

LOS ARTRÓPODOS EN LA VIDA Y EN LA OBRA DE VINCENT VAN GOGH

Víctor J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física. Facultad de Biología. Universidad Complutense, 28040 Madrid (Spain). – artmad@bio.ucm.es

Resumen: Se realiza una descripción y comentarios de los artrópodos referidos en la obra epistolar de Vincent Van Gogh, así como los utilizados en su obra artística, y se analiza su intencionalidad y su significación en relación a su vida y su pintura. Se sugieren y se comentan dos nuevos elementos entomológicos relacionados con su vida y obra: uno asociado al progresivo deterioro de su salud física y mental (probable consumo de cantárida o “*mosca de España*”) y otro relacionado con la súbita aparición de mariposas en sus cuadros desde 1888 (como posible constatación entomológica de su mayor y más definitivo desencanto existencial), justo desde su ruptura con Paul Gauguin y el fracaso de su proyecto común sobre una comunidad de artistas, siendo insectos que, desde entonces, utilizará frecuentemente en numerosos cuadros de sus tres últimos años de vida.

Palabras clave: Van Gogh, etno-entomología, pintura, artrópodos, arte.

Arthropods in the life and work of Vincent Van Gogh

Abstract: A description of and comments on the arthropods recorded in the letters of Vincent Van Gogh and those used in his pictorial art is made, and an analysis of their intentionality and significance in relation to his life and paintings is also made. Two new entomological elements connected with his life and work are suggested and discussed: one associated with the progressive deterioration of his physical and mental health (probable consumption of cantharid or “Spanish fly”) and another linked to the sudden appearance of butterflies in his pictures since 1888 (as possible entomological proof of his bigger and more definitive existential disappointment), right from his break up with Paul Gauguin and the failure of their common project concerning a community of artists, insects that, ever since then, were frequently used in many paintings made over the last three years of his life.

Key words: Van Gogh, ethno-entomology, painting, arthropods, art.

Introducción

En un artículo anterior sobre los Artrópodos en la obra de Pablo Picasso (Monserrat, 2008) poníamos de manifiesto la falta de interés que, habitualmente, estos animales han despertado en los autores de la mayoría de los estudios generales sobre el Arte y, en particular, en la mayoría de los estudios realizados sobre los animales representados en el Arte, y hacíamos hincapié en la escasez (casi ausencia) de estudios previos sobre la presencia, importancia y significación de los Artrópodos en la obra de la mayoría de los artistas, particularmente pintores, y aportábamos un extenso comentario que pudiera servir de introducción a estudios posteriores. Por ello, y para no repetimos, sirvan aquellos argumentos para este nuevo artículo, en este caso sobre los Artrópodos en la obra de Vincent Van Gogh, y tras unos breves antecedentes, pasemos directamente al estudio y significación de los Artrópodos que se citan de su vida y aparecen en su obra para finalizar en unas consideraciones entomológicas finales sobre la vida y obra de este pintor.

Antecedentes a su obra

Después de tantos siglos de férreas normas clasicistas y academicistas y de excelentes e insuperables pintores que habían demostrado sobradamente que en la Pintura “ya estaba todo hecho”, desde la segunda mitad del S. XIX hacia el tránsito del S. XX las cosas empezaron a cambiar. Los impresionistas habían sido los primeros en intentarlo y en demostrar la capacidad de adaptación del viejo sistema a nuevas propuestas, así como en la capacidad perceptiva del mercado primero, y del público general con posterioridad, ante nuevas expresiones artísticas más o menos alejadas del academicismo tradicional.

A pesar de que, en general, los impresionistas habitualmente no enfatizaron en pequeños elementos como pudieran ser los “bichos” y estaban más preocupados por lo novedoso de su técnica y en el tratamiento de la luz y la composición (por ello el Impresionismo es una escuela muy pobre en estos elementos), encontramos algunos ejemplos que demuestran, como no, un cierto interés de alguno de estos artistas por estos animales. Aunque son realmente escasos los ejemplos que pueden mencionarse citemos entre los franceses a Edouard Manet (1832-1883) y su dibujo *Le Fleuve - Dragonfly* (Paris: Librairie de l'Eau-Forte, 1875) del Fine Arts Museum de San Francisco, los dibujos que realizará Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), entre otros *L'Araignée* (1897-1899), para el libro *Histoires naturelles* de Jules Renard (Paris: Henri Floury, 1900), la curiosa referencia entomológica de Edgar Degas (1834-1917) en su *Ballet Dancers in Butterfly Costumes* (1880) del Norton Simon Museum (Pasadena) o Berthe Manet (Morisot) en su obra *La caza de mariposas* (1874) del Musée d'Orsay (Paris) y, al margen de los impresionistas franceses, podemos citar a McNeill Whistler (1834-1903), pintor estadounidense de alma europea, cuya propia firma personal fue evolucionando hacia la forma de una mariposa, insecto relativamente presente en su obra, y sus cuadros *Miss Cicely Alexander: Harmony in Grey and Green* (1862) de la Tate Gallery de Londres o *Symphony in Grey and Green: The Ocean* (c.1866) de la Frick Collection de New York son buenos ejemplos de ambos elementos. Todos ellos aportarán su pequeña contribución entomológica a los Post-Impresionistas que les seguirán.

Pues ellos, los llamados Post/Neo-Impresionistas (1885-1905) como Van Gogh, Seurat y Gauguin, dentro de su hetero-

geneidad, abren nuevas vías, y ya en el siglo XX otros movimientos se alejarán mucho más violentamente de la estética establecida, especialmente el Cubismo, que abrió definitivamente la pintura y el Arte a la verdadera Modernidad. Se denomina Post-impresionismo a un heterogéneo conjunto de artistas que coinciden más en el tiempo que en el estilo de un movimiento propiamente dicho, pero que de alguna manera adoptan elementos impresionistas como el contraste de la luz y del color, la rapidez y la soltura en el trazo, la espontaneidad en la composición y, en definitiva, la libertad en plasmar sus emociones en un lienzo.

Hallamos en este movimiento escasos, pero algunos, elementos entomológicos como en el caso de Paul Gauguin (1848-1903) y su *Les Cigales et les Fourmis. Souvenir de la Martinique* (1889) del Museum of Fine Arts de Boston, con marcadas sugerencias entomológicas o de George Seurat (1859-1891) y su obra *Un domingo de verano en la Grande Jatte* (1886) del Art Institute de Chicago, donde, al fondo, una niña y un pequeño perro parecen perseguir a una pequeña mariposa anaranjada dando movimiento y contrastando con lo geoméricamente estático, casi hierático de los restantes personajes.

Pero al margen de estas referencias arthropodias, destaca dentro de esta escuela un autor tan popular y conocido como Vincent van Gogh (1853-1890) que los menciona frecuentemente en su epistolario y que posee varios cuadros en los que los trata, concretamente nueve lienzos y algunos dibujos preparatorios, en ocasiones más o menos crípticos, en otras motivo principal de la obra y que es el autor del que en esta nueva contribución nos ocupamos.

Los artrópodos en la vida y obra de Vincent Van Gogh

Iniciemos el estudio de los Artrópodos en la obra de este autor comentando algunos datos sobre su biografía y su personalidad que sirvan de introducción a la génesis y evolución de su obra, así como a la de algunos personajes que formaron parte de su vida y que posteriormente puedan relacionarnos con el tema que nos ocupa y, posteriormente, ubicar las referencias arthropodias halladas entre sus cartas y sus obras que citaremos en el contexto en el que fueron escritas/pintadas.

BIOGRAFIA

En el seno de una familia de clase media Vincent Guillaume van Gogh nació en el pequeño pueblecito de Groot-Zundert, a unos 80 kilómetros de Breda, en Brabante (Holanda), el 30 de Marzo de 1853, exactamente un año después del nacimiento del primer hijo del matrimonio, nacido muerto, al que habían llamado con igual nombre. Hijo de Thèodorus van Gogh, humilde y austero pastor de la Iglesia Reformada (1822-1885) y de Anna Corneélie née Carventus (1819-1907) perteneciente a una importante familia de encuadernadores, que habían contraído matrimonio en 1851. Estos dos elementos, la muerte de su homónimo hermano y el carácter y la profesión de su progenitor (repárese a continuación en las fechas de nacimiento de sus hijos), iban a marcarle hasta su muerte.

