

ACERCA DE DOS DIBUJOS DE MODIGLIANI Y UNO DE KEES VAN DONGEN, INTEGRADOS EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE VILLA DEL RÍO

Miguel Clementson Lope

Académico Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Pintura europea.
Siglo XX.
Amedeo Modigliani.
Beatrice Hastings.
Kees van Dongen.
Beppo / Jilani Abdul Wahab.
Difusión del patrimonio.

Con la aceptación de la custodia y compromiso de exhibición del importante legado Beppo-Abdul, conformado por casi trescientas obras, el Ayuntamiento de Villa del Río (Córdoba) activó la creación de unos fondos museísticos de especial significación en lo relativo a pintura del siglo XX. En torno al pintor Pedro Bueno, integrado en la denominada Escuela de Madrid, que desarrolló una importante labor aglutinante, se han ido incorporando a esta colección obras de artistas tan reconocidos como Amedeo Modigliani o Kees van Dongen, que son objeto de consideración en el presente trabajo.

ABSTRACT

KEYWORDS

European painting.
20th century.
Amedeo Modigliani.
Beatrice Hastings.
Kees van Dongen.
Beppo / Jilani Abdul Wahab.
Heritage dissemination.

With the acceptance of the custody and commitment to exhibit the important Beppo-Abdul legacy, consisting of almost three hundred works, the City Council of Villa del Río (Córdoba) activated the creation of a museum collection of special significance in relation to 20th century painting. Around the painter Pedro Bueno, part of the so-called School of Madrid and who developed an important unifying work, compositions by renowned artists such as Amedeo Modigliani or Kees van Dongen have been incorporated into this collection, which are the subject of consideration in this essay.

Desde que en 1982 el pintor Pedro Bueno tomara la determinación de donar una cuantiosa e importante colección de sus obras —y sus casas de Córdoba y Villa del Río— a la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, institución financiera entonces vinculada a la Diputación, como generoso y gentil reconocimiento a la corporación que más de medio siglo atrás le becó con la bolsa de estudios que le había posibilitado cumplir

sus afanes de juventud y convertirse en pintor, el germen de la concreción de un museo de pinturas había tomado carta de naturaleza en este municipio de la comarca cordobesa del Alto Guadalquivir.

Activada la donación, por motivo de distintas e imbricadas vicisitudes los manifiestos deseos del artista nunca se vieron satisfechos. No obstante, aquel proyecto museístico inconcluso movilizó la voluntad y el deseo fehaciente del pueblo de Villa del Río por dar forma a una colección artística propia, que jamás estuviese intervenida ni supeditada a otros albures ajenos. Podríamos decir, sin duda, que el Museo de la «Casa de las Cadenas», hoy Museo Histórico Municipal, fue la consecución final de un inicial proyecto frustrado, y que surgió como consecuencia de la no activación de aquél, al que anteriormente nos hemos referido, en una reafirmación de autoestima, rebeldía y orgullo ciudadanos. Así, tras la adquisición y posterior restauración, por parte del Ayuntamiento de Villa del Río, de la casa solariega «de las Cadenas», el 29 de noviembre de 2002 tuvo lugar su inauguración como centro cultural.



Museo Histórico Municipal «Casa de las Cadenas», Villa del Río (Córdoba).

En diciembre de 2002 el pleno del Ayuntamiento aprobó la aceptación de una germinal donación del pintor Blas Moyano, integrado por treinta y un óleos y diecisiete dibujos, quedando incorporadas las obras desde esa fecha a los fondos del museo; y pocos meses después, en marzo de 2003, se aceptó la custodia y compromiso de exhibición del importante legado Beppo-Abdul, integrado por casi trescientas obras, que junto al anterior constituyeron el núcleo medular de la futura colección. Esta dación de Beppo estaba integrada por 127 trabajos personales originales (102 dibujos, 20 acuarelas y cinco litografías), 162 obras del que fuera su marido, Jilani Abdul Wahab (121 acuarelas y 41 dibujos), dos litografías de Chaïm Soutine y un dibujo de Amedeo Modigliani, tiempo después completado con otro trabajo original del livornés.



Sala dedicada a J. Abdul Wahab en MHM «Casa de las Cadenas», Villa del Río.

En esta misma línea de actuación se ha venido trabajando para lo sucesivo por parte de los responsables del Ayuntamiento de Villa del Río —y con muy acertado criterio por cuenta de su comisario de cultura, Antonio Lara Quero—, para ir acrecentando paulatinamente la colección con otros legados de reconocidos artistas que se han ido incorporando al paso de los años, como los de Ginés Liébana, Luis Cañadas, Dimitri Papagueorgui, Óscar Estruga, Daniel Merino, Ricardo Zamorano... y otros tantos distinguidos autores que progresivamente han conformado esta dinámica aditiva de fructíferas consecuencias para la determinación de este ambicioso proyecto colectivo.

La inserción del gran dramaturgo Francisco Nieva en esta cualitativa secuencia tuvo lugar de la mano de Ginés Liébana, con quien el manchego mantuvo a lo largo de su vida una entrañable amistad, compartiendo un común apasionamiento por las artes escénicas, la literatura y el dibujo

como ámbitos de convergente fluencia para la expresión estética; ambos residieron por un amplio espacio de tiempo en Venecia, cuya impronta dejará para lo sucesivo una huella indeleble en la obra creativa de ambos autores. Fue precisamente a través de Ginés como Nieva tomó contacto con Villa del Río y su amalgamante proyecto museístico, de manera que a lo largo de los años 2014 y 2015 el artista donó una primera remesa de trabajos, que en 2017 —tras el fallecimiento del escritor, acaecido en 2016— sería completada por otros tantos cedidos por parte de la familia, hasta integrar el cómputo final de treinta y seis obras con que actualmente está representado el autor tanto en el Teatro «Olimpia» como en la «Casa de las Cadenas» de Villa del Río.

Y realizada esta oportuna introducción que nos sitúa en el contexto en que hemos de insertar las obras objeto de consideración, pasamos sin más dilación a ocuparnos del propósito medular de la presente ponencia.

Pertenece Modigliani a ese grupo de artistas difíciles de encasillar respecto a los movimientos de la vanguardia histórica. Su no adscripción a ninguna de estas propuestas icónicas le condenó a un cierto ostracismo respecto a las crónicas historiográficas, aunque su actitud o lenguaje fuera decididamente vanguardista. Se ha utilizado la nomenclatura de «Escuela de París» para referirse a estos artistas «no alineados» aunque activos en ese epicentro de modernidad que eclosionó en la Ciudad de la luz y que, ciertamente, por una razón u otra, no llegaron a encuadrarse en la disciplina concreta de un grupo, movimiento o tendencia. No obstante, algunos de estos autores constituyen jalones de trascendental significación dentro del arte contemporáneo. En esta tesitura se emplazaron el ruso Marc Chagall, el lituano Chaïm Soutine, el búlgaro Jules «Pascin» y el japonés Fujita.

Como Modigliani, nacido a mediados de la década de los ochenta del siglo XIX, las estancias parisinas de toda esta nómina de autores les sitúa en el corazón de la primera oleada de la vanguardia de Montmartre, asimilando, por lo general, las corrientes dominantes del expresionismo y del cubismo, que alternaban o simultaneaban en su dispar influencia, sintetizando las más de las veces los recursos plásticos provenientes de ambas estéticas.

En el barrio de Montmartre se instalan toda una nómina de jóvenes artistas que en pocos años se van a convertir en la referencia del arte contemporáneo: Picasso, Derain, Van Dongen, Dufy, Braque, Modigliani, Apollinaire..., personajes que contribuyen con sus respectivas biografías a acrecentar la fábula y la realidad de la bohemia.



Modigliani, Picasso y André Salmon en 1916 ante *La Rotonde*, en Montparnasse.

En Montmartre existían academias oficiales e irán emergiendo ahora también las privadas, así como gran número de cabarets frecuentados por artistas, poetas y mujeres liberales, que actúan de modelos al tiempo que de amantes de todos estos jóvenes creadores. La droga, el éter, la absenta y los fumaderos clandestinos de opio y hachís, dan cobertura a los grupos anarquistas. En este barrio se halla el mítico *Bateau-Lavoir*, laberíntico edificio donde residen, trabajan y conviven Picasso, Van Dongen, Derain, Herbin, Reverdy, Juan Gris, Salmon, Max Jacob... acudiendo igualmente a participar en las actividades que allí se desarrollan Braque, Vlaminck, Modigliani, Laurens, Apollinaire, Jarry, Kahnweiler, Vollard... además de constituir el enclave donde nace el cubismo¹. Hasta 1914, Montmartre es

¹ *Bateau-Lavoir* (Barco-lavandería) fue una irónica denominación acuñada por Max Jacob para referirse a la residencia / taller que compartía «Modi» en Montmartre con otros tantos jóvenes creadores sin apenas recursos económicos. Las estancias del inmueble estaban compartimentadas con simples paneles de madera, como si de un paquebote se tratara, para habilitar casi 30 estudios sin gas ni electricidad que sólo disponían de un único caño de agua que compartían para todo y para todos, así como la genialidad emergente, en un fecundo entrecruzamiento de estilos e influencias mutuas que depararía el audaz salto cualitativo que en aquellos años vendría a dar definitivamente la vanguardia.

el centro vivo de la bohemia; a partir de esa fecha la mayoría de los artistas se trasladan a un barrio nuevo: Montparnasse.

Los cafés de Montparnasse son populares de día y bohemios de noche, y más elegantes y cosmopolitas que los de Montmartre. En muchos de estos cafés se organizan exposiciones: en *La Rotonde*, en «El Camaleón», *La Closerie des Lilas*, *Le Petit Napolitain*... Montparnasse se convierte así en una ciudad de artistas y, gracias a la diversidad de población que se instala en este barrio, se va a propiciar una generalizada liberalidad de costumbres. En el barrio se abren academias que ofrecen una enseñanza distinta a la de los estudios de Bellas Artes: *Académie Moderne* de Charles Guérin, la *Grande Chaumière*, la Academia Ranson y los talleres de artistas.



Amedeo Modigliani en su estudio, en 1915.

Amedeo MODIGLIANI nació en Livorno (Toscana, Italia), en 1884, falleciendo prematuramente en París el 24 de enero de 1920, con apenas 35 años, a causa de una meningitis tuberculosa. De origen judío sefardí y perteneciente a una familia acomodada y culta, fue considerado «pintor maldito» por su adicción a las drogas y por su temprana muerte, causante además del inminente suicidio de su compañera Jeanne Hébuterne, que estaba encinta de un segundo hijo de ambos. Su formación artística la inició a los catorce años en el taller de Micheli, alumno del también livornés Giovanni Fattori, pintor realista, uno de los más destacados *macchiaioli*, muy ligado al *Risorgimento*, que fue magnífico retratista y poseía un destacado sentido de la composición, sintético pero valiente al orquestar los volúmenes mediante la yuxtaposición de grandes superficies de color². En 1901 realizará distintos viajes por toda Italia, lo cual le posibilitará la asimilación de las formas artísticas clásicas, tardo-góticas y renacentistas, secuenciando con detenimiento su aproximación a la estética del manierismo. En 1902 se matriculó en la *Escuela Libre de Dibujo al Natural* de Florencia, y más tarde en la de Venecia, en la que a su juicio «había recibido las lecciones más preciosas de su vida», que al cabo le proporcionarían la sólida técnica que siempre le distinguió. Tras vivir un tiempo en Florencia y Venecia, en 1906 decide instalarse en París para ampliar estudios en la Academia *Colarossi*. El ambiente vanguardista que se vive en la ciudad del Sena le posibilita toda suerte de recursos vitales, erigiéndose éste en un acelerador de experiencias para el joven aprendiz de artista, ahora ya decidido a encontrar su particular discurso creativo. No obstante, su fuente de inspiración nunca quedará al margen de la tradición clásica en que se educó y vertebró su inicial itinerario artístico, más adelante mediatizado por las expresiones de primitivismo que alimentaron el inicio del siglo. Surgen todo tipo de relaciones con artistas, escritores, marchantes de arte y amantes, entre las que se cuentan quienes serán sus dos grandes amores: la escritora inglesa Beatrice Hasting y la joven artista Jeanne Hébuterne. Frecuentó la amistad de los pintores Chaïm Soutine y Moïse Kisling, encargándose de iniciarlo en la escultura tanto Jacques Lipchitz como Constantin Brancusi, al tiempo que la seductora inventiva del poeta Max Jacob, entremezclada de fantasía, parodia y onirismo, le cautivarían para lo sucesivo en lo concerniente a preceptiva literaria, pues a su apasionamiento por el arte añadía un absorbente interés por la literatura,

² Fattori, tras haber renunciado a las manchas características en la técnica de los *macchiaioli*, acabó por preferir dar despliegue a una pintura de colores lisos.

en especial por la poesía³. Conoció a importantes marchantes de arte como Paul Guillaume y Leopold Zborowsky, que lo representaron y a los que retrató.

A través de sus esculturas, que fundamentaron la inicial modalidad artística en que desplegó sus potencialidades —y que le ocuparon entre 1909 y 1914, influenciado por las obras arcaicas griegas de Las Cícladas y por el arte africano—, llegó a alcanzar en su acción creativa una suerte de síntesis volumétrica y lineal que influiría de manera definitiva en su obra pictórica, retomada a partir de 1914, fecha en que decidió renunciar a aquella experiencia extenuante y agotadora que venía a constituir la *praxis* escultórica. Para el proceso de ejecución de sus esculturas constató un claro desdén hacia el modelado, manifestando en cambio sus preferencias por la talla directa de formas reducidas a



Modigliani, *Cabeza femenina* (c. 1911-12), arenisca, 65 x 19 x 24 cm., Washington, National Gallery of Art.

lo esencial, llegando a configurar rotundas cabezas que las más de las veces sólo esbozaba con un intencionado tratamiento primitivista.

