieron esas pautas. Sophie Monneret analizó individualmente las obras que aquí estudiamos, en las que detectó la influencia de oriente y, según dedujo, fluctuó desde el realismo hasta el fauvismo y viceversa<sup>28</sup>. Karl Ruhberg planteó con la profundidad debida el problema de la relación establecida entre la forma y la expresión<sup>29</sup>, en consecuencia, interpretó la traducción del título *Lujo, calma y voluptuosidad* como *Cosas bellas, tranquilidad de espíritu y placer sensual*. Fue el primero en hablar de sensualidad femenina; mas en ningún momento lo hizo sobre relaciones lésbicas.

6 DUTHUIT, 1930: 57-59.

7 BARR, 1951: 119.

8 READ, 1984: 34-42.

9 GUICHARD MEILLI, 1967.

10 ELSÉN, 1972.

11 FLAM, 1973.

12 GOWING, 1979.

13 BOCK, 1981.

14 RUSSELL, 1982.

15 SCHNEIDER, 1984.

16 NOËL, 1983.

17 MONOD-FONTAINE, 1984.

18 FLAM, 1986.

19 COWART, J; y SCHNEIDER, 1990.

20 WHITFIELD, 1991.

21 ELGER, 1991: 10.

22 ESSERS, 1992:12-17.

23 WILSON, 1992.

24 KOSTENEVITCH, 1992.

25 ELDERFIELD, 1993.

26 GUICHARD MEILLI, 1993.

27 REBULL TRUDEL, 1994:18-19.

28 MONNERET, 1994: 5-23.

29 RUHRBERG; SCHNECKENBURGER; FRICKE; y HONNEF, 2005: 37-47.



Fig. 1 Henri Matisse, *Lujo, calma y voluptuosidad*, 1904. Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París. Óleo sobre tela, 98'3 x 118'5 cm.

## 2. Realidad y falta de visibilidad de una sexualidad no admitida: ambigüedades y posible orientación en *Lujo, calma y voluptuosidad*, en 1904

La realidad y la consistencia y la persistencia de las relaciones sentimentales y sexuales entre mujeres fue un tema poco frecuente. Según las épocas, se han reconocido, ocultado o negado, como también ha sucedido con el auto placer, sobre todo de la mujer; mas es un hecho cierto, real, regido por pulsiones que se podrán reprimir y no anular. Henri Matisse, presumiblemente deseoso de agradar a Gertrude Stein, pudo llevarlo de modo velado y a través de un doble lenguaje simbólico a una serie de pinturas, que analizaremos aquí desde esa perspectiva. Como planteó Gadamer<sup>30</sup>, lo posible en su posibilidad es un hecho en potencia que si ignoramos nos podría alejar de la realidad.

Lucien Freud planteó el problema de la sexualidad como la naturaleza y los efectos de la represión de la estructura instintiva del individuo. De ese posicionamiento partió Herbert Marcuse para reflexionar sobre el destino de la libertad en la lucha de los instintos<sup>31</sup>. La relación sentimental entre Gertrude Stein y Alice Toklas debe verse en ese campo y con casi un siglo de antelación respecto de la evolución actual, tendente al reconocimiento de la variedad de género y de prácticas sexuales libres entre adultos en

30 GADAMER, 1977: 108-120

31 MARCUSE, 1995: 34, 63,65, 74, 88 y 185.

relación de igualdad. Entonces no era así y sólo la bohemia vanguardista de París, establecida en Montmartre, tenía la apertura mental necesaria para entender la situación.

Entre la bohemia parisina eran frecuentes las lecturas pornográficas, consecuencia de ello es el *Retrato de Alice Princet*<sup>32</sup>, modelado por Picasso en 1905, que Janine Warnod consideró representado en un momento de agitación producido por las lecturas eróticas y pornográficas de *L'Anti Justine* de Réstif de la Bretonne<sup>33</sup>. Dicho de un modo claro, según dicha autora puede interpretarse que la representó en el momento de agitación propio de un orgasmo por auto satisfacción<sup>34</sup>. La sexualidad comenzaba a dejar de ser un tabú para estos artistas, entre los que se encontraba Henri Matisse, presumiblemente muy resuelto a la hora de interpretar los gustos de su principal cliente, Gertrude Stein.