Posteriormente vendrían sus hermanos. El 17 de febrero de 1855 nace su hermana Anne-Cornélie, el 1 de mayo de 1857 nace Thèò, el 16 de marzo de 1859 nace su segunda

hermana, Elisabeth-Huberte, el 16 de marzo de 1862 nace su hermana Guillaumette Jacoba, y el 17 de mayo de 1867 nace su hermano pequeño Corneille-Vincent. De todos ellos merece destacarse al paciente, abnegado y generoso Thèò, con quien tendría una intensa relación, especialmente de dependencia y epistolar, y a Guillaumette Jacoba, su hermana preferida, con quien desarrollaría una enorme complicidad. Tanto uno como otra compartirán con él la sensibilidad y la epilepsia hereditaria y sufrirán enormemente tras su muerte, Guillaumette Jacoba fue ingresada en un hospital psiquiátrico, donde murió anciana y seis meses después que él, el 25 de enero, muere en Utrecht Thèò, que no logró superar la muerte de su querido hermano.

De tendencia sensible, solitaria y con frecuencia agresiva, su fuerte y difícil carácter se manifestó desde su juventud y, aunque su verdadera vocación artística fue tardía (a los 30 años), ya se despierta con los primeros dibujos en 1862, cuando aún viven en Zundert, donde el contacto con la naturaleza fue intenso y característico de un niño en un medio rural y su formación se inicia en 1864 en la escuela en Jean Provly, en Zevenbergen, donde estudia francés, inglés y alemán. Entre 1866-1868 asiste al internado estatal Rey Wilhelm II en Tilburg y en 1869, después de terminar la escuela, y por mediación de su tío Vincent (tío Cent), con 17 años entra como aprendiz en la compañía Goupil & Cie., (luego *Boussod & Valadon*), de sus tíos paternos y marchantes de arte en París y establecidos en La Haya, ciudad donde visita con frecuencia sus museos y desde las Navidades de 1881 a septiembre de 1883 se familiarizará y tendrá influencia con los pintores y artistas de la paisajista Escuela de La Haya, entre otros con su tío Anton Mauve, con quien tendría una buena relación y se convertiría en su primer mentor. De esta escuela tomará la admiración por Millet y Corot, por los paisajes e irá añadiendo poco a poco un mayor realismo y color en sus obras con pequeñas pinceladas de más vivas tonalidades.

En 1871 toda la familia se traslada a Helvoirt, donde el padre había sido nombrado Pastor. En agosto de 1872 inicia una relación epistolar, que durará toda la vida, con su hermano Thèò (*old boy*), quien estudia en Oisterwijk y quien en 1873 comienza a trabajar para la misma empresa que él (Goupil & Cie.), pero en la sucursal de Bruselas, mientras que él, tras cuatro años de ascensos, es enviado a la sucursal en Londres, donde llegada el 13 de Junio de 1873. Lee a Dickens y visita los museos y galerías, se interesa por la pintura de Constable y Turner y amplía sus conocimientos sobre el arte en general y la pintura en particular y comienza a cultivar el dibujo.

El marcado del arte no le entusiasmaba en absoluto y, con varios traslados en contra de su voluntad a la sede de la compañía en París (1874 y 1875), pierde el interés por su trabajo y por el arte en general, a pesar de sus asiduas visitas al Louvre y al Museo de Luxemburgo. Su estado de ánimo se había agravado por la negativa de su enamorada Úrsula (hija de la señora Loyer, administradora de la pensión donde se alojaba tras su llegada a Londres) y que incrementa su abatimiento y su carácter depresivo, huraño, solitario y violento y genera cartas muy melancólicas, y como medio de salir de esta situación se obsesiona con el estudio de la Biblia. En 1876 los marchantes *Boussod & Valadon* se hacen cargo de la Galería Goupil & Cie. de París y sus desavenencias con Boussod, a los que calificó de

estafadores, agravan la situación y presenta su dimisión en la empresa en abril de ese año.

Con un enorme sentimiento de rechazo y de injusticia sobre su labor en la empresa, a partir de aquí todo este esquema citado (de frustración ante lo estéril de su esfuerzo) empieza a repetirse una y otra vez a lo largo de su vida, aunque con progresiva intensidad y agravamiento. Se generan y se suceden multitud de acontecimientos que mantendrán esta constante vital: su amor-odio con la Pintura, su inestabilidad económica y emocional y la emulación e influencia de la figura de su padre, que es fácil de intuir. Viaja a Ramsgate, Inglaterra, donde consigue un nuevo trabajo como profesor auxiliar de alemán, francés y aritmética en la escuela privada del Reverendo William Port Stockes, aunque solo recibe como pago alojamiento y comida. En junio pierde su trabajo y vuelve a Londres sin dinero y a pie. Allí es testigo de la miseria del *East End* londinense, elemento que le hacen decidirse por ayudar a los más desfavorecidos y hacerse, como su padre, pastor. De Londres se dirige a Welwyn a visitar a su hermana Anna, institutriz de la escuela privada de Madame Applecarth. Se convierte en predicador suplente del Reverendo Slade Jones, un ministro de la Iglesia Metodista, en Isleworth. En diciembre de 1876, vuelve a casa de sus padres en Etten.

En 1877 es empleado por la librería *Blussee & van Brama* de Dordrecht, pero tampoco muestra interés y merced al Pastor Thèodorus, en mayo de 1877 se traslada a Ámsterdam para iniciar sus estudios religiosos y preparar los exámenes de ingreso en la Facultad de Teología en los que se aplicó con ahínco pero que, por dos veces sin éxito, acabarían poco después (el latín y el griego se hicieron insalvables) y con un nuevo fracaso en 1878 vuelve, una vez más, a casa de sus padres en Etten, donde con su característica obstinación se prepara para entrar en la Escuela de Formación de Evangelistas en Bruselas, que formaba misioneros en menor tiempo y con menores esfuerzos académicos, pero tras un periodo de tres meses de prueba en Laeken-lès-Bruxelles, no obtiene su nombramiento al ser rechazado por el Comité de Evangelización y vuelve a Etten.

Decidido a ejercer su predicación por libre, en diciembre de 1878 viaja al Borinage (el país negro), un distrito minero de Bélgica en la cuenca carbonífera del Hainaut, instalándose en Pâturages, cerca de Mons, primero en casa del panadero y después en una mísera choza con un montón de paja como colchón. Su entrega fue tal que en 1879 es nombrado Predicador Evangelista en Wasmes, donde con un sueldo de cincuenta francos y durante 22 meses cuida física- y sobre todo espiritualmente a los mineros heridos, con tanta pasión que, tras su apoyo a los huelguistas, es despedido por sus superiores, quienes alegaron que “debía cuidar más su aspecto personal en vez de sacrificarse tanto por el prójimo”. Las condiciones de vida, tanto para él como para los mineros, eran tan extremadamente pésimas e inhumanas que sufre una gran depresión y nuevamente una gran sensación de fracaso. Se traslada a Cuesmes para continuar con un trabajo similar ayudando a los mineros. En todo este hostil medio tiene una profunda crisis de fe, reencontra su vocación y pinta series de mineros, artesanos y escenas de su paupérrima existencia con marcado estilo descarnado y tenebrista y vaga por Francia y Bélgica.

Tras haber aceptado en aquel duro periodo de su vida el envío de cincuenta francos de su hermano Théo, se inicia

una dependencia económica con él, generando (y así nos consta a través de su relación epistolar) un perverso juego de interdependencia y de chantajes emocionales que, sin menospreciar el casi permanente sufrimiento y miserable existencia de Vincent, alcanza, en ocasiones, niveles de auténtica manipulación y ciertos tintes ladinos.