En la extensa serie de bocetos preparatorios realizados al carboncillo se percibe claramente la fascinación que estas efigies totémicas y verticales

³ En 1901, con apenas 17 años y convaleciente en la costa amalfitana de incipientes enfermedades pulmonares, escribe a su amigo Óscar Ghiglia acerca de «la necesidad del método y la aplicación», poniendo ya de manifiesto un inequívoco afán de trascendencia y una precoz capacidad para transformarse a sí mismo en lenguaje: «Yo ya soy rico y fecundo en gérmenes, y necesito la obra. Tengo el orgasmo, pero el orgasmo que precede al goce, al que sucederá la actividad vertiginosa, ininterrumpida por la inteligencia».

suscitaron en el artista, quien tampoco era ajeno desde sus primeros encuentros con Picasso a la generalizada seducción que en ese momento se vivía respecto a estas fuentes arcaicas de expresividad creativa.

Refieren las crónicas que esta vocación escultórica era la genuina inclinación del artista, y como tal se reconoció en su desembarco en París, «y sólo porque la madera, el mármol o el granito eran muy caros [y en extremo dificultosos para trabajarlos], se pasó a la pintura».

Sus retratos de amigos y conocidos parisinos, que constituyen la temática referencial de esta primera fase tras su labor escultórica, convierten al solitario Modigliani en un cronista del mundo artístico de Montmartre y Montparnasse durante los años de la Gran Guerra. Y es que su personalidad es tan fuerte que se impone siempre por encima del tema que trata, por lo que sus retratos dicen más, precisamente, por todo lo que no muestran, al gustar prescindir de todo elemento aleatorio o narrativo, para concentrarse abiertamente en la fisonomía del efigiado. Gustaba trabajar sus retratos al óleo con ayuda de numerosos esbozos y dibujos que había elaborado previamente a éstos aprovechando cualquier oportunidad. Debido a la evolución de la fotografía, el género del retrato había perdido ya gran parte de su función representativa a principios del siglo XX. Modigliani, en cambio, fue el único artista de la modernidad que volvió a dedicarse de forma casi exclusiva a su cultivo.

El ambiente vanguardista de París constituyó toda una revelación para el joven Modigliani. No quería adscribirse a una única y concreta tendencia, sino encontrar un estilo personal. Sus primeras obras revelan una cierta proximidad a Toulouse-Lautrec y al Picasso de la época azul, y una leve influencia cubista entonces en pleno auge, pero se centrará de inmediato en los aspectos plásticos más que en los meramente pictóricos. Admiraba la pintura de Cézanne y desde que visitó la retrospectiva que se le dedicó en el Grand Palais, con motivo de la celebración del Salón de Otoño de París, en 1907, tras el fallecimiento del maestro de Aix, llevaba siempre consigo una reproducción de su obra *El muchacho del chaleco rojo*. También es evidente la influencia que ejercieron sobre él, en cuanto al perfilado lineal de los contornos, Gustav Klimt, Van Dongen y las estampaciones del japonés Utamaro. La concepción de su pintura, en la que el diseño lineal y la depuración volumétrica —consecuentemente experimentada mediante sus previas reflexiones escultóricas en torno a las formas arcaicas y primitivas—, y que junto a una característica homogeneización de los planos de cromatismo constituyen e integran la quintaesencia de su desarrollo, quedaron

para él confirmadas en una civilización tan determinante y decisiva, tan consistente y milenaria como la egipcia de la Antigüedad, que le sedujo especialmente en aquellos años de búsqueda personal de un estilo propio: «En esa época, Modigliani soñaba con Egipto. Me llevó al Louvre para que visitara la sección egipcia; afirmaba que todo lo demás no era digno de atención. (...) parecía totalmente cautivado por el arte del antiguo Egipto»⁴.

Así pues, confirió Modigliani gran importancia a la línea como medio de expresión artística, y asumió como programa fundamental de su propia creación plástica un decidido proceso de simplificación de la imagen, que conllevaría una autolimitación consecuente, en la línea que propugnaba el poeta judío Max Jacob con su apuesta por el «gran arte de la omisión». El proceso de reducción formal acometido por Modigliani le llevaría al dominio de la linealidad, y de ahí directamente hasta la abstracción. Ligereza matérica, papel constructor de la pincelada, cálido colorido —sin apenas contrastes entre luces y sombras—, simplificación geométrica de los volúmenes..., son constantes habituales en la concreción de sus obras. Le interesaba, ante todo, la figura humana, que plasmó mediante desnudos y retratos, en los que estilizaba hasta el extremo las formas, y de estas efigies, especialmente sus rostros, cuya melancolía se complacía en subrayar.

Modigliani, no obstante, escogió una suerte de figuración trascendida. Llevado por su particular y privativa filosofía de vida, en la que se funden influencias de Freud, Nietzsche y Bergson, encontró sólidos recursos de inspiración en el arte arcaico, en el renacimiento⁵ y en el arte africano, tomando igualmente del cubismo para sus retratos el rigor extremo que lo fundamenta, la bidimensionalidad que lo magnifica y las connotaciones cabalísticas de sus grafías e inscripciones. En palabras del propio artista: «Lo que busco no es real ni tampoco irreal, sino lo inconsciente, el misterio de lo instintivo de la raza», pues si bien el hombre se mueve en lo que percibe, sólo «ve» lo que le emociona, su «sueño interior» que le salva de las maldiciones terrenales.

Eugenio d'Ors celebraba del livornés tanto la sequedad de sus contornos como la adorable ternura de la policromía de sus esmaltes, disponiéndolo a la cabeza de quienes, a su juicio, conformaban el distinguido elenco

⁴ Cfr. Anna Ajmátova, *Las rosas de Amedeo Modigliani*, Milán, Edit. Il Saggiatore, 1982.

⁵ No olvidó tampoco Modigliani, en idéntica medida, las lecciones góticas de un Simone Martini, ni las renacentistas de Sandro Boticelli, de los que tomó el frío alargamiento de sus «mujeres-cisne».

de autores generadores de un «arte vivo»: «El título de *Precursor*, a nadie le encaja mejor que a Amedeo Modigliani. El siglo anterior le legaba al nuestro para testimonio del proseguimiento de la tradición verdadera en la modernidad atrevida»⁶.



Beatrice Hastings, con 19 años. En texto manuscrito «Rebelde al completo».

La escritora inglesa BEATRICE HASTINGS (1879-1943), ya en su época considerada «una chica excéntrica y seductora», una «muchacha de ojos verdes, deslenguada y de una insaciable pasión por el trabajo, los hombres y la bebida», llegó a París en abril de 1914, con 34 años; era, por tanto, cinco años mayor que Modigliani, del que fue amante entre 1914 y 1916, fechas entre las que mantuvieron una estrecha y dramática relación, «apasionada, tormentosa, pero fecunda para su pintura». Beatrice había

⁶ Eugenio d'Ors, «Modigliani», en *Arte vivo*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1979, pp. 29-32.

llegado a París en calidad de redactora de una sección de la revista londinense de política y literatura *The New Age*, que llevaba por título «Impressions de París», a lo que había ayudado el *affaire* amoroso que mantuvo con A.R. Orage, editor de la publicación. En Inglaterra interesaban, pues, los cotilleos de la bohemia parisina. Escribía sus artículos bajo pseudónimo, plasmando sus conocimientos e impresiones del mundo cultural de la ciudad de la luz.

Nacida en Hackney, Londres, durante su juventud residió en Port Elizabeth (Sudáfrica); su verdadero nombre era Emily Alice Haigh y debió tomar su «nuevo apellido» del lugar en que se educó: Pevensey, Sussex, cerca de Hastings. De 1896 a 1899 asistió a la Universidad de Oxford para estudiar Literatura. Desde 1907, en que conoció a Orage, comenzó a colaborar en su publicación, convirtiéndose en una de sus más prolíficas redactoras, aunque la mayor parte de sus trabajos aparecían bajo pseudónimo, abarcando distintos géneros: relatos de ficción en prosa, poesía, narrativa sobre viajes, diálogos dramáticos, polémica..., aunque destacó especialmente en *la parodia*, que vino a constituir uno de sus más reconocidos talentos, encargándose de satirizar a muchos de sus contemporáneos: Ezra Pound, Filippo Marinetti, H.G. Wells..., así como por sus ideas y puntos de vista feministas, pioneros en la época, que pudo desarrollar ampliamente en la sección de correspondencia de la revista, y que también constituyeron el fundamento de su tratado *El peor enemigo de la mujer: la mujer*, de 1909. A sí misma se llegó a definir como «una poeta menor de primera clase» y, ciertamente, aunque hacia el final de su vida se sintió excluida del reconocimiento literario que consideraba merecido, lo cual le determinó al suicidio en 1943 —ya enferma de manera irreversible—, su figura ha sido considerada más recientemente con cierto enaltecimiento por parte de la crítica literaria, sobre todo por su ingenio para la sátira y por sus posicionamientos pioneros en relación con el feminismo.

A su llegada a París alquiló Beatrice en primera instancia un apartamento en el núm. 53 de la *rue de Montparnasse*, trasladándose en septiembre de 1914 a una casa de dos pisos, con cuatro habitaciones y jardín, de la *rue Norvins*, en la parte alta de Montmartre, en la que Modigliani nunca llegó a establecerse definitivamente, pero que frecuentaba cuando quería y, en ocasiones, se instalaba en ella para pintar —prefiriendo, no obstante, trabajar en su estudio de Montparnasse, donde en esas fechas vivía—.

Conoció a Amedeo en una *crémérie* especializada en pastas italianas, que regentaba una antigua modelo italiana entonces dedicada a la restauración,

de nombre *Chez Rosalie*, según confirmó la propia Beatrice desde las páginas de *The New Age*⁷. A propósito de su primer encuentro con el livornés llegó a escribir:

[tenía] (...) «un carácter complicado. Un cerdo y una perla. Me lo encontré en 1914 en un *restaurant de pâtes*. Estaba sentada frente a él. Hachís y brandy. No me impresionó especialmente. No sabía quién era. Tenía un aspecto feo, gruñón y voraz. Volví a encontrármelo en el Café *La Rotonde*. En esta ocasión se había afeitado y estaba encantador. Me saludó quitándose el sombrero con un movimiento gentil, sonrojándose, y me pidió que fuera a su casa con él para ver sus obras. Y fui. Siempre llevaba un libro en el bolsillo: *Maldoror* de Lautréamont⁸. El primer óleo presentaba a Kisling. Excepto a Picasso y Max Jacob detestaba a todo el mundo. Aborrecía a Cocteau. Nunca hizo nada bueno bajo los efectos del hachis». Para lo sucesivo y ya consolidada su relación, continuarían frecuentando *Chez Rosalie*, pero igualmente la cantina de Vassilieff y el café *La Rotonde*, todos ellos destacados locales de Montparnasse muy del gusto de los artistas.

Cuando se conocieron, Modigliani estaba volviendo a la pintura tras haberse dedicado durante cuatro intensos años a la *praxis* escultórica, una fase a la que dio inicio en 1909 después de pasar un breve periodo en Livorno. De regreso a París, y una vez superada su etapa del fanatismo por los jóvenes creadores del *Bateau-Lavoir*⁹, se instalará en un nuevo estudio en Montparnasse, situado al final de una pequeña calle sin salida denominada *Cité Falguière*, donde irá confirmando el proceso de ratificación de su personalidad. Allí conoció a Constantin Brancusi¹⁰, que ejercerá sobre él una influencia determinante y que en su propio estudio facilitará al italiano el

⁷ B. Hastings, «Impressions of Paris III», *The New Age*, 4 (junio 1914).

⁸ Las obras de Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Nietzsche, Bergson y D'Annunzio constituían sus habituales lecturas. Siempre llevaba consigo los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, que se convertirían más adelante en fuente de inspiración para los surrealistas.

⁹ Modigliani se consideraba más escultor que pintor. Ya durante su estancia en Montmartre, esculpió unos cuantos bustos en madera utilizando como material unas traviesas sustraídas de las obras de la estación de metro de Barbés-Rochechouart, pero no fue hasta 1909, a su regreso de una breve estancia en su Livorno natal, cuando comenzó a trabajar la piedra.

¹⁰ En 1909 y por propio deseo del pintor, el Dr. Paul Alexandre —que fue uno de los primeros clientes y patrocinadores de Modigliani— se ocupó de presentarle a Brancusi, a quien llegó a realizar un retrato inconcluso que actualmente se dispone en el reverso del lienzo titulado *El violonchelista* (1909).

espacio preciso donde pueda comenzar a trabajar directamente la piedra, de manera que pronto se convertirán ambos en mutuo motivo de estímulo. Su concepto de la escultura entroncaba claramente con el de la tradición toscana de talla o labrado de la piedra, por lo que Modigliani se sentía a gusto entre los tallistas italianos que habían llegado a París a raíz del *boom* de la construcción de grandes bloques de viviendas, que le proporcionaban piedra y le prestaban sus herramientas, y a los que frecuentaba en *Chez Rosalie*.