La orientación erótica en estas pinturas de Henri Matisse, sea asumida desde la ambigüedad sexual o desde la suposición de la práctica lésbica, responde, sobre todo, a la inclusión de las alusiones en el entramado de una composición cuyo tema es otro y a la vez lo permite como trasfondo. La primera pintura suya en la que se intuye esa carga de sentido es *Lujo, calma y voluptuosidad*<sup>35</sup>, en 1904.

Sophie Monneret destacó en esta pintura la técnica neoimpresionista en la aplicación del color, que comenzó a trabajar después de pasar el verano en casa de Signac. Sobre el tema dijo que se encuentra entre lo burgués y lo mitológico y tiene motivos tomados de Puvis de Chavannes<sup>36</sup>. Para ella, Henri Matisse plasmó el mito de la invitación al viaje o el bienestar en la Edad de Oro y lo hizo recordando el tema tradicional del impresionismo, el picnic o la merienda. Desde un punto de vista plástico el análisis de Sophie Monneret fue muy completo, reconociendo la construcción de la pincelada, la degradación de los colores, la arbitrariedad de éstos y la preeminencia de la línea en determinadas zonas. Lo que no habló fue de la relación entre esas

mujeres desnudas, de la posible intención relativa a la sensualidad o incluso a la erótica de esos cuerpos.

Como ya dijimos, Karl Ruhberg interpretó el título como *Cosas bellas, tranquilidad de espíritu y placer sensual*. Este autor consideró que la técnica puntillista con colores mucho más intensos que los habituales entre los pintores del citado movimiento propició la ruptura de todas las reglas objetivas<sup>37</sup>. En cierto modo es así; aunque, desde el punto de vista plástico, no puede hablarse de ruptura, sino de evolución de un método de última generación, consolidado ya. La interpretó como una escena pastoril en la que aparecen seis mujeres desnudas y un hombre vestido de playa que, para él, evoca la Arcadia. En realidad, el supuesto hombre es una figura indefinida y la evocación sólo puede ser admitida como un paralelismo respecto de la relación entre esta figura y las femeninas, pues se trata una escena de playa en la que el predominio de la sensualidad pudiera remitir a un mundo ideal, de plena felicidad entre mujeres, en el que el supuesto hombre tiene un papel secundario, casi como un mero testimonio de la existencia de un elemento distinto, imprescindible para la relación binaria que se descarta.

Sophie Monneret y Karl Ruhberg analizaron la composición, sus diagonales, el contrapunto de los ritmos y las líneas de luz, claves plásticas por las que el segundo denominó a Henri Matisse como el pintor de la felicidad consciente. En lo que refiere a las relaciones internas de la pintura poco podemos añadir, pues tuvieron además en cuenta las influencias determinantes de la pintura islámica persa y las relaciones estilísticas con impresionistas, puntillistas y fauves. También la incidencia en ello de la decoración y el arabesco propuesto en la terminología del propio pintor, tan determinante para la unificación espacial como el color.

Digamos que la felicidad consciente que subyace en el tema es determinante. No puede aplicarse el axioma de las Vanguardias Históricas relativo a que el tema no importa, claro que lo hace, y, en cuanto es determinante para ese estado de felicidad, es un factor decisivo. La sensualidad y el erotismo femenino, el morbo en las poses entre mujeres, son propios de una actividad consciente y no fruto de la casualidad ni de un estado de indiferencia en ese sentido.

32 Colección Particular. Arcilla cruda, 27 x 27 x 14 cm. Se conserva un modelo intermedio en yeso, 27 x 27 x 15 cm; y una edición en bronce, 27 x 27 x 15 cm; WS 5. Fue conocida después como Alice Derain por su matrimonio con el escritor André Derain; mas en aquel momento estaba casada con Maurice Princet.