Con el apoyo de Théo, a los 27 años (octubre de 1880) marcha a Bruselas, donde ingresa en la Academia de Pintura, visita a su amigo, pintor y compatriota Anton Van Rappard (aristócrata a quien citaremos en alguna de sus cartas con referencias entomológicas), se interesa por la anatomía y la perspectiva, y hace las primeras copias de obras de Millet. Escribe a Théo, quien ahora trabaja en París, para contarle su desolación, su penuria económica e incertidumbre sobre su futuro y éste le insta a que se dedique a la pintura. Desde este momento Théo decide mandarle una asignación mensual, ayuda que se prolongará hasta la muerte del pintor. Vuelve a la casa familiar de Etten en abril de 1881 donde sigue dibujando con empeño y pasan juntos el verano de ese año en Etten, donde se enamora de su prima Cornelia Adriana Vos-Stricker (conocida como *Kee* o *Kee Vos*), viuda y con un hijo, pero tampoco le acepta y provoca una de sus generalizadas reacciones autodestructivas, quemándose una mano y violentas discusiones con su padre. Parte para La Haya en diciembre de 1881 y pasa un mes con su primo y anteriormente citado pintor Anton Mauve (1838 - 1888) en esta ciudad, quien le introduce en los círculos artísticos de la Escuela de la ciudad y le muestra por primera vez acuarelas, pinta sus primeros lienzos al óleo, se interesa por las Naturalezas Muertas y choca violentamente con la estética conformista/academicista imperante, y de regreso, el día de Navidad tiene lugar una enorme discusión con su padre por motivos religiosos.

Un año después, en 1882, conoce a Clasina Maria Hoornik (prostituta, con un hijo, embarazada, alcohólica, con sífilis y conocida como *Sien*) con quien mantuvo una relación de algo más de un año (febrero de 1882 a septiembre de 1883) en Schenkweg, relación fuertemente desaprobada por su padre y que acabó a instancias de Théo. Contagiado por la sífilis, en 1883 su estado psíquico se deteriora y es hospitalizado durante varias semanas. Viaja a Drenthe en el noreste de Holanda y pinta paisajes y campesinos. Sin poder soportar tanta soledad, a finales de 1883 se muda a Nuenen con sus padres, que se habían trasladado desde Etten, permaneciendo allí dos años de una febril productividad muy interesada en el paisaje aldeano, las Naturalezas Muertas y el retrato (195 pinturas y más de 200 dibujos).

En 1884 comienza una relación con la solterona Margot Begemann, y a causa del rechazo de ambas familias a sus deseos de casarse y ella intenta envenenarse y todo esto repercute aún más en su precario estado emocional. El 26 de marzo de 1885 muere su padre de una apoplejía, hecho que le afectó profundamente, y un nuevo impulso en su interés por la pintura se desencadena, a pesar de la prohibición del párroco a sus fieles de posar para él. Estudia las leyes de los colores y profundiza en la obra de los Goncourt. Acusado de paternidad del hijo de una de sus modelos es instado a abandonar la ciudad y sin modelos que pintar se interesa por las Naturalezas Muertas y los nidos de los pájaros. En 1886 visita el Rijksmuseum en Ámsterdam (nunca más volverá a Holanda) y se marcha a vivir a Amberes, donde permaneció poco más de tres meses. Frecuenta el barrio portuario de

esta ciudad y sus burdeles (allí se le diagnosticó sífilis avanzada), se interesa por las estampas japonesas, cuya influencia marcará sus composiciones y por la paleta de Rubens, Hals y Delacroix de quienes descubrió la luz, a los que se irán sumando su admiración por otros clásicos como Rembrandt, Velázquez, Veronés, Giotto, los impresionistas y puntillistas y sus siempre admirados Maris, Mallais, Dupré, Millet, Corot o Meissonier. Se matricula en la Academia de Amberes, donde puede dibujar con modelos, conoce a Levens que hace su retrato a acuarela. Todo este periodo de Nuenen / Amberes estará dedicado mayoritariamente a las escenas de la Naturaleza, portuarias y especialmente al retrato.

De nuevo aburrido por el academicismo de sus maestros, pocos meses durará en la Academia de Amberes y en marzo de 1886 se marcha a París, sin avisar a su hermano Théo y con quien vivirá un par de años. Comienza a estudiar con Ferdinand Cormon (1845- 924) y con sus modelos en su taller de Montmartre. Allí conoce a John Russell (1858-1931), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Paul Gauguin (1848-1903), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903), Georges Pierre Seurat (1859 – 1891) y Emile Bernard (1868-1941). El contacto con París, con sus tabernas, sus prostíbulos, sus mercados, con Montmartre y con el impresionismo aportan ardientes cambios de impresiones entre jóvenes artistas y darán un nuevo colorido más aclarado y brillante a su obra desde este periodo parisino, con gran influencia de los puntillistas Seurat, Signac y Pissarro y de la pintura de autores japoneses como Hiroshige, Utamaro, Hokusai y Resai Yeisen. En 1887 realiza 27 de sus *Autorretratos* experimentando con diferentes técnicas y expone en el *Restaurant Au Tamburin*, del Boulevard de Clichy, junto a Bernard, Anquetin, Gauguin y Lautrec, grupo que se hacen llamar *los pintores del pequeño boulevard*, en contraposición con *los pintores del gran boulevard*, formado por Monet, Sisley, Renoir y Degas, entre otros.

Aún más enfermo y alcoholizado, en febrero de 1888 Van Gogh deja súbitamente París (sin haber vendido un solo cuadro) y por consejo de Toulouse-Lautrec se muda a Arles, donde pensaba establecer una comunidad de artistas (con Gauguin, Laval, Bernard, etc.) y donde inicia uno de sus periodos más productivos y fecundos, con multitud de cuadros llenos de jardines, huertos en flor, parques, escenas rurales y espacios abiertos, muchos de los más conocidos corresponden a este periodo: *El puente de Langlois*, *Noche estrellada*, *El melocotonero*, *Rojo claro*, *El peral en flor*, así como los realizados en la famosa *Casa Amarilla*, temas marineros de Saintes-Maries-de-la-Mer (donde hallaremos crustáceos Fig. 1) y muchos de sus más conocidos retratos (*El cartero Joseph Roulin* y su familia, *El subteniente Millet*) y escenas urbanas como *La terraza de un café en la Plaza del Foro durante la noche*. En septiembre recibe la visita del pintor-poeta belga Eugène Boch, cuya hermana también pinta y forma parte de la agrupación artística de Bruselas *Los veintistas*.

El proyecto de la comunidad de artistas parecía ir por buen camino, a la espera de la llegada de su amigo Paul Gauguin, a quien conoció en el otoño de 1886, a quien respetaba y admiraba y con quien soñaba crear en esta localidad su “Japón del sur” como se llamaría esta comunidad de artistas. Allí bebe menos y trabaja con más empeño. Pinta

sus famosos *Girasoles* y *Naturalezas Muertas* para decorar el cuarto de su esperado huésped como gesto de agradecimiento y amistad. Finalmente Gauguin llega el 20 de octubre de 1888 y convive con Vincent en su *Casa Amarilla*, siendo un tiempo muy productivo para ambos, basado en la mutua amistad desde el inicio, aunque progresivamente se hace tenso y turbulento, con acaloradas discusiones sobre Arte, que generan una convivencia poco fluida e inviable y un progresivo distanciamiento, que unido a un incremento en el consumo de alcohol, absenta y tabaco (además del tratamiento con bromuro potásico), provocan descerrajadas discusiones que llegan a las amenazas y que culminan la noche del 23 de diciembre con una violenta discusión sobre Rembrandt y donde llegó a amenazar a Gauguin, en plena *Place Victor Hugo*, con una navaja de afeitar y Gauguin decide marcharse a un hotel y de Arles. El hecho desencadena, en la mañana siguiente al día de “Nochebuena”, el más célebre acontecimiento sobre su vida, cuando Gauguin y el Comisario de Policía de Arles encuentran a Vincent en la cama con el lóbulo de la oreja izquierda cortado la noche anterior con una navaja y que envuelta en un paño, había sido enviado a Gauguin a través de una prostituta compartida por ambos (Gaby), como gesto de arrepentimiento (automutilación sacrificial) y que pasó de Gaby a la *Madame* del burdel, y de ésta a la policía de guardia y al Comisario y que acabó en un frasco del Doctor Félix Rey, que tras romperse fue arrojada a la basura. Otra vez el remordimiento, el fracaso, la soledad y la desesperación. Gauguin se marchó de Arles y Vincent permaneció en el hospital varios días delirando.