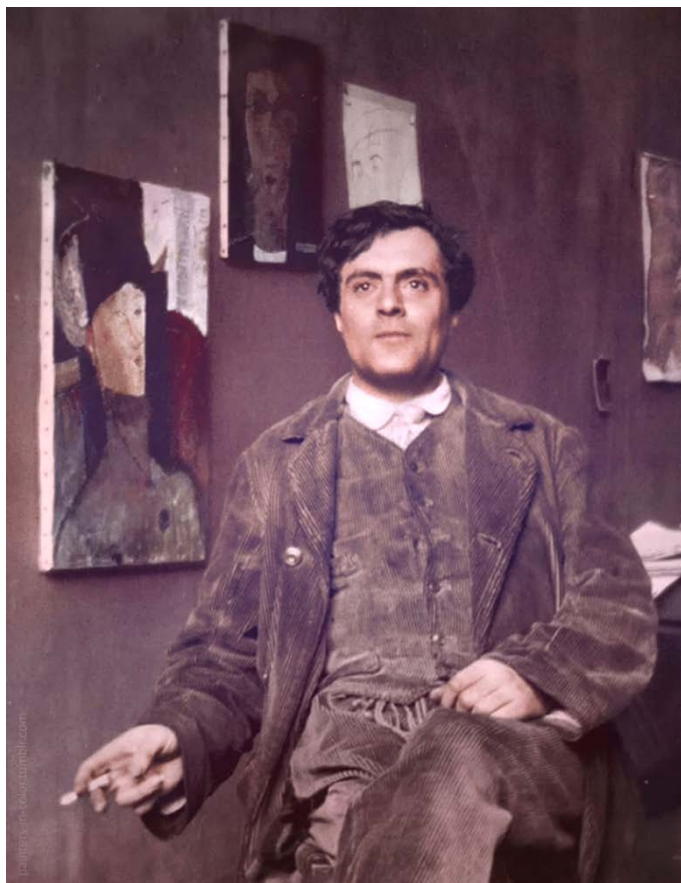


Amedeo Modigliani, hacia 1906.

Como Brancusi¹¹, Amedeo daba despliegue a la técnica de «talla directa», que consistía en esculpir directamente la piedra, sin abordar proceso de modelado previo alguno ni considerar el habitual sistema de «sacado de puntos». Tanto él como el escultor rumano rehabilitaban la emoción de la materia, al tiempo que preconizaban su despliegue con una inmediata co-

¹¹ El escultor rumano había comenzado a introducir en sus obras ciertos rasgos arcaizantes desde 1907, esculpiéndolas en piedra en consonancia con la naturaleza del material y con las técnicas más adecuadas para potenciar sus propios valores escultóricos; seguidamente comenzaría a pulir los materiales y a elaborar formas cada vez más indeterminadas o anicónicas, anticipando una abstracción orgánica que, posteriormente, depararía una autonomía plena para esta especialidad de las artes.

relación entre impulso creacional y materialización plástica de la idea, base de una sublimación que fomentara la tensión y energía primitivas. De esta manera consiguió «(...) llegar a la primera maduración teórica de la “escultura directa”, lo que significaba un “ataque” a la materia sin mediación de modelos anteriores, ni traducciones de éstos en otros materiales»¹², lo cual va a deparar el dominio de una metodología de acción creativa que va a tener igualmente fecundas e inmediatas aplicaciones también en sus realizaciones pictóricas. Durante estos años trabajó básicamente esculpiendo una serie de cabezas en extremo estilizadas, así como bustos de mujer y



Modigliani en su estudio. En la pared, uno de los retratos realizados a B. Hastings, de 1916, actualmente en Merion (Pennsylvania), Barnes Foundation.

¹² Cfr. Giorgio Cortenova *et al.*, «Modigliani», en *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna*, Barcelona, Carroggio Edit., 2000.

cariátides, que realizó a partir de grandes bloques de piedra caliza. Llegó a presentar siete de sus acendradas realizaciones en el Salón de Otoño de 1912 —conformando un conjunto que tituló *Têtes, ensemble decoratif*—, pero tanto su delicada salud, que le impedía trabajar la piedra de un modo regular (el polvo le causaba problemas en los pulmones), como el estallido de la guerra, con la forzada supresión de los envíos de piedra caliza por parte de su proveedor habitual, le indujeron a desistir en relación con este dominio de expresión artística para centrarse, ahora sí, en la pintura de manera continuada.

En los años 1913 y 1914 Modigliani solía pintar una media de seis cuadros anuales. A partir de 1915 —y ya consolidada su relación con Beatrice—, pasó a pintar uno cada seis días, haciendo proverbial su rapidez de ejecución, ya que nunca los retocaba, pero curiosamente quienes posaban para él confesaban «haberse sentido como si hubiesen desnudado su alma».

En 1915 Max Jacob conoció a Beatrice y se hicieron muy amigos, de manera que visitaba muy a menudo la casa de la escritora, siendo precisamente éste quien se ocupó de establecer oportunas conexiones entre Modigliani y el marchante Paul Guillaume, que se convertiría oficialmente en su representante, ocupándose de alquilarle un nuevo estudio en Montmartre.

Y es que durante la guerra se desarrolló en París un extraordinario resurgir de la actividad artística, proliferando las exposiciones, los conciertos y los recitales de poesía, llegándose a organizar incluso proyectos expositivos de arte francés en el extranjero, como el que planificó Walter Halvorsen en la Kunstnerforbundet de Oslo, en el que participaron veinticuatro artistas, entre otros Picasso, Matisse, Marquet, Modigliani... y también Beatrice Hastings. En esta misma línea, Émile Lejeune, un emprendedor pintor suizo, acometió la idea de planificar durante el invierno de 1914 una serie de conciertos en el taller de escultura de la *Académie Colarossi*, que posteriormente pasaron a celebrarse en su propio estudio y que bajo las sugerencias de Ortiz de Zárate pronto comenzaron a incorporar exposiciones de arte a su programa de actividades. La primera muestra de estas características se inauguró el 19 de noviembre de 1916, bajo el título de *Lyre et Palette*, aunando la interpretación de *Instante musical* de Eric Satie con obras de Kisling, Matisse, Picasso, Ortiz de Zárate y Modigliani. También tuvieron desarrollo en este contexto una serie de recitales de poesía organizados por Jean Cocteau y Blaise Cendrars, en los que participaron Apollinaire, Max Jacob, A. Salmon y Reverdy, entre otros; vela-

das que fomentaron el interés de mecenas y aristócratas hacia este formato integrador de manifestaciones artísticas, hasta el punto de constituir motivo de consideración para el más reconocido crítico artístico del momento, Louis Vauxcelles, quien en uno de sus artículos acerca de las exposiciones realizadas en *Lyre et Palette* se ocupaba de juzgar a las obras cubistas como «aburridas, monótonas y faltas de belleza», añadiendo, en cambio: «sigo con interés las evoluciones del nuevo estilo de Modigliani». Un marchante llamado Lepoutre se interesó por la obra del italiano, siendo probable que lo representara durante un cierto periodo de tiempo.

Moïse Kisling llegó a reunir una docena de obras de Modigliani con motivo de una de aquellas muestras colectivas organizadas en *Lyre et Palette*, en su mayoría propiedad de Paul Guillaume, organizando una exposición que tuvo gran aceptación por parte de la crítica. En ese contexto despertarían el interés de Leopold Zborowski, joven poeta polaco que al estallar la guerra había perdido su beca de estudios, viéndose obligado a convertirse en marchante, quien llegó a comentar a su esposa Hanka que había descubierto «un pintor mucho mejor que Picasso». Ante la propuesta de convertirse en su nuevo representante, Modigliani le manifestó su conformidad siempre y cuando P. Guillaume —que era quien desplegaba esas competencias por esas fechas— se aviniera al trato, lo cual tuvo lugar, de manera que pudo dedicarse para lo sucesivo a promocionar al livornés en exclusiva.

Según consideró Manuel Vicent en uno de sus artículos, «fue ella [Beatrice] la que inició a Modigliani en el hachís y en las experiencias sensoriales fuera de toda medida, pero él no le iba a la zaga...»¹³

Antes de la Gran Guerra Modigliani había destacado por su prestancia y belleza, pero tras años de libertinaje y consumo exacerbado de alcohol su antigua compostura había sufrido una merma considerable, aunque seguía conservando una innegable «peligrosidad» para las mujeres.

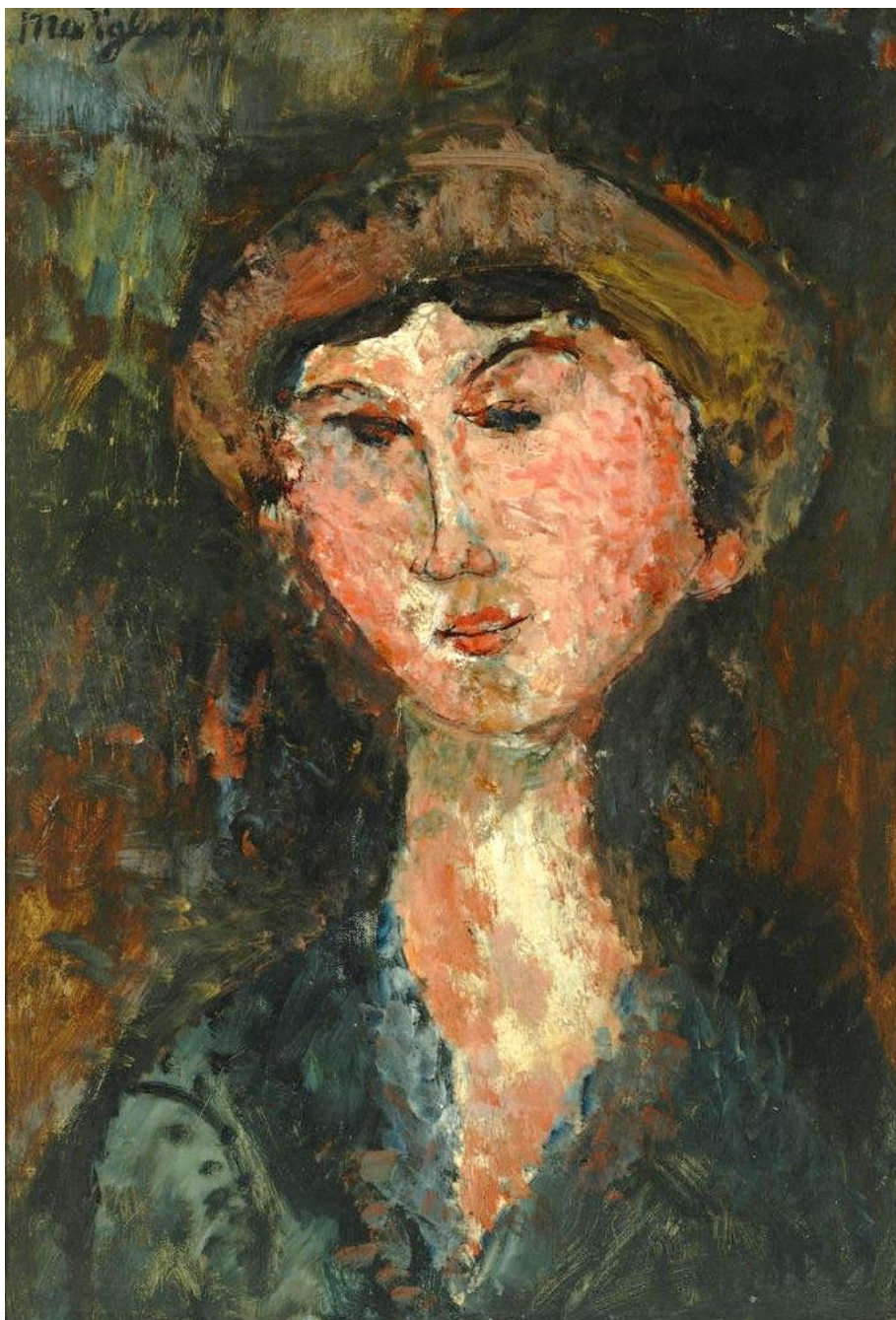
Retrató a Beatrice en numerosas ocasiones, tanto mediante dibujos preparatorios como en óleos de aquilatada elaboración, que llegaron a constituir algunos de sus trabajos más personales, la mayoría de ellos fechados en 1915 y 1916¹⁴.

¹³ Véase Manuel Vicent, «Las amantes del pintor Modigliani», en *El País*, 24-oct.-2019.

¹⁴ Se han documentado catorce cuadros en los que Beatrice sirvió de modelo a Modigliani, incluyéndose entre ellos algún apunte. Resultan excepcionales tanto el dibujo a carboncillo que le realizó con el torso desnudo y cubriéndose parcialmente el pubis con una tela, como su *Desnudo femenino sentado*, de 1916, óleo para el que igualmente posó la escritora, ya que el italiano rara vez efigiaba desnudas a sus parejas.



Modigliani, *Beatrice Hastings* (c. 1914), grafito / papel, 45 x 30 cm., «Casa de las Cadenas», Villa del Río.



Modigliani, *Beatrice Hastings con gorro* (1914), óleo / lienzo, 58 x 37 cm.