33 WARNOD, 1975: 63.

34 SPIES, 1989: 18-21. LUQUE TERUEL, 2006: 321-343.

35 Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París. Óleo sobre tela, 98'3 x 118'5 cm.

36 MONNERET, 1994: 28-29.

37 RUHRBERG; SCHNECKENBURGER; FRICKE; y HONNEF, 2005: 37-47.



Fig. 2 Henri Matisse, *La pastoral*, 1904. Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

Puede argumentarse en contra que los movimientos de los cuerpos no responden a una relación explícita y que, en consecuencia, no puede hablarse de relaciones lésbicas y ni siquiera eróticas; mas, también es cierto que la sensualidad y el erotismo son acusados y tienen un perfil muy acentuado. Además, en aquella época tampoco era frecuente que un grupo de simples amigas o conocidas se manifestase así y con esa naturalidad. Esto último permite suponer que Henri Matisse si no representó una escena lésbica propiamente dicha, sí remitió a un ambiente afín que pudiese complacer o inducir a ese estado de felicidad a clientas como Gertrude Stein, de ahí que podamos suponer un contenido lésbico en potencia sin que se identifique una actividad tal propiamente dicha.

### 3. Lo posible en su posibilidad: ambigüedad o revelación en *La Pastoral e Interior en Collioure (La siesta)*, en 1905

Henri Matisse ratificó esa tendencia en *La pastoral*<sup>38</sup>, en 1905. De nuevo podemos considerarla una pintura ambigua en el sentido de la identidad sexual, lo que no puede negarse es el acusado erotismo y tampoco que la opción heterosexual no es posible, pues es una escena íntima

entre dos mujeres acompañadas por la música, lo que equivale a un ambiente de máxima complicidad y correspondencia. Es cierto que éste no tiene por qué ser lésbico; como también lo es que, con ese alto grado de erotismo, la probabilidad de que lo sea es alta.

Dos mujeres, una recostada con el pelo negro y otra sentada y pelirroja aparecen de espaldas. Un niño desnudo también habla con la segunda y otro aparece al fondo tocando una flauta. Los expertos en la pintura de Henri Matisse han destacado las soluciones plásticas, de nuevo las diagonales marcadas por los trazos negros y las sombras, vivas, tan brillantes como los amarillos imperantes y los azules, rojos y morados que alternan en la fuga del fondo; y, en menor medida, la equivalencia con las pastorales evocadas con la presencia del flautista. Lo que no han reparado es en la posible relación de las figuras infantiles con la corte de Afrodita (Venus). Al ver a esos niños puede pensarse en Eros y los *puttis* debido a la acción de uno de ellos al son de la flauta y la relación rítmica de los cuerpos de ambos con los dos desnudos femeninos en actitud íntima. Sólo a través de la equivalencia con la mitología se entiende la relación de los desnudos infantiles con los de las dos mujeres, a las que se dirigen y acompañan. La propia desnudez de éstas completa la relación, pese a que la frialdad entre ellas es más que manifiesta y es el factor que pudiera jugar en contra de la identificación.

38 Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.



Fig. 3 Henri Matisse, en Collioure (*La siesta*), 1905. Colección Particular, Suiza. Óleo sobre lienzo, 59 x 72 cm.

Ese distanciamiento la relaciona con *Interior en Collioure (La siesta)*<sup>39</sup>, que Henri Matisse pintó en 1905. Sophie Monneret analizó esta pintura con precisión desde un punto de vista plástico<sup>40</sup>. Valoró una doble ruptura, que señaló en el tratamiento del volumen como superficie coloreada con pigmentos extendidos y planos; y en las perspectivas con líneas que definen los objetos aunque el color no respete los límites que las mismas imponen. Según ella, Henri Matisse planteó el tema de la siesta en el interior de una pensión inventada. Pensó que ayuda a ello el hecho de que la mujer acostada no tiene rostro y la otra está de espaldas en el balcón. En consecuencia, destacó una atmósfera de paz e intemporalidad. Al interpretar a su hija Margarite en el balcón como Alicia en el país de las Maravillas, lo vio como el sueño de una niña de ir a jugar mientras su madre duerme.