El 7 de enero de 1889 regresa a su casa, pinta algunos cuadros más conocidos como su *Silla* y su primer *Autorretrato* en el que se aprecia los signos de la mutilación, en febrero ingresa de nuevo en el hospital al cuidado del Doctor Felix Rey con cuadros de insomnio y paranoia (cree que alguien quiere envenenarle) y en abril de ese mismo año Théo contrae matrimonio con Johanna Gesina van Gogh-Bonger. Vincent comienza a mejorar en el año nuevo y deja el hospital en Arles. Realiza el *Retrato del doctor Rey* y tres estudios de su taller. Pinta tres veces a la mujer del cartero Roulin, que ha posado para *La nana*. El maldito y pertinaz mistral no ayuda a relajar la situación y su estado se agrava durante el mes de febrero, vuelve a ser ingresado en el hospital con cuadros de alucinaciones auditivas y visuales y epilepsia, y tras el repudio de la Comisión de Vecinos (su casa es nuevamente precintada por la policía, como la noche del episodio de la mutilación) que le llevó al encierro (hacia el día 22), él mismo expresa su deseo de ser internado para su tranquilidad y la de los demás.

Tras una corta estancia en casa del Dr. Rey, el 8 de mayo y por propia voluntad y quizás asumiendo definitivamente la premonición de su padre (loco era la palabra que más temía y que reiteradamente escuchó de la boca de su padre desde Zundert), ingresa en el asilo mental (manicomio/frenopático) de Saint Paul-de-Mausole en Saint-Rémy-de-Provence, a 27 km de Arles. Vincent va poco a poco asumiendo que tampoco allí se curarán sus males y asume su reclusión apoyándose en la vida de escritores como Rochefort, Hugo o Quinet, e incluso en la de otros pintores como Troyon, Méryon, Marchal, Jundt, Maris, Monticelli y tantos otros que acabaron así. Pinta las habitaciones, los internos, el parque y alrededores del asilo, donde hallaremos

reminiscencias de una cierta vocación entomológica, y continúa sus pinturas de paisajes desde el propio asilo (su famosa serie de bosques de olivos y cipreses con numerosas reminiscencias ornitológicas y entomológicas, especialmente lepidopterológicas que sugieren su deseo de “volar” / escapar). En algunos de sus ataques trata de envenenarse tragando sus propias pinturas y se le prohíbe pintar y sólo dibujar.

Siempre fue muy reticente a la venta de sus obras y no digamos a la escasa opinión que sobre ellas pudo publicar la crítica (en 1890 Aurier publicó en el *Mercur de France* un elogioso artículo que al ser conocido por Van Gogh le envió un cuadro suplicándole que nunca volviera a hablar sobre él). Aún así comienza a ser algo reconocido como artista, sus lienzos *Noche estrellada sobre el Ródano* y *Lirios* son expuestos en el *Salon des Indépendants* en septiembre y en noviembre Octave Maus (1856 - 1919), secretario del grupo de artistas belga *Les XX*, lo invita a exponer seis de sus trabajos.

Con 1890 llega el último año de su vida y de su obra. El 31 de enero la esposa de Théo, Johanna, da a luz a un niño, al que llaman Vincent Willem y a quien conocerá en un breve viaje de tres días a París. En la citada exposición de *Les XX*, en Bruselas, Anne Boch compra por 400 FF el único cuadro que vendió en vida: *Las viñas rojas* (hoy en el Museo Pushkin de Moscú).

Con obsesiones escapistas (“*Huir de la locura del sur*”) y crisis de más de dos meses, por consejo de Pissarro y Théo, el 21 de mayo, con 38 años, se muda a Auvers-sur-Oise, cerca de París y, por 3,5 FF la noche, se instala en una pensión de la Plaza del Ayuntamiento, al cuidado del cordial y comprensivo Doctor Paul Gachet, famoso homeópata vinculado a los impresionistas y que era coleccionista de arte. La luz, los espacios y los trigales de esta localidad ya habían llamado anteriormente la atención de artistas como Daubigny, Pissarro o Cézanne, y de nuevo al aire libre (“*Estoy absorto en la inmensa planicie, con campos de trigo contra las colinas ilimitadas como un mar...*”) pinta con vehemencia todo lo que le rodea. Recupera su pérdida energía (“*Son inmensas extensiones de trigales bajo cielos turbulentos y no he tenido que esforzarme para tratar de expresar una tristeza, una soledad extrema*”) y comienza a pintar con increíble vitalidad y creatividad, produciendo en 79 días más de cien obras (72 cuadros, 35 dibujos y 1 aguafuerte), muchas de las más representativas (y más de una entomológicas), entre las que se encuentran las realizadas sobre sus alrededores, edificios como su conocida iglesia, el *Retrato del doctor Gachet* y sus más atormentados paisajes (durante los últimos 30 meses de su vida llegó a realizar 500 obras y en los últimos 69 días de su vida firmó hasta 79 cuadros, en una frenética lucha contra el tiempo, como presagiando que pocos días le quedaban). Su pintura torna más barroca, con curvos arabescos y empastes cada vez más densos, sin olvidar sus raíces holandesas y su influencia impresionista.

Como hemos indicado, visita a Théo y Johanna el 6 de Julio de 1890, para conocer a su sobrino, y queda destrozado al descubrir su precaria situación económica. Continúa trabajando, pero su estado mental finalmente decae y se agrava como consecuencia del sentimiento de culpabilidad al juzgarse una carga para Théo y su familia y por ser responsable de su estado financiero y sus problemas y, además

del impacto de ver toda su obra (sin vender) reunida, acumulada y cubriendo literalmente todas sus paredes e incluso debajo de la cama y demás muebles.

Para alguien como él, con la idea de la muerte omnipresente tanto desde niño (en el cementerio contiguo a la iglesia donde oficiaba su padre leía con frecuencia una lápida de su hermano que rezaba con su nombre su “propio epitafio”) como en su epistolario y con la idea del suicidio rondando por su mente (el tema era recurrente y aparece en sus cartas del 18 de agosto de 1877, 7 de septiembre de 1881, verano de 1887, 29 de mayo de 1888, etc., y en alguna otra, como en la escrita a Anthon van Rappard desde Nuenen, c. 1 de marzo de 1884, emplea la metáfora de la polilla que se acerca a la vela hasta morir).

Solo, desolado y sin haber recibido la asignación mensual que le enviaba su hermano, el 27 de julio sale a pasear con la excusa de ir cazar cuervos, y consciente de su soledad extrema y con un fuerte y angustioso sentimiento de fracasado y enfermo se dispara en el vientre. Aún así consigue volver a casa, sin avisar a nadie de su estado. El matrimonio Ravoux, dueños de la pensión donde vivió durante su estancia en Auvers, avisan al médico local, el doctor Mazeiry y éste al doctor Gachet. Los médicos le vendan, pero la bala no puede ser extraída y ante la gravedad llaman a Théo. Vincent muere a los 37 años en la madrugada del 29 de julio de 1890. Habiéndosele negado la extremaunción y la misa de difuntos, el entierro tuvo lugar el 30 de julio a las tres de la tarde en el cementerio de Auvers-sur-Oise. Muy poco después, a los seis meses, el 25 de enero en una Casa de Salud de Utrech, muere en Théo, que no logró superar la muerte de su hermano y junto a él reposa en el cementerio de Auvers.

LOS ARTRÓPODOS EN LA VIDA DE VINCENT VAN GOGH

No nos vamos a dedicar exclusivamente a los elementos entomológicos existentes en la abundante obra pictórica de Van Gogh sino que, como antesala a toda esta información, hay que sumar la valiosa supervivencia de 874 cartas manuscritas, principalmente a su hermano Théo (publicadas en 1911) y en base a todo este material epistolar vamos a seguir la pista, a través de sus propios comentarios, de su posible significación y sentimientos hacia ellos, ya que nos aportan datos directos, íntimos y personales sobre el cuando y el porqué en la presencia de Artrópodos en sus obras.

Toda su obra epistolar, y obviamente lo veremos en su obra artística, está plagada de referencias a la Naturaleza, a sus colores, a sus formas y a sus seres vivos, principalmente árboles y plantas (en particular brezos, mieses, chopos, olivos, frutales, flores, troncos, hiedras y musgos) que formaban parte de ella y que dejó reflejado en multitud de sus lienzos sobre paisajes, huertos y jardines. Su amor por la Naturaleza se hizo patente a lo largo de toda su vida, con una marcada preferencia instintiva de habitar en medios rurales frente a los urbanos (por otra parte menos onerosos) y es en estos medios rurales donde pasó la mayor parte de su vida.