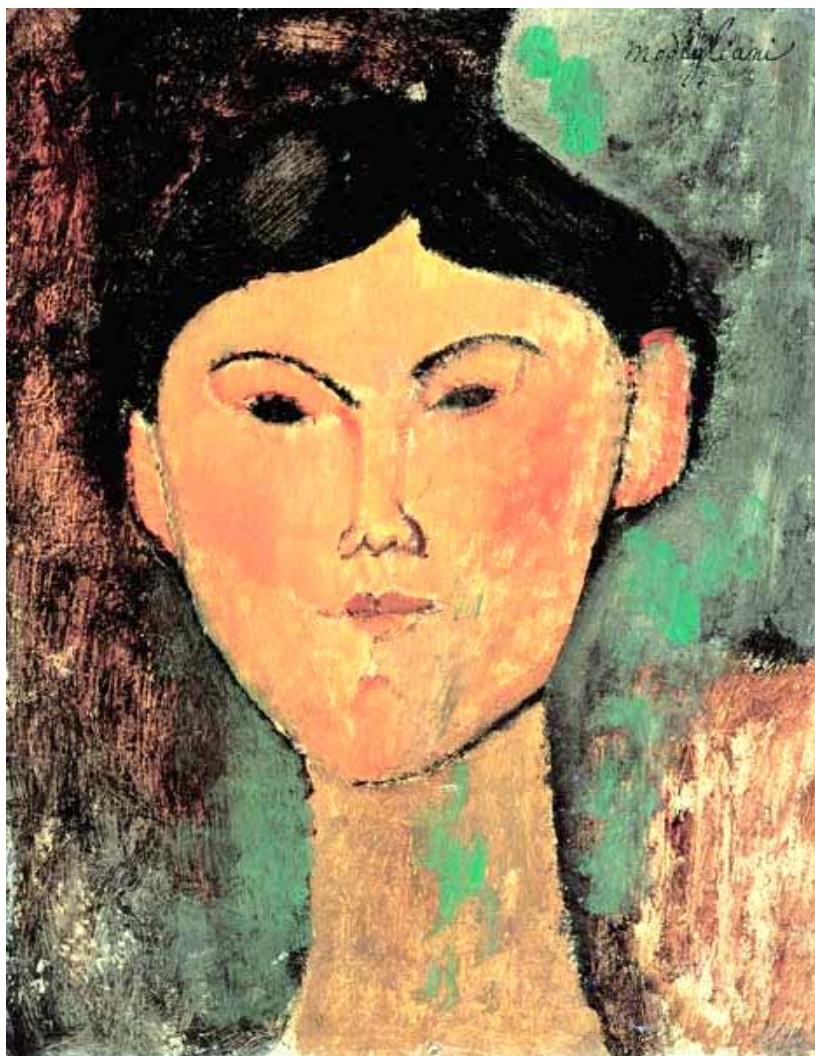
El dibujo de Villa del Río fue realizado, sin duda, como apunte preparatorio para los primeros retratos en los que Modigliani esculpó a la escritora londinense, ambos de finales de 1914: uno de ellos conocido en la primera catalogación como *La señora Hastings ante el piano* (de 102 x 48 cm.), y el otro *Beatrice Hastings con gorro* (58 x 37 cm.), actualmente integrado en una colección particular parisina. Sendos retratos, por su concepción y la densidad de materia con que están elaborados, pueden considerarse, ciertamente, los iniciales de la serie que llegara a realizar en torno a la poeta.

En el segundo de estos retratos la pose de la modelo es exactamente equivalente, y el estudio realizado en el apunte para la concreción de ojos, nariz y boca, coincide puntualmente con lo plasmado en el lienzo, e incluso el modelado de las mejillas y la singular anchura del rostro se atienen enteramente a lo esbozado en la previa síntesis lineal. Así mismo, el cuello de piel que aureola la indumentaria de la modelo y el peculiar gorro con que cubre su cabeza parecen constituir idéntico trasunto de un planteamiento compositivo deliberado, si bien el divisionismo manifiesto en el trazo con que las placas de color han sido dispuestas sobre el lienzo, en aplicación de unos recursos formales de representación para la consecución de una valoración constructiva de la pincelada, ocultan parcialmente la pureza de líneas que esencializan el previo dibujo. Y, no obstante, este esquema medular subyace reconocible también en esta otra versión pictórica, lo cual evidencia sobremanera la importancia que Modigliani otorgaba al estudio previo de sus obras, a su *disegno*, como no podía ser de otra forma para un digno continuador de una tradición en que la pintura no debía ser abordada sino como «cosa mentale» que es.

A este respecto resultan esclarecedoras las palabras de Francis Carco, al valorar especialmente en el contexto de su obra las singulares capacidades expresivas que el italiano sabía otorgar a su grafidia:

He visto dibujar a Modigliani. Su agudo sentido del matiz le lleva a modelar el ligamento de un brazo, la curva inocente de un joven seno. Con un trazo apenas perceptible contiene toda una arquitectura, sostiene la ligera dilatación de un vientre, extiende un movimiento hasta lo esencial del alma, le deja vivir... Desearía expresar mi admiración por los dibujos de Modigliani. En ellos, toda gracia alcanza el estilo...¹⁵

¹⁵ Francis Carco, «Modigliani», *L'Éventail*, 15-julio-1919.



Modigliani, *Beatrice Hastings* (1915), óleo / lienzo, 35 x 27 cm.

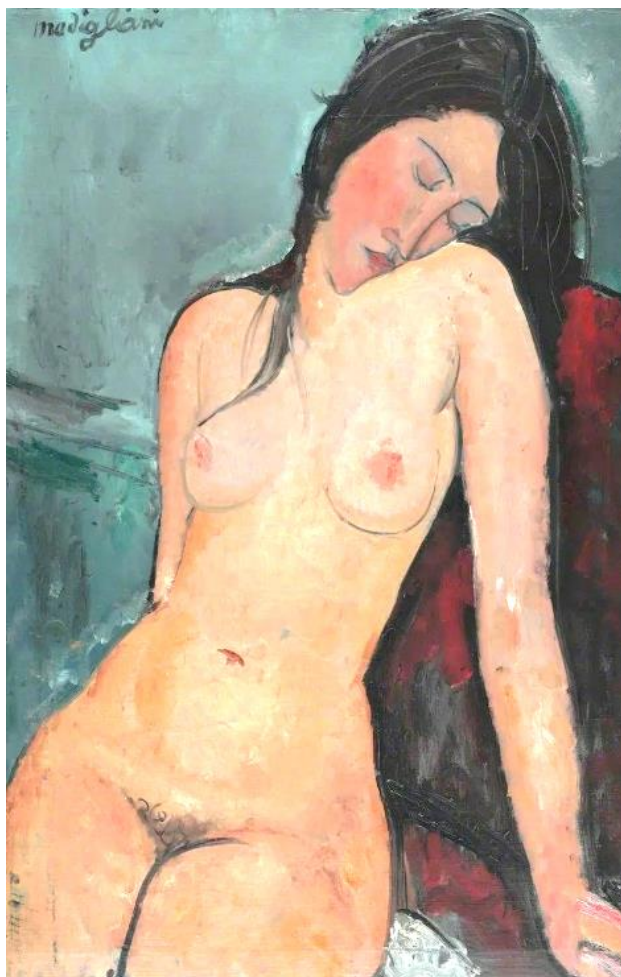
En esta serie de retratos realizados a Beatrice queda manifiesta la progresión que va desarrollando el artista hacia una identidad pictórica cada vez más personal, en que las formas en la representación quedan subyugadas en cierto modo al trazado de unas líneas —tanto en contornos como dintornos— que cada vez adquieren mayor protagonismo, hasta quedar éstas gradualmente reducidas a lo esencial de forma sobria y precisa, y con una decidida y clara tendencia hacia la simplificación, para concretar los rasgos más determinantes de la modelo. De esta manera, Amedeo ratifica

su personal recreación individualizada de la obra, en la tarea de dotar de vida propia a la composición pictórica, subrayando convenientemente el oportuno distanciamiento respecto a la representación «ilusionista» de seres, objetos e incluso del propio espacio y de todo discurso narrativo extraño a lo genuinamente pictórico.

En 1915 llegó a realizar, al menos, ocho retratos a la escritora, siendo el primero entre los documentados en este año el titulado *Madame Pompadour*, en la actualidad en el Instituto de Arte de Chicago. En esta obra Beatrice está representada a modo de cortesana o fémica mundana; un retrato «teatral», con evidente intencionalidad de sátira humorística —que por otra parte era un género literario muy del gusto de la poeta, como hemos comentado anteriormente—, ya que de igual manera que la Pompadour, por su condición de «favorita» de Louis XV había sido ennoblecida por el rey con los títulos de duquesa-marquesa (para escarnio de la corte de Versalles), la escritora inglesa —efigiada en un tono juguetón e informal— es transformada aquí en una «madame» a la francesa, tocada de un pomposo sombrero con plumas y aditamentos florales. En este mismo año compone, asimismo, los titulados *Cabeza de B. Hastings* (París, col. privada); *Beatrice Hastings, media figura* (Milán, Fondazione A. Mazzotta); *Cabeza de B. Hastings* (Milán, col. Riccardo Jucker); *Beatriz Hastings* (Toronto, Col. Ayala Sam Zacks); *Beatrice Hastings, sentada* (Milán, col. privada); *B. Hastings ante una puerta* (Scardale, Nueva York, Col. Louis Ritter), y *Beatrice Hastings apoyada en el brazo izquierdo* (París, col. privada).

De 1916 son los titulados *Beatrice Hastings con blusa a cuadros* (París, col. privada); *B. Hastings con sombrero* (Meryon, Pennsylvania, Barnes Foundation) y *Desnudo femenino sentado* (Londres, Courtauld Institute Galleries), obra esta última con la que no sólo daría origen a la fecunda serie de desnudos de 1917, sino que constituyó una rareza dentro de su producción, ya que no solía efigiar de ese porte a sus parejas.

A pesar de las turbulencias y altibajos del apasionado romance que vivieron Beatrice y «Modi» a lo largo de más de dos años, lo cierto fue que, progresivamente, las peleas se fueron haciendo cada vez más violentas, de manera que no tuvieron más remedio que poner fin a su relación. No obstante, en 1932 y ya pasado el tiempo, Hastings valoraba sus vivencias de aquellos años con el italiano concluyendo lo siguiente: «¡Qué feliz fui allí, en la casita de *La Butte!*»



Modigliani, *Desnudo femenino sentado* (1916), óleo / lienzo, 92 x 60 cm., Londres, Courtauld Institute Galleries.

Simone Thiroux, estudiante de medicina franco-canadiense, vino a sustituir a Beatrice en el corazón del pintor, con la que mantuvo una corta relación fruto de la cual en 1917 nació Gerard, que nunca reconocería como suyo.

Durante la primavera de 1917 Modigliani conocería a Jeanne Hébuterne, una estudiante de arte de 19 años formada en la Escuela de Diseño y en la Academia *Colarossi*, correspondiendo los honores de la presentación a la escultora ucraniana Chana Orloff. Parece ser que la joven había man-

tenido previamente un fugaz romance con el pintor franco-japonés Fujita, para el que había posado como modelo y que siempre ocultaría al livornés; no obstante, a partir de su inicial contacto y posterior enamoramiento de «Modi», Jeanne se dedicó a él totalmente, llegándolo a adorar sin reservas de ninguna clase y siendo en idéntica medida correspondida por éste. Los padres de la bella y complaciente meldoise, un estricto matrimonio católico, desaprobaron la relación, al tratarse de un pintor en ciernes de reconocimiento, extranjero y además judío; pero la joven se fue a vivir con él en el verano de 1917, en un estudio que les buscó Zborowski en el núm. 8 de la *rue de la Grande Lumière*. Y con Jeanne será con quien tendrá su única hija, a la que pondrán el mismo nombre de la madre y que tras la desaparición de ambos se ocupará Margherita Modigliani de tutelar.

Es en estas fechas cuando Amedeo Modigliani celebra su primera y única exposición individual en la Galería de Berthe Weill, de la *rue Taitbout*, que fue inaugurada con tan gran éxito como corto desarrollo el 3 de diciembre de 1917, pues hubo que retirar del escaparate y de su interior una serie de desnudos, que fueron tachados de indecentes bajo la acusación de escándalo público.

Nos ocupamos seguidamente de otra de las obras que integran la colección del Museo Histórico Municipal de Villa del Río: en 2013, tras el fallecimiento del pintor Luis Cañadas, su familia se ocupó de hacer llegar otro nuevo dibujo de Modigliani a la «Casa de las Cadenas»: el *Retrato de Abdul Wahab*, fechado en 1916 y dedicado al propio Jilani por el artista, que quedó igualmente incorporado a la colección con fecha 2-abril-2013, para «que forme parte del patrimonio artístico del pueblo de Villa del Río y su Museo Histórico Municipal, potenciando de este modo el importante fondo dedicado a pintura contemporánea». En este caso se trata de un dibujo realizado con lápiz de grafito sobre papel, de 41 x 28 cm., dedicado a Abdul, y firmado y fechado por el livornés, transcribiéndose igualmente en el reverso y en francés, en la zona superior derecha, lo siguiente: «*Bon Noël et année. Abdul*» [Feliz Navidad y año nuevo. Abdul]. Posiblemente se trate de un regalo a modo de iniciativa con propósito de reconciliación planteado por Jilani hacia Freda, a la que nunca retirará su cariño de por vida y con la que mantuvo, pese a su dilatada separación en el tiempo, una cordial relación.



Foto de Abdul Wahab, tomada en los años veinte del pasado siglo.

JILANI ABDUL WAHAB nació en Mehdía (Salambo, Túnez), en 1890, en el seno de una familia de la gran burguesía tunecina. Su padre ocupó altos cargos en el gobierno durante la última etapa de la dinastía husainí, así como su hermano, el escritor, historiador y diplomático Hassen Hosni Abdul Wahab, sabio erudito, bibliófilo eminente, quien llegó a ser una leyenda viva de la cultura tunecina de su tiempo, ejerciendo la presidencia del Instituto Nacional de Arqueología y de Arte (1957) y promoviendo la creación de varios museos dedicados a poner de relieve el arte islámico, además de fomentar las publicaciones relacionadas con este contenido entre los investigadores¹⁶.