La interpretación de Sophie Monneret sobre el tema de esa pintura, la esposa de Henri Matisse durmiendo la siesta y su hija en el balcón, tiene un inconveniente, no deja de ser llamativa la postura de la mujer, con una pose difícilmente posible mientras se duerme. El modo de recoger una de las piernas, aportando movimiento al cuerpo, de manera que realza las líneas de la anatomía con el desplazamiento de las caderas e incita a mirarlas generando una falsa perspectiva en torno a la zona pélvica; y, además y sobre todo, el modo de levantar el brazo derecho

39 Colección Particular, Suiza. Óleo sobre lienzo, 59 x 72 cm.

40 MONNERET, 1994: 30-31.

para realzar los pechos, no tienen nada de casual ni de inocente. Es una postura sensual, incluso directamente erótica, propia de una mujer que quiere llamar la atención con unos propósitos. En cierto modo, quedó reservada a una mirada cómplice, por ello adulta y conocedora de unas claves.

Podrá argumentarse en contra que esa interpretación es discutible, sobre todo si tenemos en cuenta que nada la relaciona con nadie, ni siquiera con la mujer o niña asomada al balcón, por lo que la posible orientación lésbica queda en el campo de la especulación; no obstante, no puede negarse que ese erotismo tan directo pudiera ser muy del agrado para quien pudiese intuir tal carga de sentido.

#### 4. El amor bucólico reconocido y el erótico revelado en la *Alegría de vivir*, en 1905-1906

La misma Sophie Monneret quiso ver en la *Alegría de vivir*<sup>41</sup>, en 1905-1906, a una joven Ninfa en una escena de amores bucólicos<sup>42</sup>, según pautas renacentistas relativas al Mito del Edén<sup>43</sup>. Dada la presencia de los desnudos femeninos y el erotismo implícito de los mismos, en ese amor bucólico puede intuirse el contenido lésbico.

Volkmar Essers tuvo en cuenta que Henri Matisse había preparado minuciosamente la obra, buena prueba es la definición de la composición en el boceto de la colección Haas<sup>44</sup> y de un apunte elaborado con tinta china<sup>45</sup>, fechados en 1905, en los que ya están definidos el nuevo espacio de representación, las figuras y su colocación y hasta el método utilizado con las líneas negras y las sombras que acotan y perfilan los colores puros de las figuras y su entorno. Henri Matisse dispuso hasta cuatro grupos de mujeres y en todos ellos hay figuras sensuales y en algunos casos claramente eróticas.

En el primero, en el ángulo inferior izquierdo del soporte, dos de ellas se abrazan y besan apasionadamente, si bien una apenas queda visible y puede servir para jugar con cierta

41 Fundación Barnes, Merion. Óleo sobre lienzo, 174 x 238 cm.

42 MONNERET, 1994: 36.

43 MONNERET, 1994: 44.

44 Colección Haas, San Francisco. Óleo sobre lienzo, 41'2 x 55 cm.

45 Pluma y tinta china.



Fig. 4 Henri Matisse, *La alegría de vivir*, 1905-1906.

ambigüedad sobre su identidad genérica. Si la identificamos como mujer, circunstancia altamente probable dadas las formas curvas del cuerpo, es evidente la iconografía lésbica. La apertura de las piernas de la que sí puede identificarse no deja lugar a dudas sobre el contenido sexual de la representación, subida de tono y con un alto grado de probabilidad con esa identidad. A su lado, otra mujer igualmente recostada, se ajusta al campo de sombra que acota el espacio que ocupa. La postura es sexy y viene a confirmar lo que está pasando entre las otras dos. Formalmente recuerda a las figuras adaptadas a los ángulos de los frontones en la escultura griega clásica.