También le interesaron y admiraba los animales, especialmente los domésticos y las aves (cuya belleza constata en su carta de 9 de enero de 1878), hasta el punto de que incluso le hizo vincularse por un tiempo con la Escuela Veterinaria de Anatomía de Bruselas, aunque estos aparecen en mucha menor medida en su epistolario y en su obra, casi

siempre como elementos del paisaje. A veces algunos animales, como los arenques, aparecen en bodegones, pero en otras obras son el motivo principal de la obra, y entre los menos habituales podemos citar su martín pescador (1887), como parte de una serie (época) en la que estuvo interesado por los nidos (1885) y la anatomía de las aves como una lechuza (1887) o sus gorriones muertos (1885), e incluso también pintó algún translúcido murciélago (1886). Interesante es constatarlo, ya que todos ellos son animales voladores que, como los insectos que veremos, formarían parte de su aéreo zoológico.

Entrando ya en los elementos meramente entomológicos existentes en su correspondencia, Van Gogh hace referencia, comenta, da reseñas o cita quelicerados, crustáceos e insectos. Citemos algunas.

En lo que respecta a las meras referencias artropodianas del lenguaje coloquial, hallamos desde breves referencias a los quelicerados en las burguesas y parisinas “*lámparas de araña*” a otras expresiones habituales como “*meter la mano en el avispero*” de su carta 579 de marzo de 1889. También, con frecuencia, cita la miel, generalmente en relación con la ternura y el afecto que necesitaba (cartas a Théo de cita en 11 de octubre de 1875 y de 8 de abril de 1877 y a Anthon van Rappard de 28 de mayo de 1882).

Ya de índole más personal encontramos otras referencias a quelicerados donde las arañas aparecen de forma más o menos simbólica en su epistolario. En su carta a Théo del 11 de febrero de 1883 asocia la fragilidad del primer amor con una tela de araña “*Michelet dice que el primer amor es frágil como una tela de araña, y crece hasta ser tan fuerte como un cable*”, y en su carta de septiembre de 1888 desde Arles, y refiriéndose a su situación personal, anota: “*Y por lo que veo no voy a perder nada, absolutamente nada, por permanecer donde estoy, contentándome con ver que las cosas marchan, al igual que una araña en su red a la espera de las moscas*”. También arañas y moscas aparecen en su carta, también desde Arles del 9 de agosto de ese mismo año, y demuestra hasta qué punto era observador del medio natural, incluidos los artrópodos: “*No todo es brillante aquí. Vi un establo con cuatro vacas de color café y un ternero del mismo color. El establo era blanco azulado con telas de arañas colgadas, las vacas muy limpias y muy bonitas, y tenía una gran cortina verde en la puerta para mantener fuera a las moscas y el polvo*”.

En una de sus cartas, del 7 de enero de 1889 a su hermano Théo, poco después de su salida (liberación) del hospital de Arles, hace referencia a dos bodegones sobre crustáceos (Fig. 2), de los que más adelante hablaremos (*Cangrejo boca arriba* y *Dos cangrejos* de 1889): “*Voy a ponerme a trabajar de nuevo mañana. Empezaré haciendo uno o dos bodegones que me acostumbren a la pintura de nuevo*”.

Al margen de los quelicerados y los crustáceos, son los insectos los más citados en sus cartas. Encontramos en ellas divertidas connotaciones sobre su marcada repulsión por las cucarachas que las asocia con la “*antinatural, lúgubre y sucia*” ciudad de París (en su carta de 25 de mayo de 1889, desde el manicomio de Sain-Paul-de-Mausole en Saint-Rémy cita: “*La comida es regular. Sabe inevitablemente a moho, como en un restaurante con cucarachas en París...*”). Poco después en septiembre de ese año y desde el mismo centro, escribe “*Las cosas están tan íntimamente conectadas que a veces aquí se encuentran cucarachas en*

la comida, como si uno estuviera verdaderamente en París; y, por el contrario, podría suceder que tú a veces tuvieras la impresión de estar en el campo. No es gran cosa, pero es tranquilizante”, y más adelante reitera “*La verdad es que estoy satisfecho de que mientras aquí, a veces, haya cucarachas en la comida, en tu casa haya mujer y niño*”.

También hallamos un par de referencias a los pertinaces mosquitos y las pesadas moscas que debieron acompañarle en sus infinitas salidas al campo para pintar del natural paisajes y escenas campestres o rurales (“*Creo que el calor me sienta bien, a pesar de los mosquitos y las moscas*” escribía desde Arles el 9 de julio de 1888).

Este estival calor mediterráneo está, y lo sabemos todos los que habitamos a su abrigo, ineludiblemente unido al sonido de las cigarras que parecen intuirse en algunos de sus tórridos y atormentados paisajes pintados en esta ciudad del Midi francés. Sobre este tema hay una explícita referencia en su carta a Théo, escrita desde Saint-Rémy el 19 de septiembre de 1889: “*Los olivos tienen mucho más carácter, como en el otro estudio, y yo traté de expresar la hora del día cuando se ven los escarabajos verdes rosáceos y las cigarras que volaban al calor*”. En una de las cartas escrita desde Arles el 9 de julio de 1888 incluye un boceto (bastante personal, por cierto) de una de esas cigarras y haciendo referencia a este dibujo anota: “*Las cigarras no son como las de nuestro país (o como las nuestras) sino como éstas. Estas cigarras (creo que ya las he visto en los álbumes japoneses con el nombre de Cicada) además de las Cantharides doradas y verdes, esparcidas sobre los olivos, su canto es tan fuerte como el de la rana*”. También en su carta desde Saint Rémy de 5 de julio de 1889 anota: “*Fuera, las cigarras cantan, desgañitándose, un grito estridente, diez veces más fuerte que el de los grillos; y la hierba calcinada adquiere hermosos tonos de oro viejo. Las bellas ciudades del Midi están muertas como nuestras ciudades a lo largo de Zuyderzee, antes animadas. Mientras que, entre la caída y la decadencia de las cosas, las cigarras amadas por el buen Sócrates, perduran. Y aquí en verdad cantan todavía en griego antiguo*”. También hay referencias de cigarras y otros insectos de los olivares en su carta desde Auvers-sur-Oise de 25 de mayo de 1890 a J. J. Isaacson, donde comentando su cromatismo y su luz anota: “*A veces todo es de un puro y sencillo de todos los azules, es decir, cuando el árbol tiene sus pálidas flores, y grandes y azules moscas, escarabajos esmeralda rosados y cigarras en gran número se ciernen a su alrededor*”.

Sobre alguna de estas referencias merece hacerse un par de comentarios. Es de todos conocido que la cantárida (*Lytta vesicatoria*), también conocida como “*mosca de España*” (Coleoptera: Meloidae), fue usada en medicina como vesicante para el tratamiento de ulceraciones de la piel, también contra la alopecia, la incontinencia urinaria y como diurético. Conocida, al menos desde la época de Hipócrates, se mantuvo su utilización hasta principios del siglo XX. No tenemos constancia si Van Gogh la utilizó para estos menesteres, hecho que parece poco probable, pero sí podría sugerirse su conocimiento (y muy probablemente su uso) por alguno de sus efectos secundarios, ya que ingerida por vía oral (irrita la mucosa gastrointestinal y el urotelio produciendo una irritación intensa desde el riñón a la vejiga y la uretra, retención urinaria y hematuria) y en dosis mínimas, produce priapismo como efecto secundario.

Este hecho convirtió a la cantárida en el afrodisíaco de referencia durante siglos. Hay datos de que fue utilizada con muy diversos usos (desde certificar defunciones a su uso como veneno o afrodisíaco). Por Livia, esposa de César Augusto, para inducir la desinhibición e indiscreción entre sus invitados y obtener motivos de chantajes, a su uso frecuente por parte de soberanos como Enrique IV, muchos Medici (*Aqua toffana* o *Aquetta di Napoli*) o Louis XIV y, por supuesto del lascivo Marqués de Sade, y fue especialmente “popular” durante todo el Barroco y la Ilustración (*Pastilles Richelieu*), hasta que fue cayendo en desuso por el elevado número de envenenamientos que su uso provocaba, ya que una minúscula diferencia en la dosis ingerida podía ser fatal. Otros de sus efectos eran el de producir insomnio y una cierta agitación nerviosa. Todos estos datos, unido a su asiduidad a todo tipo de burdeles (además de alcohol, absenta, ajeno, tabaco, bromuro potásico, trementina, etc.), encajan perfectamente con alguna de las dolencias de Van Gogh que tanto refleja en sus cartas y de las que se ha hablado y escrito hasta la saciedad, sin haberse llegado a una preciso diagnóstico, y aportamos aquí una posible “causa entomológica” a su penosa existencia.