¹⁶ Hassen desempeñó importantes cargos administrativos en su país, ejerciendo como ministro de Enseñanza desde 1943 hasta 1947; obtuvo el Premio Nacional de Litera-

En Mehdía, donde el padre ocupó el cargo de gobernador de la ciudad, los hermanos iniciaron su contacto con la escuela laica francesa, que en gran medida marcaría para lo sucesivo sus respectivas actividades futuras, de tal manera que Hassen, tras formar parte de la escuela sadiquía y complementar su formación en la escuela coránica —además de completar estudios en lengua árabe y traducción—, se trasladaría a París para realizar los correspondientes a Ciencias Políticas. Jilani por su parte, tras la inicial etapa formativa de laicismo afrancesado, proseguiría sus estudios en el prestigioso *College* de Eton, en Brighton, próximo a Londres, donde permaneció a lo largo de ocho años. En 1911 se instalará en París, para satisfacer sus inquietudes pictóricas, frecuentando numerosos talleres y academias de pintura, para convertirse en discípulo de Jean-Paul Laurens y apasionarse por la obra de los *fauves*. Tras culminar sus estudios en la Academia *Julien*, en 1921, y en las Academias libres de Montparnasse¹⁷, se vincula al grupo de la más adelante denominada «Escuela de París». Concurrió periódicamente al Salón de Otoño, donde expuso año tras año sus trabajos entre 1912 y 1936; en el Salón de las Tullerías (1928), disponiendo igualmente sus obras en el Salón tunecino desde 1912 a 1928.

Fue amigo de la mayoría de los pintores de la Escuela de París, y en especial de Modigliani, Brancusi, Soutine, Nils von Dardel, Van Dongen, «Pascin» y Zawado, entre otros, y de la pareja del pintor polaco en esas fechas: la escritora, artista y modelo galesa Nina Hamnett, quien fue considerada «reina de la bohemia» en el París de la época.

En 1921 Abdul conoció a la joven pintora inglesa Freda Clarence Lamb, más conocida como «Beppo», con la que se casará el 8 de octubre de 1929 y a la que permanecerá ligado hasta el verano de 1932, fecha en que con motivo de un viaje por Andalucía ella decide finiquitar su relación e instalarse en Sevilla.

tura, siendo igualmente designado miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia de España, pues estudió profundamente a los moriscos españoles llegados a Túnez en el siglo XVII, y fue gran amigo del insigne arabista Miguel Asín Palacios.

¹⁷ Abdul integró el grupo de los 47 artistas que colgaron sus obras en aquella primera exposición que se organizó en las salas del Café *Vavin*, situado junto a la terraza de *La Rotonde*, que cambiaría su nombre para lo sucesivo por el de *Café du Parnasse*. La inauguración de esta muestra, que fue posible gracias a Auguste Clergé y Serge Romoff, tuvo lugar el 8-abril-1921. A partir de aquella iniciativa todos los cafés y restaurantes de Montparnasse tenían cuadros para la venta en sus paredes.



Imagen de «Beppo», de 1929, plenamente integrada ya en el contexto social y cultural de París.

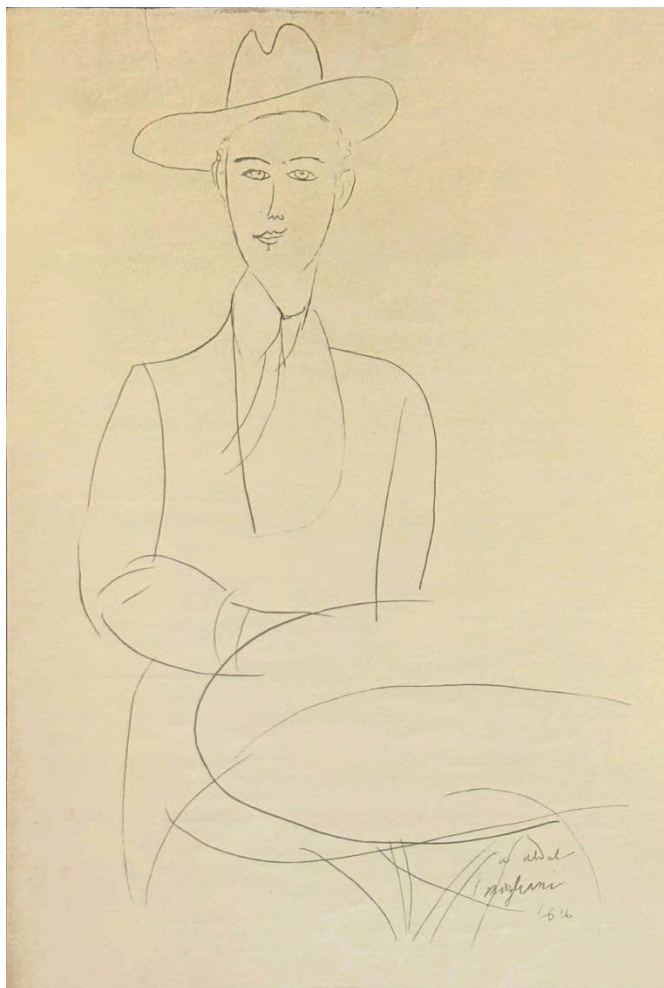
El nombre de Abdul está íntimamente ligado a la historia del arte durante esta primera mitad del siglo XX, pues participó activamente con sus trabajos en las más importantes convocatorias artísticas que tuvieron desarrollo en estas décadas, y fue amigo de la mayoría de los pintores y escritores que eligieron París como capital mundial del arte en esta época de efervescente creatividad. En otros términos, Abdul estaba donde era conveniente encontrarse en el momento propicio. Su refinamiento, su cortesía, su inteligencia y su sentido de la amistad y de las relaciones eran de tal suerte, que fue apreciado por todo el París artístico; supo ser «el amigo», el confidente, e incluso a veces el socio capitalista de numerosos «ilustres pintores» que aún no habían alcanzado el reconocimiento preciso para conseguir una independencia económica propia, como Jean Dubuffet, o como Modigliani, a quien mandaba dinero durante la estancia del italiano en la Provenza, en los años finales de la Gran Guerra.

Fue uno de los contados amigos íntimos de Modigliani, con quien solía reunirse para conversar durante largas horas que, en repetidas ocasiones, se

dilataban a lo largo de noches enteras, junto al escritor Charles-Albert Cingria y el pintor sueco Nils von Dardel. Precisamente, este grupo de contertulios reunía a tres de los hombres considerados en ese momento como los más atractivos de Montparnasse: Modigliani, Abdul y Dardel. Y es que Jilani fue extremadamente elegante desde siempre, como lo fue también «Modi». Las afinidades entre ambos iban más allá de los comunes apasionamientos en relación con el ámbito de las artes, ya que la madre de Amedeo, Eugénie Garsin, nacida en Marsella, era descendiente de una familia de origen sefardí cuyos antepasados eran oriundos de Túnez. Pese a su ascendencia judía, Eugénie fue educada en la escuela católica por una institutriz inglesa y recibió una sólida formación en cultura clásica, rodeándose de un ambiente racionalista que más adelante le determinaría a abrir una escuela de idiomas para señoritas, a la vez que escribía cuentos y artículos literarios para la prensa y realizaba traducciones.

Como consecuencia de esta amistad —y de comunes ancestros patrios pese a las evidentes desemejanzas, tanto sociales como biográficas— surgieron trabajos entrecruzados entre ambos artistas: Amedeo efigió a Abdul en tres ocasiones, el denominado *Retrato de Jilani*, realizado el 20-nov.-1919, que figuró en el catálogo oficial de dibujos del livornés, realizado por el director de la Galería *Brera*, de Milán; otro grafito titulado igualmente *Retrato de Gilane* [sic], y un tercer apunte a línea, que es el que actualmente forma parte integral de los fondos de la Casa de las Cadenas, dedicado por el propio pintor en los siguientes términos: «*A Abdul. Modigliani. 1-6-16* [1-junio-1916]». Pero no fueron éstas las únicas obras originales de «Modi» que llegó a tener Abdul en su colección particular, ya que en los años de la Gran Guerra había prestado apoyo económico al italiano para ayudarle a sufragar sus gastos durante la estancia de éste en el sur de Francia, anteriormente referida. Como ambos eran grandes conversadores y noctámbulos, permanecían bebiendo noches enteras hasta la madrugada¹⁸. En una de estas veladas de vinos y tertulia Modigliani realizó una gran cantidad de dibujos, y Abdul le fue comprando algunos de ellos, de forma que reunió un buen cartapacio. No obstante, en la vorágine de la borrachera olvidaron todos los dibujos en uno de los innumerables locales a los que habían concurrido, de manera que no pudieron encontrarlos ni recuperarlos al día siguiente, una vez superada la resaca.

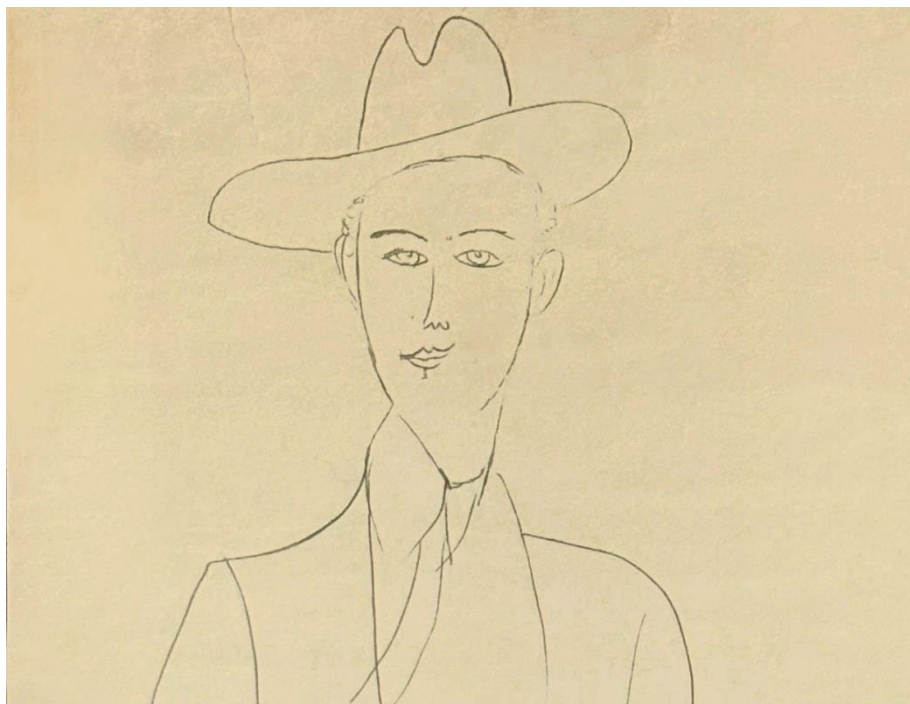
¹⁸ Las crónicas del París de los años veinte refieren que Abdul era musulmán no practicante, y que se había aficionado a la bebida, precisamente, de la mano de Modigliani.



Modigliani, *Abdul Wahab* (1916), grafito / papel, 45 x 30 cm., «Casa de las Cadenas», Villa del Río.

El dibujo de Abdul, de Villa del Río, se concreta mediante líneas de trazo sintético, muy concisas, pero en extremo expresivas y determinantes para la resolución formal del motivo. No hay fondo, apenas una silueta con sutiles añadidos para la recreación de la figura en su dintorno y el trazado incompleto del velador como toda referencia de contextualización y espacialidad. Jilani ha sido aquí recreado por un devoto amigo, bien conocedor de su talento para conversar, siempre favorecido por su invariable cordialidad y apuesta disposición, manifiesto aquí mediante el esbozo de ese rictus de sonrisa con que ha dotado de expresión su rostro; se dispone

sentado, de frente, en erguida compostura, junto a un sesgado velador de circular encimera, ataviado elegantemente con traje de chaqueta, cuello de camisa almidonado y corbata ligeramente esbozada y parcialmente oculta tras el cuello de la americana, con los brazos pegados al tronco, con distinción, y las manos ocultas bajo la tapa de mármol, cubierta su cabeza mediante un elegante sombrero de ala ancha, según modelo muy característico en el tunecino.



Modigliani, *Abdul Wahab* (detalle).

El escritor y cineasta Jean Cocteau, pese a la conocida enemistad que hubo entre ambos, nos legó un preciso retrato literario del italiano, en el que supo valorar con justeza las sutiles capacidades para el dibujo que éste detentaba:

El arte pictórico de Modigliani emana la elegancia más sublime. Él era nuestro aristócrata (...) Sus trazos trémulos, a menudo tan delicados y finos que parecen el espíritu de una línea, se mueven con la agilidad de un felino, sin jamás ensancharse o resultar torpes. No era Modigliani quien distorsionaba y prolongaba las caras, no era él

quien evidenciaba su asimetría, quien les vaciaba un ojo, quien les alargaba el cuello. Todo esto ocurría en su corazón. Y así nos pintaba en las mesas del Café de *La Rotonde*; así nos veía, nos amaba, nos sentía, nos contradecía o se peleaba con nosotros. Su dibujo era una conversación muda, un diálogo entre sus líneas y las nuestras (...) Él nos sometía a todos a su trazo, al prototipo que llevaba en su interior (...) Por eso la semejanza no es otra cosa sino un pretexto mediante el que el artista confirma la imagen de su propia imaginación. Y con ello no me refiero a su ideal físico, sino a lo misterioso de su genio.