Un segundo plano diagonal sobre base amarilla bien iluminada acoge a otros dos grupos, en el lado derecho del soporte con cuatro mujeres, una agachada y recogida sobre su torso, otra erguida a su lado y con los brazos levantados y recogidos sobre la cabeza, con el consiguiente alza de los pechos, contundentes y sensuales, y las otras dos detrás y levemente fugadas, abrazadas y con actitudes cariñosas, propias de una pareja. La actitud de estas dos tampoco deja lugar a la duda, ya no se trata de una relación sexual, sino de una correspondencia sentimental entre las dos mujeres. El grupo situado en el lado izquierdo está formado por dos mujeres tumbadas y acodadas, confrontando su sensualidad al son de un pastorcillo que toca la flauta, bien

fugado. La que queda frente al espectador cruza la pierna izquierda sobre la derecha y levanta el mismo brazo para conseguir el mismo efecto en los pechos.

El cuarto grupo lo forma un corrillo danzando al fondo, justo delante del punto de fuga. Representa otra cara de la alegría de vivir, la lúdica complementaria de la erótica y la sentimental desplegadas en esta composición y en las pinturas anteriores; y anticipa la composición de las dos versiones de *La danza*, fechadas en 1909-1910.

##### 5. La confirmación de las relaciones lésbicas, *La música* (boceto) y *Lujo I*, en 1907

La composición de *La música* (boceto)<sup>46</sup>, del año 1907, aportó la novedad de la proyección de las figuras a un primer plano, como protagonistas indiscutibles de la representación y no supeditadas a un paisaje ni a la ambigüedad de una posible escena bucólica. No debe confundirse con la del mismo título del año 1910, pintura ésta en la que todos son hombres y en la que no hay el mínimo apunte de sensualidad y menos de erotismo.

46 Museo de Arte Moderno de Nueva York. Óleo sobre lienzo, 73'4 x 60'8 cm.

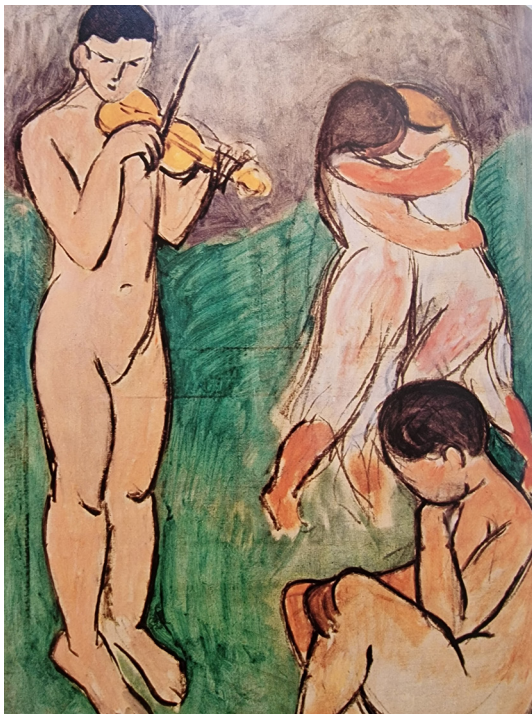


Fig. 5 Henri Matisse, La música (boceto), 1907. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Óleo sobre lienzo, 73'4 x 60'8 cm.

En la primera, que aquí analizamos, un hombre toca un violín junto a una figura pensativa cuyo género no se puede identificar, y justo detrás dos mujeres se abrazan y besan con pasión<sup>47</sup>. Es muy significativo como la primera figura tapa el sexo del hombre que toca el violín, como si estuviese de más, o, al menos, no fuese significativo aquí. Su género se deduce de la mínima parte pectoral visible, bajo el violín que apoya en el lado izquierdo de su cuerpo. En contraste con ese aparente recato, la pareja de mujeres que se besa lo hace con decisión, sin tapujos, concentradas en su acto sin que les importe ser vistas ni lo que pudiera pensar los demás.