Sobre la cigarra (Homoptera: Cicadidae), que menciona y había visto en los álbumes japoneses, debemos indicar que en la Cultura Oriental, y en la china en particular, este insecto con su curiosa metamorfosis de náyade subterránea y adulto alado y cantor, es muy popular y frecuentemente representado, y el Budismo, tan reverencial por la vida, tiene en él un ejemplo idóneo que lo asocia con la inmortalidad, la resurrección y la reencarnación, la eterna juventud y la felicidad y la contención de la codicia y el vicio, y por ello es un insecto muy proclive en aparecer en fetiches, dibujos y diversos objetos y talismanes, algunos asociados a rituales mortuorios, especialmente frecuente en la Dinastía Shang (1776-1122 a. C.) y cuya impronta ha llegado hasta la actualidad, a veces asociada a otros elementos, tanto vegetales (melocotón, hongos, calabaza) como animales (tortuga, liebre, ciervo) que también simbolizan longevidad.

La relación de este insecto con la inmortalidad ya se refleja en el *Libro de las canciones* escrito en la Dinastía Zhou (771-221 a. C.) y la práctica de introducir una cigarra de jade en la boca del difunto para asegurar su inmortalidad es muy antigua y parece originarse en el Neolítico. Esta práctica estuvo particularmente extendida en la Dinastía Han (206 a. C.-220 d. C.) y las utilizaba para definir la categoría social y se usaba, junto a otros elementos de jade, bien tapando orificios del finado o bien bajo la lengua, y como amuletos colgantes fueron muy utilizados durante las dinastías Shang y Zhou y esta costumbre ha llegado hasta periodos recientes. Curiosamente, esta simbología es similar a la que encontramos entre los griegos y esta costumbre es afín a la que practicaban los Mayas, y muy resulta curioso que un animal como la cigarra que deja evidencia de su metamorfosis en la exuvia (tegumento) de su náyade juvenil, sea semejante a lo que acontece con las libélulas y sus náyades acuáticas, insectos que poseían esta misma simbología entre los Mesopotámicos.

Su representación ya aparece en obras antiguas, pero es en la delicada y fidedigna obra *Dibujos de aves* de Huang ch'üan (903-965) o *Pájaros, insectos y tortugas* del Museo del Palacio de Pekín, donde la cigarra, junto a otros muchos insectos aparece muy bellamente tratada. Otros artistas de

las Dinastías Sun, Song (960-1279) y Yuan (1260-1290) y autores como Xie Chufang o Qi Bashi's las dibujan de forma magistral.

También en Japón este insecto ha poseído una enorme significación y aparece muy representado en el dibujo japonés en tintas (*sumi-e*), a veces asociado a su caligrafía y textos, que resultan extremadamente ricos y delicados en detalles vegetales y animales, en ocasiones insectos, que generalmente parecen estar basados en modelos vivos y por ello están dotados de una enorme naturalidad y movimiento. Podemos citar a Tomioka Tessai (1836-1924) con imágenes de un inquietante movimiento, a Utamaro Kitagawa (1753/4-1806) que también posee abundante obra sobre el gusano de seda, a Katsushika Hokusai (1760-1849) o a Utagawa Hiroshige (1797-1858) con obras de extrema delicadeza, artistas que algunos ya hemos citado, que apasionaron a Van Gogh y de quienes tomaría las imágenes que de este insecto refiere en la citada carta.

Volviendo a su epistolario, en otras cartas se apropia de los insectos para reflejar su estado personal. Sobre su penuria económica en La Haya, en su carta a Thèò del 24/25 de julio del difícil año 1883 utiliza un elemento entomológico bastante gráfico y explícito: “*He pedido prestado dinero de Rappard, he tenido un envío extra de Padre. ¿Pero cual ha sido el resultado? Era como el escarabajo que está atado a un hilo y pueden volar un poco, pero inevitablemente es detenido por algo. Empecé cosas, pero después de pagar las facturas, me era difícil pasar las semanas hasta final del mes, a veces casi sin un céntimo.*”

También en otra carta a Thèò, ésta desde Saint-Rémy, 3 / 4 de septiembre de 1889 donde deja constancia de cómo también los insectos estaban presente en su visión de la belleza de la naturaleza y sus colores: “*No hay ningún daño en la utilización pura y discordante de los tonos, siempre soy un admirador de Bodmer desde el punto de vista del color, pero admiro y me encanta el hombre que conocía todo el bosque de Fontainebleau, desde el insecto al jabalí y del ciervo a la alondra, desde el gran roble y las rocas en masa a los helechos y la brizna de hierba.*”

Al margen de las referencias anteriormente citadas, son las mariposas los artrópodos más frecuentes en sus cartas (y en su obra), sobre todo durante 1888/9 (Fig. 3 – 7, 9) y en unas y en otra van a aparecer como diferentes elementos simbólicos y siguiendo su estado de ánimo y de salud. Unas veces van a citarse y aparecer como motivo de esplendor y alegría ante un primaveral paisaje y otras veces como fatal agüero de una muerte que le llama. Algunas de las referencias epistolares sobre las mariposas son suficientemente elocuentes.

En su carta a Thèò desde Arles (13 Abril de 1888) muestra su alegría y deseo de atraer a su hermano “*El terreno es violeta, en el fondo un muro con rectos álamos y un cielo muy azul. El pequeño peral tiene el tronco violeta y flores de color blanco, con una gran mariposa amarilla en uno de los grupos de flores. A la izquierda en la esquina, un pequeño jardín con una valla de mimbre de color amarillo, verdes arbustos, y una cama de flores. Un poco de color rosa la casa. Ahora, tienes los detalles de este plan de decoración de los huertos en flor que tengo pensado para tí*” (probablemente se trataba de una *Colias* o quizás una *Gonepteryx* (Lepidoptera: Pieridae) y que más adelante citaremos de su obra *Small Pear Tree in Blossom* de 1888).

En otra carta, en este caso a Emile Bernard, escrita desde Arles el 23/4 de junio de 1888 y hablando de su último fracaso amoroso hace varias de referencias genéricas a la metamorfosis de las mariposas: “Sin embargo, ella todavía puede amar, por que está viva - aquí no es posible la prevaricación - aunque puede ser que haya acabado de morir y la muerte de un animal terrestre. Dónde emergerá esta mariposa de la crisálida? Esta mariposa que era una oruga saciada, este sanjuanero (también llamado cachorro o abejorro de San Juan, Coleoptera: Scarabaeidae, *Melolontha*) que fue un blanco gusano?..... Bueno, aquí es donde tengo mi estudio de viejas prostitutas. A mí también me gustaría saber más o menos lo que yo soy, la larva de mí mismo, tal vez”..... “...estamos en libertad para sentir con bastante serenidad las posibilidades de la pintura en una diferente y mejor existencia, una existencia alterada por un fenómeno que tal vez no es más ingenioso y no más sorprendente que la transformación de una oruga en mariposa o de un larva en un sanjuanero”. La metamorfosis de las mariposas había sido un elemento utilizado en otra de sus cartas, en este caso a Anthon van Rappard, escrita desde Etten el 15 de octubre de 1881 anota: “Ya sea que vayas a Bruselas o no, nuevas llamas se encenderán en ti... no habrá mucha diferencia, pero la oruga se convertirá en mariposa; y en este te estoy hablando como un compañero de aventuras.”

A veces a través de su correspondencia, y por el tema entomológico que se deduce sobre alguna de sus obras en proyecto o en ejecución, se nos proporcionan pistas sobre algunas de sus obras muy probablemente perdidas o en colecciones privadas o de alguna otra obra desconocida (quizás perdida) puede sugerirse. Tal es el caso de la que se sugiere a partir de una carta a Emile Bernard escrita desde Arles (c. 18 de agosto de 1888): “También estoy intentando (pintar) polvorientos cardos con un gran enjambre de mariposas girando sobre ellos”. Casi idéntica referencia aparece en una carta a Théo, fechada tres días después (21 de agosto de 1888) donde de la anterior declaración de intenciones se ha pasado ya a los hechos: “Estoy trabajando en otro estudio de cardos polvorientos, con un enjambre de innumerables mariposas blancas y amarillas”, lo que sugiere que la obra fue realizada y, que sepamos, no ha sido jamás hallada/catalogada. Tampoco tenemos constancia de otro supuesto cuadro al que parece referirse en su carta de 24 de marzo de 1888 a Théo desde Arles: “No sería una mala idea que envíes a Tersteeg uno de mis estudios: ¿dirías que el Puente de la Clichy con el cielo amarillo y dos casas se reflejan en el agua? - O las mariposas o el campo de amapolas, de hecho, aunque espero hacerlo mejor aquí”. Desconocemos a qué cuadro sobre mariposas hace referencia, ya que no puede tratarse de *Amapolas y mariposas* (Fig. 7) por ser de autoría dos años posterior a esta carta (1890).