Este apunte de Jilani está igualmente relacionado con una histórica foto en que aparecen ambos amigos, Abdul y Amedeo, sentados en el interior de un café parisino, con un gran espejo a sus espaldas y dispuestos alrededor de una mesa rectangular con pie de hierro colado. La pose del tunecino es muy similar a la del dibujo —con la elegante prestancia que le caracterizaba—, mientras que Modigliani gira su rostro y talle, cubierta igualmente con un sombrero sobre su cabeza, que descansa sobre su mano derecha al tiempo que apoya el codo sobre el velador, para dirigir la mirada hacia la cámara con que están siendo fotografiados.



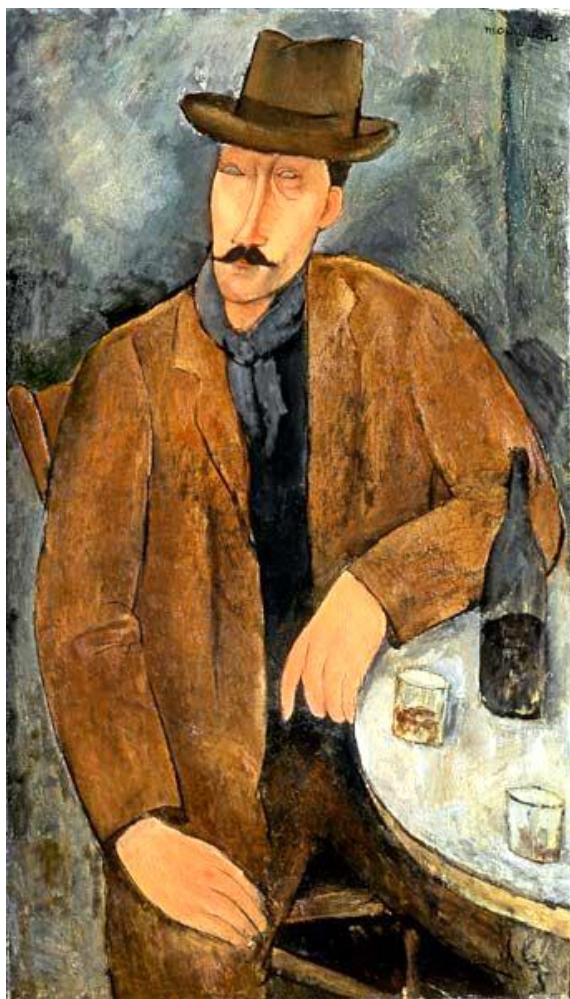
Jilani Abdul Wahab y Amedeo Modigliani, en una de sus habituales tertulias nocturnas parisinas.

En gran medida, recuerda el dibujo de Villa del Río otro apunte a línea realizado por el italiano a *Leópolo Zborowski junto a su esposa Hanka*, de 1917¹⁹, en que ambos han sido representados en el contexto espacial de un café, a tenor del esbozado contorno de una botella que se emplaza en la base de una com-

¹⁹ Cfr. Ambrogio de Ceroni, *La obra pictórica de Modigliani*, Barcelona, Edit. Noguer, 1977, pág. 85.

posición en extremo sintética, uno de tantos otros dibujos apresurados y casuales, pero concisos y geniales, realizados por el artista al tiempo que charlaba con sus amigos y contertulios.

En 1918 compuso el livornés su *Hombre sentado a una mesa* (de 93 x 55 cm.), actualmente integrado en una colección privada de Ginebra, que guarda gran similitud formal con el boceto realizado a Jilani, pudiendo haber servido este previo apunte de 1916 como estudio preliminar para la realización de este otro óleo sobre lienzo de mayor entidad plástica y en el que las manos del modelo no se disponen ya ocultas bajo el velador.



Modigliani, *Hombre sentado a una mesa* (1918), óleo / lienzo, 93 x 55 cm., Ginebra, col. Particular.

En todo caso, posados de este porte son habituales en la obra de Modigliani, como podemos constatar en el *Retrato de Paul Guillaume, sentado* (1916), del Museo Cívico de Arte Contemporáneo de Milán y del mismo año que el dibujo de Abdul; *Hombre sentado con un bastón* (1918), o el retrato realizado a *Mario Varvogli* (1919) de la colección *Franz Meyer*, de Basilea, algo más tardío pero igualmente significado a este respecto.

Uno de los últimos retratos pintados por Modigliani fue el de Thora Klinckowström, joven estudiante de arte de familia sueca de clase alta. Había conocido a su compatriota Nils von Dardel —quien poco después se convertiría en su esposo— en el viaje de ida en barco camino de París y fue éste quien le presentó al artista livornés en *La Rotonde*, donde le realizó un primer apunte a lápiz y le pidió que posara para él en su estudio de la *Grande-Chaumière*. Ambos se enamoraron poco después y a los dieciocho meses se casaron.



Ático del núm. 6 de la *rue Grande Chaumière* en que se ubicaba la vivienda-estudio que compartía Modigliani con Jeanne Hébuterne.

Nils y su esposa Thora fueron grandes amigos de Beppo y Abdul, hasta el punto de que Freda —con el pseudónimo de «Alijan»— se ocupó de ilustrar con sus trabajos artísticos muchos de los artículos sobre moda que Thora escribía para el *Bonnies Veckotidning* de Estocolmo. A través de este matrimonio conocieron a «Pascin», quien se convertiría en gran amigo de

Abdul. Tras la muerte de Modigliani, acaecida en 1920, se instaló en su estudio del número 6 de la *rue Grande-Chaumière* un nuevo inquilino: el pintor polaco Zawado²⁰, acompañado por su compañera sentimental en esa época, Nina Hamnett. Durante este periodo Abdul acostumbraba a visitarlos allí, llegando a realizar un dibujo del propio taller de Amedeo, fechado en 1923 —tres años después de fallecido éste—, que el nuevo inquilino se había ocupado de preservar tal y como el livornés lo había dejado en vida.

Nina, escritora galesa que también llegó a ejercer como modelo²¹, era nueve años mayor que Beppo, pero como británicas y artistas ambas se va erigir en cierto modo en una especie de referente de autodeterminación y liberalidad para Freda (además de haber sido inductora de su traslado desde Londres a París)²²: su insumiso activismo vital, su desinhibida sexualidad que, entre otros muchos amantes, le habían llevado a trabar una estrecha amistad con Modigliani, Picasso, Serge Diaghilev y Jean Cocteau entre otros, auténticos referentes e innovadores todos en sus respectivos ámbitos de expresión artística..., debieron constituir para Beppo sólidos argumentos de autoestima con los que compulsar toda alternativa biografía. No obstante, con el paso del tiempo y con una perspectiva suficientemente decantada tras las respectivas vivencias, la estimación que la propia Freda nos lega sobre su «mentora» se torna algo más crítica:

Nina era encantadora y jovialmente vivaz, pero no era selectiva a la hora de valorar y escoger a la gente —en absoluto, ya que era en extremo superficial, pues le gustaba cualquiera que la divirtiera con es-

²⁰ Jan Waclaw Zawadowski nació en Volinia, en 1891, localidad entonces polaca pero en la actualidad perteneciente a Ucrania. Se le encuadra dentro de la «Escuela de París» como artista postimpresionista.

²¹ Nina Hamnett estudió en la Escuela de Arte *Pelham* y, posteriormente, hasta 1910, en la Escuela de Arte de Londres, periodo en que conoció al escultor Henri Gaudier-Brzeska, para el que posó desnuda para la realización de unos broncees. En 1914 se trasladó a París, para completar su formación en la Academia *Marie Vassilieff*. Estuvo igualmente vinculada a *La Ruche* (la Colmena), singular edificio de Montparnasse destinado a albergar múltiples talleres de artistas, donde residieron muchos de los principales integrantes de la vanguardia de la época. Posaría igualmente como modelo para pintor Walter Sickert, quien se interesó por orientar su carrera artística.

²² Como reconocería la propia Beppo en la monografía que le dedicó W. Fifield a Modigliani: «Nina Hamnett me había escrito: “coge diez libras y vente a París”. Yo era una joven estudiante de arte en la *Slade School*. Entonces, Augustus John me prestó diez libras que nunca le devolví, me marché a París y allí me quedé «para siempre». Me llevaron al núm. 8 de la *Grande Chaumière* la misma noche que llegué y también me presentaron a Abdul, con quien me casaría más tarde...»

pontáneas e improvisadas ocurrencias; lo único que le fascinaba es que fuese *snob* de un modo estúpido—. Quiero decir que no era exigente en cuanto a la entidad de las personas. Le gustaban todo tipo de estadounidenses que la entretuviesen por momentos y le encantaban las personas con títulos —sobre todo jóvenes aristócratas ingleses, aunque he de decir que algunos eran encantadores— o cualquier otro que fuese famoso, que le interesaba sólo por el hecho de serlo²³.



Roger Fry, *Retrato de Nina Hamnett* (1917), óleo / lienzo, 82 x 61 cm., Courtauld Gallery, Westminster.

²³ Cfr. William Fifield, *Modigliani. The biography*, Edit. Allen / Virgin, 1978, pág. 289. Nina Hamnett llegó a ser una de las estrellas del bar americano *Dingo*, en Montparnasse, donde se hizo famosa por sus canciones de marineros ingleses, de marcado carácter erótico. En cierta ocasión bailó desnuda sobre la mesa de uno de los cafés de Montparnasse sólo por el placer de hacerlo.

En 1914 conocería Nina al que se convertiría en su esposo: el pintor noruego Edgar de Bergen, con el que oficialmente se mantuvo casada durante cuatro décadas aunque su relación sólo duró tres años, pues fue deportado durante la Gran Guerra, en 1916, como «extranjero no registrado». Así pues, este estilo de vida —luego difundido por la propia Hamnett a través de sus publicaciones, de títulos *Laughing Torso* (1932) e *Is she a lady?* (1955)— marcaría posteriores pautas de acción que servirían a Beppo para su subsiguiente evolución vital y como artista.

Era Abdul pintor de gran talento, ejecutor de refinadas acuarelas que gustaba conformar con tonalidades muy particulares, de justo acento, con acordes a la vez preciosos y ligeros, quizás demasiado franceses —como han descrito algunos sobre su quehacer plástico—, pero con un gran sentido de equilibrio y razón pictóricos, y en todo momento obcecado por una irrenunciable exigencia constructiva del motivo. Nunca le interesaron los ardientes colores del Magreb, iridiscentes hasta devorar el objeto representado, sino el empleo del semitono, del matiz, complaciéndose en un despliegue de recursos que se reconocen y se expresan en «profundidad musical», para una concordante y afortunada consecución final de la armonía.

En Montmartre y, más tarde, en Montparnasse, se impregnó de una tradición que él mismo se encargó de honrar y prolongar, de manera que su cadencia de influencias no pudo ser más selectiva: primero Cézanne y los neoimpresionistas, luego los *nabis* y su particular disposición de formas coloreadas, más tarde los fuegos cromáticos de los *fauves* y su interpretación lírica y emocional de la realidad, su decidida apuesta por dar desarrollo a una fórmula de «arte contemplativo», estimulante y placentero para el espectador...

En el contexto de su obra destacan sus paisajes de Avignon y sus vistas de París. También fue un destacado retratista: *Retrato de Madame Kartobi*, *Retrato del pintor Nils von Dardel*, ocupándose en 1957 de retratar igualmente al primer presidente de la república tunecina, Habib Bourguiba, tras la obtención de la independencia de Francia en 1956. El Museo de Túnez conserva numerosos paisajes originales de este artista²⁴.

Freda Clarence Lamb, posteriormente llamada BEPPO —tomado el nombre del cuento burlesco de Lord Byron, escrito durante su estancia en Italia—, nació en Londres el 22 de junio de 1899, hija de un músico del

²⁴ E. Benezit, *Dictionnaire des Peintres, sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Vol. I, pág. 8, Librairie Gründ, París, 1976.



Abdul Wahab retratando a Habib Burguiba, presidente de la república tunecina entre 1957 y 1987.

barrio de Hampstead, en el seno de una familia de ascendencia aristocrática. Su formación artística la secuenció en la *Slade School of Art* (Universidad de Londres). Sin embargo, le bastaron escasos años de recorrido vital para romper voluntariamente con su pasado y con la estricta educación victoriana imperante aún en su país, fugándose con un tenor italiano: para lo sucesivo había decidido vivir en libertad.

No sabemos cuál fue el apasionado itinerario que Freda realizó en compañía de su cantante de ópera italiano. Luego vendría su etapa parisina, ciudad en que fijó su residencia a partir de finales de marzo de 1921 y donde conoció al príncipe tunecino Florence

Abdul Wahab, joven educado en Oxford, inteligente y refinado, «guapo, libre en sus andanzas y en su espíritu. Con una inteligencia y un gusto finísimos. Seductor y familiar como le es dado ser a pocos individuos», que fue como el escritor Marcel Sauvage llegó a definirlo en 1953.