Esto no es una suposición, en *La música* (boceto), la relación lésbica está representada de modo explícito. Las dos mujeres se besan apasionadamente, no hay la mínima ambigüedad ni duda alguna. Se ve con claridad y sin tapujos. En consecuencia, esta pintura es la prueba de la carga de sentido lésbico en obras de Henri Matisse de este momento. Nadie puede negarlo, al menos en esta representación. Tal realidad sirve también para sustentar la posibilidad de una misma intención o, al menos, de una cierta afinidad, compatible en las pinturas antes

47 ESSERS, 1992: 18.

comentadas con los gustos personales de Gertrude Stein, sobre todo en aquéllas en las que se aprecian actitudes cariñosas con derivaciones eróticas, por ambiguas que pudiesen llegar a ser en algunos casos.

Wolkmar Essers relacionó la escena de *Lujo I*<sup>48</sup> y *Lujo II*<sup>49</sup>, en 1907, pinturas de la que hay un boceto del mismo año<sup>50</sup>, con uno de los grupos que forman la composición de *Lujo, silencio y voluptuosidad*; y con las *Muchachas a orillas del mar* de Puvis de Chavannes. Sophie Monneret lo interpretó como una versión moderna y primitivista de una Venus que sale del mar, a la que otras mujeres le entregan flores, actitud que la reconoce como diosa. Esta autora distinguió entre las dos versiones y consideró una realista y la otra decorativa, planteando un conflicto entre la plástica escultural y la plástica coloreada.

Para ella, la composición parte de lo inmediato a lo lejano y deriva de Paul Gauguin; mientras que el color remite al estilo de Puvis de Chavannes. Consideró la pintura como un fragmento ampliado de *Lujo, calma y voluptuosidad*, cuyo tema es el ocio y el placer y prefigura el ambiente de *La danza*. Coincidió con Wolkmar Essers al considerar que Henri Matisse elaboró un nuevo mito partiendo de los antiguos. En lo que concierne al tema que aquí analizamos, habló de una ligera rivalidad amorosa que evoca las virtudes familiares antes que la inocencia perversa de los dioses helénicos; mas ni uno ni la otra vieron en ello una sexualidad específica lésbica. La veneración a la figura principal, a la mujer a la que las otras dos rinden honores y aun pleitesía, también pudiera responder al patrón de las relaciones prohibidas. La clara sumisión que muestran es muy particular y nada parece remitir a hechos cotidianos.

No puede decirse lo mismo de otras pinturas de Henri Matisse con desnudos femeninos, en los que esa sensualidad entre mujeres y el erotismo lésbico están ausentes. Son pinturas en las que los desnudos femeninos están representadas en contextos heterosexuales y el erotismo que muestran tiene un alcance muy distinto. Por ello, las omitimos aquí.

48 Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París. Óleo sobre tela, 210 x 138 cm.

49 MONNERET, 1994: -39.

50 Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París. Óleo sobre tela, 277 x 137 cm.

## 6. Conclusiones

Las grandes novedades plásticas y, sobre todo, la creación de un espacio de representación propio, que trascendió las reglas tradicionales de la perspectiva y supuso una de las renovaciones formales más importantes de las Vanguardias Históricas, desvió la atención de los temas que Henri Matisse representó en su pintura. El tema de representación, esto es, lo que se pintaba, dejó de ser un asunto fundamental y prioritario. Con la nueva mentalidad moderna, lo verdaderamente importante era cómo se pintaba y no qué se pintaba, y si ello sucedía de un modo nuevo e inédito mucho mejor; no obstante, por mucha incidencia que pudiese tener esa inversión conceptual, las vanguardias figurativas no pudieron prescindir de los temas, muchas veces actualizados también con los grandes cambios sociales y el nuevo marco de libertades.