Pero la mariposa que más le llamó la atención y con la que más se explaya, describiéndola de forma prolija y como veremos dibujándola/pintándola (cuatro veces) fue un gran pavón nocturno (Lepidoptera: Saturniidae: *Saturnia pyri*) que, desconocida en su tierra natal, tuvo la ocasión de admirar en Saint-Rémy, y a la que precisamente dedica parte de una carta escrita Théo desde Saint-Rémy el 22 de mayo de 1889 sobre la que la dibuja (Fig. 4) y menciona: “Lo que ayer dibujé es una mariposa muy grande con bigotes raros que llaman la cabeza de muerto de una coloración bien

llamativa, sorprendente, negra gris blanco difuminado y con reflejos carmines, vagamente hacia el verde oliva, es muy grande. Para pintarla hubiese hecho falta matarla y me dio pena al ser tan bonita...”. Sobre esta mariposa y sus dibujos (Fig. 3 - 5) le responde Théo desde París el 16 de julio de 1889: “El hospital de Arles es muy notable, la mariposa y la rama de la “eglantine” (rosa silvestre) son muy bellas también; simples en color y muy bellamente dibujada”. Aunque citaremos esta mariposa en su obra pictórica, conviene mencionar que es muy probable que tal ejemplar acabara realmente muerto y sobre él se realizaran los dos lienzos y un dibujo que adjuntó en la citada carta y otro malintencionado con su cara sobre la propia carta (Fig. 3 - 5). Sobre el nombre “cabeza de muerto” quizás convenga decir que es particularmente la mariposa *Acherontia atropos* (Lepidoptera: Sphingidae) cuya etimología viene de la mitología griega: *Acherontia* (de *Aqueronte*, negro río de los infiernos que debían cruzar todos los muertos) y *atropos* (de *Átropos* era una de las tres Parcas encargadas de cortar el hilo de la vida) y que en Europa tiene el inmerecido título de Esfinge o Mariposa de la muerte, ya que se halla íntimamente vinculada a la muerte todo el continente, hasta tal punto que su imagen fue usada por los boticarios hasta hace poco para avisar del contenido venenoso de algunos de sus tarros.

Aunque en muchos pueblos y culturas las mariposas de vivos colores traen suerte y fortuna, y así trae suerte cazar la primera mariposa de la temporada entre los magiares o la presencia de polillas alrededor del fuego augura abundancia entre los Ndaous de África y otros pueblos de Sumatra o de Madagascar las relacionan con la vida, es curioso que las mariposas (aunque no siempre, generalmente nocturnas) estén casi universalmente vinculadas a la muerte, y así aparecen en tantas culturas y civilizaciones, a veces extremadamente alejadas en el tiempo y en el espacio, y en ocasiones de forma extremadamente marcada, como en el caso de las Civilizaciones Greco-Romana o las Precolombinas. Entre los Angamis de Naga se cuidan muy mucho de dañar a ciertas mariposas a las que consideran tabú y los habitantes de Samoa temen cazarlas, ya que morirían instantáneamente.

En Europa las mariposas de color oscuro o negro (particularmente las *Erebia*, Satyridae) están vinculadas a los vicios y los malos augurios, incluso en ciertas zonas como en Westfalia se siguen celebrando (el 22 de febrero) rituales de expulsión de polillas y mariposas nocturnas que son consideradas augurio de calamidades. También en Escocia, Frisia o Bosnia se las asocia con las brujas, y para los Celtas, la presencia de mariposas de noche en los alrededores de las casas augura el anuncio de una muerte próxima (quizás por eso Vincent así lo consideraba) y, como sabemos, en multitud de nuestros cuentos las hadas poseen alas de mariposa como herencia mesopotámica, griega y pagana centro-europea, y esta “mágica” asociación aún perdura en nuestra cultura, desde sus cuentos y las fábulas al cine de animación, los cómics o los tatuajes.

En la pintura reciente las mariposas aparecen con frecuencia asociadas a la muerte y ésta especie en particular ha sido particularmente utilizada por diferentes artistas, especialmente en la escuela inglesa de los Prerrafaelitas (1848 -1860) que las vinculan con la muerte (en general), como es el caso de Henry Alexander Bowler en su conocido *The Doubt* (1854 - 55) que incluye tres mariposas volando

alrededor de la lápida sobre la que llora una mujer y esta especie en particular, que ha sido utilizada por William Holman Hunt (1827 – 1910) en su cuadro *The Hireling Sherperd* (1851) que nos ofrece una escena mucho menos bucólica de lo que aparenta a primera vista, al portar en la mano del amante esta “mariposa de la muerte”. En esta línea, y con la misma especie de mariposa, podemos citar a François A. Delobbe y su cuadro *La mariposa* (1891) y en seguro que Van Gogh conociera toda esta información artística/ sociológica sobre esta mariposa y su vinculación y presencia influye y alcanza no solo en la Pintura de los surrealistas, como Salvador Dalí (1904 – 1989) que la utilizó en su obra *La mariposa de la muerte*, sino a otras actividades como la Poesía de Esteban Charpentier o la Cinematografía (recuérdese *El silencio de los corderos* dirigida por Jonathan Demme en 1991).

Desconocemos si el gran pavón también tiene esta vinculación popular en otras zonas de Europa, aunque al ser negra, nocturna y haber sido hallada cerca de su morada, Van Gogh la tomó de las citadas creencias celtas. En cualquier caso es curioso cómo él dibuja intencionadamente sobre el tórax de esta mariposa, no ya una cara humana (que no existe en el natural), sino su propia cara (Fig. 4) como señal de su sufrimiento y presagio de su propia e inminente muerte, que acontecerá en menos de un año.

LOS ARTRÓPODOS EN LA OBRA DE VINCENT VAN GOGH

Anotados algunos elementos íntimos y personales sobre los artrópodos en los sentimientos y vivencias de Van Gogh expresados en sus propias cartas, pasemos a estudiarlos en su obra artística.

Aunque, como hemos visto, la vida de Van Gogh fue breve y la mayor parte de su obra la realizó en los diez últimos años de su vida (1880 - 1890), debemos decir que fue un pintor extremadamente prolífico. Se han catalogado 879 lienzos, 1.038 dibujos, 150 acuarelas, 10 grabados/material gráfico y 133 dibujos en su epistolario, que suman 2.195 obras catalogadas. Algunas obras acabaron en la basura o en manos de chamarileros, otras fueron confiscadas por los nazis y se han perdido, y otras, de las que conocemos su temática entomológica y de las que tenemos constancia de su existencia a través de referencias en alguna de sus cartas que hemos citado, no se conoce su paradero.

Al margen de los elementos zoológicos que ya hemos citado de su obra (todos voladores), y entrando en los elementos meramente entomológicos, Van Gogh incluye en su obra crustáceos y sobre todo insectos, especialmente mariposas, que como hemos visto le llamaron poderosamente la atención, y estos animales formarán una parte, si no significativa, sí nada despreciable en su obra.

Con respecto a los crustáceos, Van Gogh los había utilizado en algunos de sus cuadros que con motivos marinos realizó en sus visitas a la costa y sus mercados y especialmente durante su estancia en Saintes-Maries-de-la-Mer en 1888, de la que tan bellas marinas y playas nos ha dejado. Destacamos *Naturaleza muerta con mejillones y gambas* (1886) (Fig. 1) en donde refleja su admiración por estas criaturas marinas, y en particular hemos de mencionar *Cangrejo boca arriba* y *Dos cangrejos* (1889) (Fig. 2) donde repara en un buey de mar (Crustacea, Brachyura: Cancridae, *Cancer pagurus*) como únicos elementos protagonistas de la composición.