Como hemos señalado anteriormente, Abdul se había establecido en la ciudad del Sena en 1911, diez años antes de la llegada de Beppo a París, y los más destacados artistas del momento conformaban ya su red de amistades: Modigliani, Pascin, Brancusi, Soutine y Van Dongen, entre otros, además de mantener habituales contactos con Picasso, Braque, Apollinaire, Juan Gris e Igor Stravinsky, en esos últimos años de la nominada «hermosa época». También Freda se integró plenamente en este grupo de creadores e intelectuales del que Abdul Wahab formaba parte y que, con el



«Beppo» ya destacaba en sus años de adolescencia como una joven de singular belleza.

paso de los años, llegaría a constituir uno de los capítulos más fértiles y relevantes de la historia del arte contemporáneo. Su personal vinculación a la práctica de la pintura se acrecentó como consecuencia de estas amistades, y por la condición de pintor del que llegó a ser su propio marido, el noble Abdul Wahab, con quien contrajo matrimonio en 1929. Ver trabajar a todos estos artistas, participar de sus tertulias, recibir orientaciones referentes a la práctica en el taller... aunque, no obstante, a poco de su llegada a París se había adscrito a la Academia *Ranson*, en la que Francis Gruber fomentaba el desarrollo de una estética expresionista aplicada al desnudo, tomado directamente del natural y sin idealización alguna en su consideración, completando sus estudios en las entonces denominadas «Academias libres» de París. Freda tuvo ocasión de convivir con toda esta distinguida nómina de artistas, luego adscritos a la denominada formalmente «Escuela de París» tras el revisionismo a que fue sometido más tarde el desarrollo de la vanguardia, y cuya obra, con el paso de los años, llegaría a constituir uno de los capítulos más relevantes de la historia del arte contemporáneo.



La *terrasse* del *Café du Parnasse*, durante la celebración del 14 de julio de 1921. A la izquierda puede verse a Kiki y, en la mesa que hay junto al camarero, a Nina Hamnett, el pintor Zawado y una joven «Beppo».

En agosto de 1932 realizó junto a su marido un programado viaje por Andalucía, pues Jilani tenía especial interés por conocer Almería, la patria de antepasados aristócratas familiares —era descendiente directo del último emir de Almería, «El Zagal»—. Abdul volvió a París, pero ella se quedó en Andalucía hasta el estallido de la Guerra Civil, fecha en que los acontecimientos políticos le indujeron a regresar a Londres, donde permanecería hasta la finalización del conflicto. A su vuelta se estableció en Sevilla entre 1940 y 1946. Al cabo dejó la ciudad del Betis, pero no quiso ya apartarse de nuestra tierra jamás; anduvo recorriendo los campos y pueblos de España, sus montes y caminos, sus valles y también sus mesones, convirtiéndose en una impenitente viajera por los anchurosos territorios de la península ibérica. En 1947 fijó definitivamente su residencia en Madrid, convirtiéndose pasado un tiempo en una de las personalidades más entrañables y singulares del ámbito cultural de la capital, donde permanecerá ya hasta su muerte, acaecida el 5 de febrero de 1989.

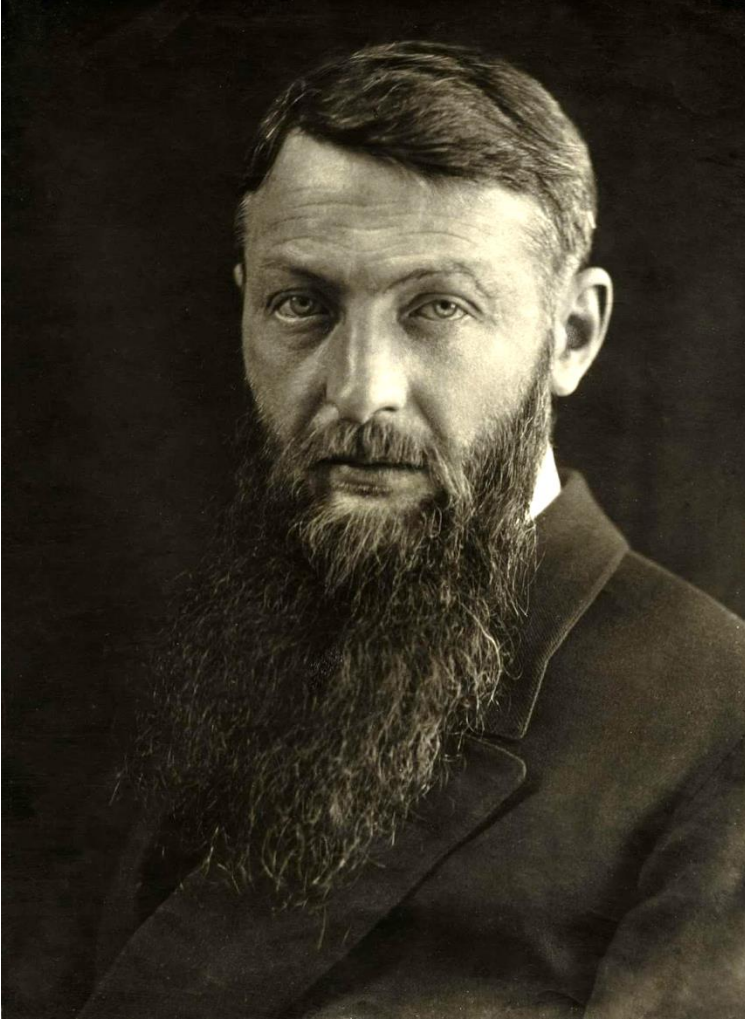


Beppo, *Olivos*, serigrafía / papel, 50 x 65 cm., «Casa de las Cadenas», Villa del Río.

Mantuvo Beppo una entrañable amistad con el pintor cordobés Pedro Bueno, al que conoció en esta ciudad, ya que éste formaba parte integral de aquella generación de artistas de posguerra conocida como «Joven Escuela Madrileña». Fue Bueno el que la trajo de nuevo a Andalucía, a Villa del Río y a Montoro, municipios de los que se enamoró.²⁵ Pedro la invitó a principios de los sesenta a visitar su recientemente adquirida «Huerta del solo», con la intención de que conociera la comarca, habida cuenta su condición de pintora paisajista; le enseñó los lugares más pintorescos de la zona, quedando Beppo muy impresionada por la belleza del entorno de Montoro —municipio al que gustaba nominar como «el Toledo cordobés»—, que la cautivo por su «encendido» paisaje. A partir de estas fechas, las estancias de Beppo en Córdoba y su territorio se van a hacer periódicas. Con el paso de los años las afinidades entre ambos artistas se acrecentaron, y el afecto mutuo se intensificó considerablemente, hasta el punto de que en la actualidad la localidad cordobesa de Villa del Río dispone del único museo monográfico dedicado a la memoria de esta pintora y su mundo privativo, ya que legó su obra y la del que fue su marido Abdul Wahab, para la constitución de unas salas museísticas donde se expusieran permanentemente las creaciones de ambos.

Le llega el turno ahora a KEES VAN DONGEN, artista fundamental para entender el desarrollo evolutivo de las vanguardias que fueron sucediéndose a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Nacido en la localidad de Delfshaven (cerca de Rotterdam), en 1877, antes de convertirse en el pintor mundano que llegó a ser, ya era considerado en París —donde se estableció en 1897— el niño mimado de la colina de Montmartre, pues pronto supo atraer sobre su persona y su obra la atención de la crítica. Desde 1904 en que expuso conjuntamente con Matisse en la Galería *Vollard*, fueron juzgados sus trabajos como demasiado agresivos, y de extrema viveza sus colores. Fue un artista apasionado, de temperamento excepcional, que decantó sus preferencias hacia la consideración de la figura humana, y particularmente las formas y el rostro femeninos, dando desarrollo a iconografías temáticas a las que siempre supo transferir una áspera sensualidad. Así, ya en sus primeras obras quiso dar despliegue a irisaciones violentas y a una ostensible libertad de factura, que determinó que algunos críticos, como G. Duthuit, llegasen a afirmar: «Van Dongen

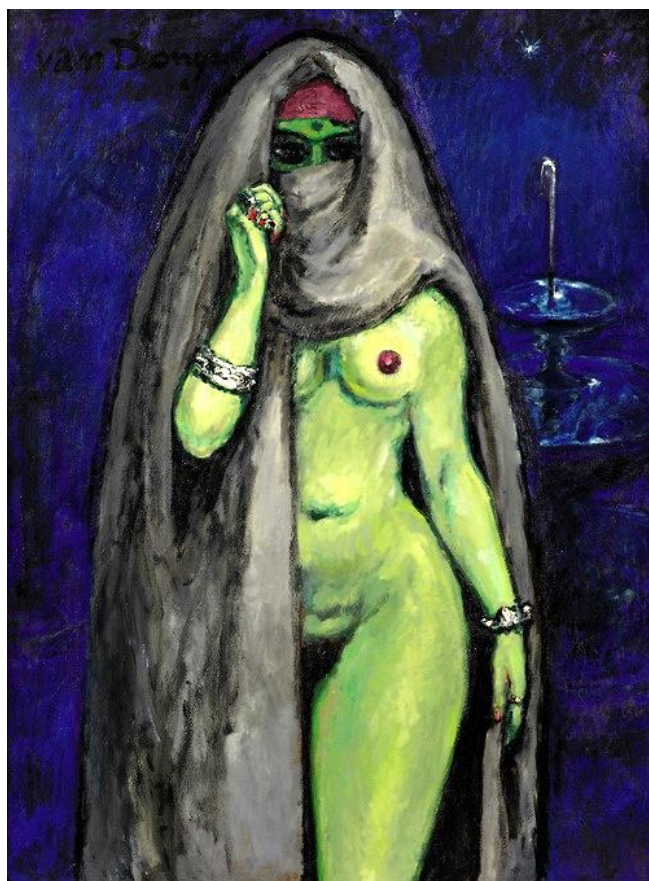
²⁵ Beppo mantuvo igualmente una entrañable amistad con el pintor Rafael Zabaleta, quien en la década de los años cincuenta invitaría en varias ocasiones, de igual modo, a la artista británica para que realizara estancias en las sierras de Quesada y de Segura, donde pudo dar despliegue a sus temáticas paisajísticas.



Kees van Dongen, precursor del *fauvismo* y expresionista confeso.

ha seguido a distancia las búsquedas *fauves*, aunque también pudiera ser que, desde 1895, se adelantara a ellas sin darse cuenta». Por consiguiente, el holandés prologó y también desarrolló ampliamente a lo largo de su producción los descubrimientos del fauvismo, mientras sus compañeros se orientaban por caminos diferenciados. Dotado de un fuerte temperamento, fue probablemente el pintor más natural de todos sus contemporáneos, manejando el color con la misma facilidad y franqueza con que el pájaro canta. Su inventiva creacional, de un crudo realismo, y su gusto por los colores eléctricos y los contornos acusados, cuyo ritmo estaba dado por

vigorosos perfilados negros, le emparentaron abiertamente con el expresionismo. Así, en 1908 mantuvo contacto con el grupo expresionista alemán Die Brücke, del que fue integrante, al ser invitado a participar en la exposición inaugural del colectivo en Dresde. Hacia 1911, tras una estancia en España y Marruecos, se entrega a una pintura más decorativa y edulcorada, totalmente desprovista de la violencia de su juventud, llegando a convertirse en uno de los artistas que con más ahínco y lujo de color plasmó los locos años veinte, erigiéndose como retratista en el «pintor historiógrafo» de la gente guapa (el denominado *beau monde*), de la *crème* social y cultural del París de entreguerras. No obstante, en ningún momento dejó de ser un *fauve* desenfrenado, aunque se disfrazara de pintor mundano.



Van Dongen, *Pudeur*, óleo / lienzo. Para las carnaciones femeninas reservaba el artista las tonalidades verdosas que tanto le complacían.

Sus retratos de «mujeres frívolas» le hicieron célebre, llegando a crear un nuevo tipo de fémína, inserta en una sociedad agitada, pero también ávida de placeres y lujos resplandecientes, que le llevaba a considerar tanto a las semimundanas modelos de Montmartre y a las alegres jóvenes de Rotterdam, como a esas otras gentiles parisinas que gustaban hacerse retratar por él para quedar trascendidas mediante su audacia *fauve* y ese característico expresionismo de juventud.

Germain Bazin argumentaba que «La pintura de Van Dongen es una pintura de invernadero cálido; el color se encuentra en él en estado de saturación e incandescencia y tiene el brillo de las plantas exóticas, de las flores artificiales... exalta el color hasta la exasperación, hasta el límite que produce a nuestros sentidos una crispación nerviosa», resultando ciertamente extraño que tal conjunción de tonos crudos quede orquestada y resuelta finalmente en acordes concordantes.

Quienes al albur de la moda y a partir de 1920 posaban para él corrían el riesgo de verse atravesados de parte a parte, pues sus retratos tenían por objeto despojar a esos seres de atributos vacuos y hacer que el modelo «se confesase», de manera que si se disponía ante una bella joven, orgullosa de su cuerpo, la pintaba desnuda, reservando para la coloración de la carne esos tonos verdosos que tanto le complacían.

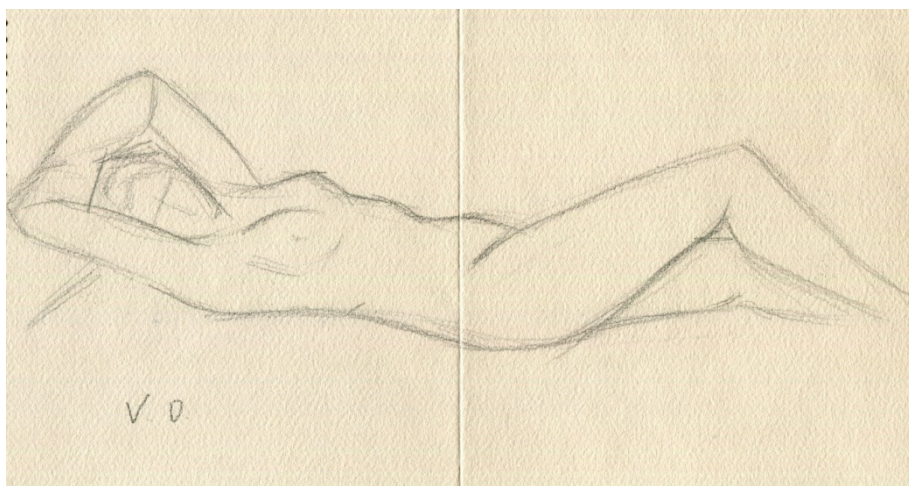


Van Dongen, *Desnudo recostado sobre fondo rojo*, óleo / lienzo. Color puro como portador de una expresividad apasionada.