La nueva intrascendencia social de la pintura llevó a una liberación de los objetivos y con ello a la posibilidad de orientarlos hacia cualquier preocupación o simple preferencia de los artistas. Dos datos objetivos son la relación comercial de Henri Matisse con Gertrude y su hermano Leo Stein, clientes principales de su obra entre 1903 y 1910; y la relación sentimental de ella con Alice Toklas en las mismas fechas. Esa tendencia de las dos mujeres, firme, bien conocida y pública, motivó la representación de escenas sensuales y ambiguas y la inclusión de las referencias lésbicas en las pinturas comentadas de Henri Matisse, que podemos suponer deseoso de agradar a una comitente fundamental para su carrera en aquel momento.

Es cierto que en algunas de las pinturas analizadas ese contenido lésbico es una deducción subjetiva, caso de *Lujo, calma y voluptuosidad*, en 1904, en la que Sophie Monneret vio el mito de la Edad de oro en consonancia con la interpretación impresionista del mismo; o de *Interior en Collioure (La siesta)*<sup>51</sup>, en 1905, en la que la misma autora dedujo una escena familiar en el interior de una pensión, lo que definió como una atmósfera de paz e intemporalidad. También que, aunque eso fuese cierto, en las dos pinturas hay alusiones a una sensualidad femenina intensa e incluso una buena dosis de erotismo, en el primer caso por medio de la adoración hacia una mujer por parte de otras, que la sirven y cubren de

flores; y en el segundo mediante una postura intencionada, erótica y aun provocativa, impropia de una simple siesta y de la compañía de una niña. En los dos casos, las composiciones están cargadas de sentido, lo que unido a la circunstancia reconocida de la comitente, nos lleva a proponer una interpretación al menos muy influenciada y tendente a la lectura en claves femenina y lésbica, términos que hoy día remiten a dos realidades muy distintas y en aquella época pudieran no ser tan precisos.

El tema es muy claro en *La pastoral*, en 1905, en la que representó a dos mujeres desnudas enfrentadas. Entre ellas no sucede nada, la frialdad de la escena es obvia; mas también es cierto que el enfrentamiento de dos mujeres desnudas no es precisamente una cuestión cotidiana, algo que suceda habitualmente, por lo que tampoco puede negarse la carga de sentido, acrecentado con la inclusión de las figuras infantiles en el lugar que suelen ocupar las de Eros en las pinturas de Venus de épocas anteriores. Si la escena reinterpreta en clave moderna ese tema mitológico, no hay la menor duda de que Henri Matisse ofreció mujer a favor de mujer, alusión directa a la relación sexual entre dos personas del mismo sexo.

Ese contenido sexual lésbico aparece elevado de tono en *La alegría de vivir*, en 1905-1906, pintura en la que ya no suponemos nada, pues lo vemos con total claridad, las mujeres que se abrazan y se besan no son interpretaciones debidas a la investigación o la reflexión, sino evidencias de la composición. No hay ninguna duda, lo estamos viendo de modo explícito. El contenido lésbico es claro, directo, sin el menor complejo. El testimonio de Volkmar Essers mostró la intencionalidad de la composición con varios grupos de mujeres en actitudes eróticas diversas; y la explicación de Sophie Monneret no desmiente lo que está sucediendo desde un punto de vista humano y cotidiano, mujeres que se aman físicamente, que disfrutan libremente de sus cuerpos. Si tenemos en cuenta la necesidad que siempre mostró Henri Matisse de impresionar a Gertrude Stein y conociendo la naturaleza de la comitente, la identificación del tema cotidiano es clara, aun cuando se apoyase en otro mitológico como enunció Sophie Monneret.

En *La música* (boceto), en 1907, no en la del año 1910 con el mismo título, situó en primer plano a dos mujeres jóvenes que se abrazan y se besan con pasión. Esa acción y los movimientos sensuales, reforzados por las curvas de los cuerpos femeninos, confirman de modo definitivo

51 Colección Particular, Suiza. Óleo sobre lienzo, 59 x 72 cm.

el contenido lésbico de estas pinturas de Henri Matisse en la primera década del siglo XX. No hay nada que interpretar, la relación amorosa está representada con detalles y con una nota lésbica sensual muy apropiada que, por extensión, podemos adjudicar a otras obras con desnudos femeninos como *Desnudo azul (Recuerdo de Briska)*, en 1906; y *Lujo I* y *Lujo II*, en 1907. La sensibilidad en la interpretación de los desnudos femeninos es muy distinta a la que mostró en otras pinturas en las que no se puede establecer el vínculo lésbico. Las actitudes y los movimientos son análogos a los de las jóvenes que se besan apasionada y desenfadadamente en *La música*, por lo que es lícito pensar en una orientación del mismo tipo.

### Bibliografía

- BARR, Alfred (1951): *Matisse: his Art and his Public* (Catálogo). Nueva York: Museo de Arte Moderno.
- BOCK, Catherine C (1981): *Henri Matisse and Neo-Impresionism 1898-1908*. An Arbor: UMI Research Press.
- CIRLOT, Lourdes (1995): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor.
- COWART, Jack; y SCHNEIDER, Pierre (1990): *Matisse au Maroc. Peintures et dessins 1912-1913*. París.
- DUTHUIT, Georges (1930): *The Fauvist Painter*. New York.
- ELDERFIELD, John (1993): *Henri Matisse 1904-1907* (Catálogo). París: Centro Georges Pompidou.
- ELGER, Dietmar (1991): *Expresionismo*. Colonia: Benedikt Taschen.
- ELSEN, Albert E (1972): *The sculpture of Henri Matisse*. New York.
- ESSERS, Wolkmar (1992): *Henri Matisse*. Colonia: Benedikt Taschen.
- FLAM, J (1973): *Matisse on Art*. Londres.
- FLAM, Jack (1986): *Matisse, the man and his art*. Londres: Ithaca.
- GADAMER, Hans George (1977): *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sigueme.
- GOWING, Lawrence (1979): *Matisse*. Londres: W.W. Norton & Co.
- GUICHARD MEILI, Jean (1967): *Matisse*. Londres: Thames & Hudson.
- GUICHARD MEILI, Jean (1993): *L'art de Matisse*. París.
- HEIDEGGER, Martin (1998): *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza.
- KOSTENEVITCH, Albert; y SEMIONOVA, Natalia (1992): *Matisse et la Russie*. París: Flammarion.
- LUQUE TERUEL, Andrés (2006): "Los bronce de la época del estilo rosa y de la derivación hacia el Clasicismo Mediterráneo como un modo primerizo de primitivismo, en 1904 a 1907". En: *Ars Longa*, N. 14-15, Valencia, pp. 321-343.
- MARCUSE, Herbert (1995): *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel.
- MATISSE, Henri (1908): *La grande revue*. París.
- MONNERET, Sophie (1994): *Matisse. La obra de una vida*. Barcelona: PMI Ediciones.
- MONOD-FONTAINE, Isabelle (1995): *The sculpture of Henri Matisse*. Londres.
- NOËL, Bernard: *Matisse* (1983): París.
- READ, Herbert (1984): *A concise History of Modern Painting*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- REBULL TRUDEL, Melania (1994): *Matisse*. Globus: Barcelona.
- RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; y HONNEF, Klaus (2005): *Arte del Siglo XX*, II Vol. Colonia: Taschen.
- RUSSELL, John (1982): *El mundo de Matisse*. Amsterdam.
- SCHNEIDER, Pierre (1984): *Tout l'oeuvre peint de Henri Matisse 1904-1928*. París.
- SPIES, Werner (1989): *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa.
- WARNOD, Janine (1975): *Bateau-Lavoir, 1912-1914*. París: Les Presses de la Connaissance.
- WHITFIELD, Sarah (1991): *Fauvism*. Londres.
- WILSON, Sarah (1995): *Matisse*. Barcelona.