Así pues, los factores irrenunciables para Van Dongen siempre giraron en torno a la vivacidad del color, a la libertad de expresión, a poder dar

despliegue a una obra desenvuelta, desinhibida, en la que también lo humorístico y lo fantástico tuviesen cabida, destacando entre su producción la insolencia y el descaro con que concibió sus desnudos, que tanto escándalo provocaron en la época, en particular desde la irrupción generalizada de estas temáticas voluptuosas en el Salón de Otoño de 1913, en que abiertamente fueron tachadas de inmorales, pero que al tiempo tanto contribuirían para la consecución de un reconocimiento generalizado para su obra.

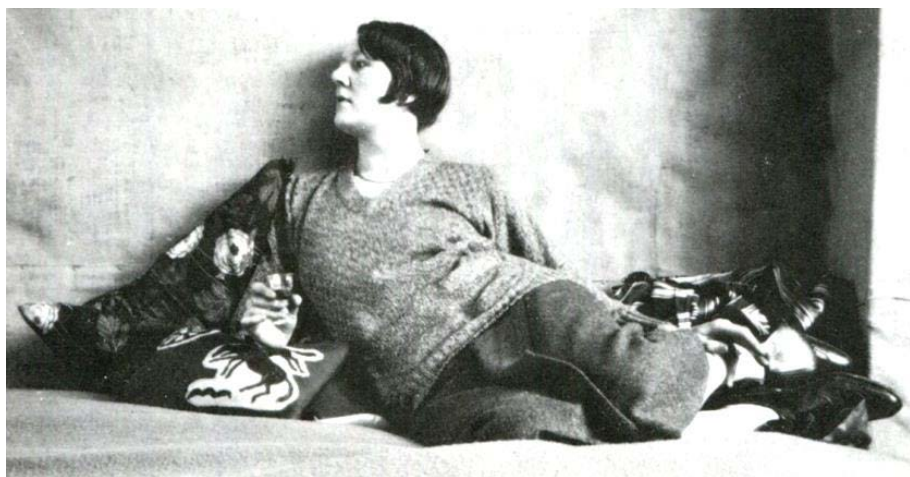
Y precisamente en la estimación de este argumento programático del «desnudo» es donde hemos de insertar el dibujo objeto de consideración subsiguiente: un apunte, sin duda tomado del natural, en el que se dispone un cuerpo femenino recostado, con los brazos dispuestos por encima de la cabeza, que muestran al espectador las formas femeninas en absoluta plenitud y belleza. Pero, ¿quién es la modelo plasmada en este sucinto apunte? ¿Qué motivos indujeron a Beppo a conservar tan sintético boceto hasta el final de sus días? ¿Quién se reconoce tras esas iniciales «V.D.» con que se rubrica el dibujo?...



V.D. [Van Dongen], *Desnudo recostado*, grafito / papel, 20 x 28 cm., «Casa de las Cadenas», Villa del Río.

En una carta manuscrita de Beppo dirigida al director del diario *El País*, para transmitirle su indignación por las «mentiras, opiniones insultantes y disparates rozando lo indecente» manifiestos sobre su persona por parte del periodista Javier Figueró en un artículo, de título «Bohemios» (*El País* semanal 30-agosto-81, pág. 36), puntualiza la artista que, cuando ella llegó

a París, Modigliani ya había muerto el año anterior²⁶, y que no había posado para ningún pintor con la única excepción de Van Dongen «cuyo retrato mío está teniendo tanto éxito en las salas de subasta». Afirmo no ser «bohemia», sino más bien «anti-bohemia» en todo su comportamiento desde siempre. Por último, concluye afirmando de modo determinante ser pintora y no modelo (Cfr. Carta manuscrita de Beppo Abdul-Wahab, de sept.-1981, archivo de *El País*). Pero lo cierto es que sí que posó ocasionalmente para distintos artistas, como ella mismo reconoce respecto a Van Dongen²⁷, y también parece corroborarse esta dedicación como consecuencia de la colaboración prestada por su parte para fundamentar la información recabada por parte de Billy Klüver y Julie Martin en su libro *El París de Kiki. Artistas y amantes, 1900-1930*, editado por Tusquets en 1990, para el capítulo dedicado al funcionamiento e infraestructura de la red de modelos, en el que Jacqueline Goddard, Zinah Pichard y «Beppo» Abdul constituyen las fuentes esenciales de referencia a ese respecto.



«Beppo» Lamp, en una imagen tomada poco después de su llegada a París.

²⁶ Efectivamente, Modigliani falleció en enero de 1920 y «Beppo» Lamp —como estudiante de arte procedente de Londres— llegó a París para instalarse en la ciudad con objeto de completar su formación, a finales de marzo de 1921.

²⁷ «Beppo» posó como modelo del escultor rumano Constantin Brancusi y para el pintor búlgaro de ascendencia judeo-española Jules Pinkas «Pascín», uno de los mejores amigos de Abdul; y también para el lituano Chaïm Soutine, que mantuvo una estrecha relación en Montparnasse con Modigliani y, como éste, contaba con la representación de Zborowski como marchante.

En esta misma publicación se refiere que «Beppo Lamp, una estudiante de arte de Londres, llegó a París a finales de marzo de 1921, y fue al *Café de Libion* de la *Avenue d'Orleans*. Poco después conoció a Abdul Wahab; se enamoraron y se casaron (...)».

No es de extrañar, ciertamente, que el fuerte temperamento del neerlandés conectara con el espíritu independiente de Beppo, aspirante en esos años a musa de la libertad y cuyo trabajo se hallaba impregnado de la misma «áspera sensualidad» que caracterizaron a las mujeres de Van Dongen.



Van Dongen, *Desnudo femenino recostado*, óleo / lienzo. Reproducción fotográfica que «Beppo» siempre conservó en su poder, quizás como recuerdo de un comprometido posado realizado para el artista.

Además de este reconocido posado de «Beppo» como modelo para el pintor holandés, siempre tuvo la artista en su poder este dibujo a línea, un apunte inicial quizás para fundamentar alguno de los numerosos y característicos desnudos al óleo que realizara Van Dongen a lo largo de su fecunda trayectoria profesional. La firma con el acrónimo «V.D.» y la confesa relación mantenida con el pintor por parte de Freda no incita a dudas, al margen de la similitud o correspondencia en el pose respecto a otros muchos de los trabajos realizados por el artista neerlandés, al que gustaba disponer a sus figuras en trances desinhibidos e incluso provocadores, tal y como acontece en la enigmática reproducción de un descarnado «desnudo» de Van Dongen que Beppo conservaba con gran celo entre sus pertenencias, en el que la modelo tiene un extremo parecido físico con la imagen de una Freda veinteañera, según podemos constatar al cotejar su fisonomía con otras fotos contemporáneas de la entonces joven estudiante inglesa, lo que nos induce a considerar que sus rasgos físicos coincidían plenamente con el sentido ideal de belleza que gustaba plasmar Van Dongen por esas fechas, como puede corroborarse en numerosas composiciones de este artista. En esta obra la modelo se dispone recostada sobre una especie de camastro o alargado sofá, con los brazos plegados a ambos lados de su cabeza y ocultas las manos tras ella, en complacencia manifiesta al exhibir la belleza de unos senos aún adolescentes, el rostro girado a su izquierda y escorzado, de manera que, ciertamente, dificulta una clara identificación de la joven, cuyo pubis, que es mostrado abiertamente, ocupa sin pudor alguno y rigurosamente el centro mismo de la composición —recordando un tanto el famoso cuadro de Courbet, *El origen del mundo*, en su día tan controvertido—, una pierna flexionada sobre el asiento, la otra estirada y aparentemente descansando en el suelo, ya que su conformación va más allá de los propios límites del cuadro.

Es oportuno constatar la ilación existente entre este dibujo, firmado con las siglas «V.D.», y esta otra composición al óleo cuya reproducción fotográfica tantos años había conservado Beppo en su poder, como recuerdo y testimonio de un posado realizado en sus locos años del París de la década de «los veinte», para un pintor tan reconocido como lo era Van Dongen en aquellas fechas. A fin de cuentas este dibujo no es sino uno de los distintos estudios previos realizados por el holandés para fundamentar con rigor el óleo postrero, pues brazos y piernas adoptan idénticos poses en ambas composiciones, si bien el punto de vista desde el que está representada la modelo difiere en ambos casos, lo cual por otra parte constituía una práctica previa habitual para estudiar a fondo el encuadre más conve-

niente para la consecución de los fines deseados. De lo cual se infiere que tras la realización de distintos apuntes y esbozos, Kees eligió para su resolución definitiva el encuadre antedicho, que fue el plasmado al óleo, regalando a Freda uno de estos bocetos previos que la joven artista conservó con gran regocijo, dado el prestigio artístico del neerlandés en ese momento.

Ya desde 1914, una vez trasladado e instalado Van Dongen en su nuevo estudio de la *rue Denfert-Rochereau*, en Montparnasse, se fueron haciendo habituales los extravagantes bailes de disfraces, desenfrenados y lujosos, que celebraba en su taller, a los que acudía todo el París de moda, y que más tarde, en 1929, se verían acrecentados mediante las recepciones-exposiciones que el pintor celebraba todos los lunes desde Pascua hasta Pentecostés en su magnífica casa del núm. 5 de la calle *Lambert*, que causaban auténtico furor entre los asistentes. «No hay nada más mundano, más parisino, más “último grito”, que la recepción de la inauguración. De arriba abajo de la casa, los retratos se alinean en las paredes. Viven en ellas», argumentaba el crítico de arte Paul Gsell, quien, evocando un extraño mimetismo, precisaba que «las modelos que miran sus imágenes acaban pareciéndose a ellas». Entre



Kees van Dongen en su estudio de París, de cuyas paredes colgaban sus cotizadas composiciones.

esa maraña de retratos de mujeres de mundo pudo haber desfilado el óleo que le pintó a Beppo —y que fue subastado en Sotheby's en la década de los noventa del pasado siglo— junto a bailarinas semidesnudas, políticos de renombre, veraneantes de Deauville o clientes de Maxim's.



«Beppo» Abdul Wahab, en una foto de mediados de los años cincuenta del pasado siglo.

Para finalizar, permítanme rendir tributo una vez más a esta singular artista hispano-británica, que quiso abandonar por propia voluntad la civilizada y convencional vida de la gran metrópoli, para VIVIR en libertad —y con mayúsculas— en los cálidos, broncos y vitalistas paisajes mediterráneos de las tierras de España, que decidió descansar para siempre en un alcor de la sierra de Cazorla, y que deseó transferir —haciendo gala de una extrema generosidad— todo este trascendente legado de más de 300 obras a este territorio de Córdoba, para disfrute tanto de su ciudadanía como de sus visitantes.

BIBLIOGRAFÍA

AJMÁTOVA, Anna: *Las rosas de Amedeo Modigliani*, Milán, Edit. Il Saggiatore, 1982.

ARCHIVO DEL MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL: *Casa de las Cadenas*, Ayuntamiento de Villa del Río (Córdoba).

- BENEZIT, E.: *Dictionnaire des Peintres, sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Vol. I, pág. 8, Librairie Gründ, París, 1976 (novena edición / 1ª edición: 1911-23).
- BILLY KLÜVER / JULIE MARTIN: *El París de Kiki. Artistas y amantes 1900/1930*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.
- CARCO, Francis: «Modigliani», *L'Éventail*, 15-julio-1919.
- CERONI, Ambrogio de: *La obra pictórica de Modigliani*, Barcelona, Edit. Noguer, 1977.
- CLEMENTSON LOPE, Miguel, et al.: *Beppo, fulgor de bohemia* (catálogo de la exposición), Sala *Mateo Inurria*, Escuela de Arte *Mateo Inurria* / Vicerrectorado de Extensión Univ. y Relaciones Institucionales (Universidad de Córdoba), enero 1997.
- CLEMENTSON LOPE, Miguel; CLEMENTSON, Carlos; ANTOLÍN, Mario: *Pintores concatenados* (catálogo de la exposición itinerante), Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas *Rafael Botí*, 2018.
- CORTENOVA, Giorgio, et al.: «Modigliani», en *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna*, Barcelona, Carroggio Edit., 2000.
- D'ORS, Eugenio: «Modigliani», en *Arte vivo*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1979, pp. 29-32.
- FIFIELD, William: *Modigliani. The biography*, USA, W. H. Allen / Virgin Books, 1978, 316 págs.
- HASTINGS, Beatrice: «Impressions of Paris III», *The New Age*, 4 (junio 1914).
- KRYSTOF, Doris: *Modigliani 1884-1920. La poesía del instante*, Bonn, Taschen, 2011.
- VICENT, Manuel: «Las amantes del pintor Modigliani», *El País*, 24-oct.-2019.
- VV. AA.: *El arte del siglo XX, 1920-39*, Barcelona, Salvat Editores, 1993.