Cuesta reconocer entre los críticos que a un autor, y más por famoso que haya llegado a ser, le llamara la atención unos simples cangrejos, y se ha comentado que quizás estos cuadros fueron inspirados en una litografía de Katsushika Hokusai (1760 - 1849), *Cangrejos*, que se reprodujo en el volumen de mayo de 1888 de “*Le Japon Artistique*”, que Théo le envió en septiembre de ese año, pero quizás permanecía su imagen en sus recuerdos marinos o quizás en apuntes o bocetos, y la diferente posición de las patas en uno y otro cuadro y la similar posición de ellas en la posición dorsal y ventral de uno de estos cuadros (Fig. 2), sugiere la existencia de un modelo natural sobre el que realizar estas obras.

Es curioso que otro autor tan lejano, pero igualmente apasionado y curioso por los temas animales como fue el renacentista Alberto Durero (1471 – 1528), tuviera la misma pulsación al representar estos cangrejos como elementos de alguno de sus apuntes o acuarelas. Durero, autor como pocos de estar seguro y orgulloso de su quehacer (uno de los primeros artistas conocidos en autorretratarse y firmar extensivamente sus obras), dedicó alguna de ellas a determinados animales, principalmente aves y mamíferos en los que, además de su excelente maestría, parece mostrarnos el placer de dibujar, sin tratarse de apuntes para una obra posterior. Sus conocidas obras con alas de carraca, la morsa, el león, el autillo, su célebre liebre (1502), o su conocido dibujo del ciervo volante *Lucanus cervus*, que incluirá en más de un cuadro posterior y generará numerosas copias de autores contemporáneos como Hans Hoffmann o Georg Hoefnagel, son sus obras zoológicas más conocidas, y son excelentes ejemplos de su bien hacer renacentista, sabiendo plasmar en sus obras una atenta e infatigable observación de la Naturaleza donde él hallaba la belleza (“*verdaderamente el arte está en la naturaleza*” dijo), mezclando su capacidad escudriñadora típicamente germánica con la sensibilidad táctil de lo italiano, y que en el caso de los artrópodos, y en particular los insectos, le llamaron poderosamente su atención y son temas de algún dibujo, grabado o pintura donde la realidad o mejor dicho el realismo alcanza cotas casi caligráficas nunca antes logradas y donde la entrega del artista a su obra para reflejar el alma de lo retratado, sean unas sencillas hierbas o una regia Virgen María, es total.

Sus delicados dibujos del *Cangrejo* (*Cancer pagurus*) datado del mismo día de su llegada a Italia en 1495 y del mal llamado *Langosta* (1495), al tratarse de un bogavante (Crustacea, Reptantia: Nephropidae, *Homarus gammarus*), parecen demostrar, por su detalle, el interés que debieron despertar en el joven pintor la primera visión de estos animales en los mercados italianos, de forma similar a lo anotado para Van Gogh.

Es cierto que la simbología animal heredada del moralista y didáctico Medioevo arrastra una enorme influencia en la iconografía animal, y cuesta aceptar para los estudiosos del arte que un animal como un cangrejo, y sólo y sencillamente un cangrejo (sin más), pueda simplemente despertar la atención del alma de los artistas (ya renacentistas) por su simple belleza y su extraordinaria arquitectura, y en este caso (y no podía ser menos) hay quien opina que tal afición no es otra cosa que reflejo del cangrejo de río (*Astacus*) perteneciente al escudo de armas de la Familia Melem, en cuyo retrato de Katharina Heller (1509) aparece y que con otra intencionalidad también aparece en otras obras de auto-

res como Willem Claesz Heda (1594-c. 1681) como es su óleo *Desayuno con cangrejo* (1648) del Hermitage de St. Petersburg, que incluye un buey de mar, similar al que aparece en su *Bodegón con tarta, servicio de plata y cangrejo* (1658) del Frans Halsmuseum de Haarlem o al de su obra de 1633 de la National Gallery de Londres, cuyo color rojo intenso ha sido interpretado con frecuencia como un elemento de tensión en el color del cuadro y por ello de contraste simbólico como llamada de los placeres terrenales frente a la moderación y el ayuno.

También crustáceos similares aparecen en otros muchos cuadros posteriores, especialmente durante el Barroco, con ésta y otras intencionalidades. Tal es el caso de la serie de los *Cinco Sentidos* (1618) de Rubens (1577-1640) y Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) que se conservan en Museo de El Prado de Madrid, donde aparecen multitud de elementos más lisonjeros y despojados de censura, con cientos de elementos simbólicos que induce al deseo y al placer y las alegorías sobre los sentidos se mezclan con objetos, animales y plantas que inconscientemente provocan estímulos en cada uno de nuestros cinco sentidos. Estos cuadros son proclives a la representación de animales cuyas particularidades y características proceden de los textos antiguos y los bestiarios medievales (pavo real, águila y lince con la vista, jabalí, ciervo y aves con el oído, jineta, coballa, ardilla, buitre y perro con el olfato, mono al gusto y erizo y armiño con el tacto) y en ellos y con cierta frecuencia también aparecen artrópodos como atributos o símbolos de cada uno de los sentidos, incluyendo insectos y quelicerados en estos lienzos. Varios insectos olorosos como una mariquita, *Melolonta*, *Antocharis (Colias?)*, una mosca, un zigóptero azul y un acridido aparecen en el florido jardín de *El Olfato*, en *El Tacto* aparecen sobre el suelo y a la izquierda dos escorpiones y una araña por su sensible tacto, y cómo no, en la alegoría del sentido de *El gusto* aparece un bogavante y un buey de mar entre los numerosos manjares que cubren la mesa y varios cangrejos de río vivos en el suelo.

Pero, comentadas todas estas simbologías y alegorías, tanto en el caso de Durero como en el Van Gogh, y aun separándoles varios siglos, parece desprenderse en ambos el simple placer de pintarlos *per se*.

Además de los crustáceos, y entrando en sus voladores insectos, ya hemos hablado en su epistolario del abrasador verano, cuando salía a pintar del natural en escenarios ineludiblemente unidos al sonido de las cigarras, que parecen intuirse y casi se escuchan en sus tórridos y atormentados paisajes y en sus olivos que, junto a melocotoneros, albaricoqueros y ciruelos aparecen en muchos de los cuadros pintados en Saint-Rémy, en el Midí francés, durante 1889.

Al margen de estas sugerencias, no deja de ser inicialmente curiosa la inclusión de insectos en algunas de las obras de un autor (de estas características, influido por el Impresionismo y proveniente de la Escuela de la Haya) mucho más preocupado por el efecto del color y la luz sobre sus composiciones, que en el detalle de incluir en ellos elementos tan poco habituales en general en las abiertas obras paisajísticas y, como hemos visto, entre los impresionistas en particular. Al ser animales proporcionalmente pequeños respecto a los elementos habituales de un paisaje, resultan poco evidentes en la composición de un paisaje general, y por su pequeño tamaño tienden a ser poco aparentes, no digamos protagonistas, en el conjunto de una obra

de esta temática. Pero en el caso de la obra de Van Gogh esto no sucede y ahí están los insectos tal cual él los vio y así quiso reflejarlos como elementos de los paisajes que pintaba e, incluso, como protagonistas de la obra.

Un escarabajo florícola verde, una *Cetonia aurata* (Coleoptera: Scarabaeidae), incluye en *Rosas silvestres y escarabajo* (1890), y no hay duda que se trata de una observación del natural (Fig. 8) que hubo de darle un cierto hálito de vida en el jardín de su reclusión.

Salvo este coleóptero, son particularmente frecuentes las mariposas en su obra (al igual que en su epistolario, con mayor frecuencia desde 1888), especialmente en los dos últimos años de su vida (1889-1890), lo cual sugiere el atávico elemento simbólico que, también en él, relaciona las mariposas con lo espiritual, con la muerte y la resurrección, y que se nos antoja, según anotaremos más adelante, como una entomológica prueba de su consciencia ante lo que será inminente dado su deterioro personal y psíquico.

Son varias las obras de los tres últimos años de su vida (1888-1890), particularmente frecuentes durante el último año de su vida en su estancia en el Hospital de Saint-Paul y en Auvers, donde, en ocasiones, se sugieren o bien se intuyen mariposas ("*Pink Peach Tree in Blossom, Orchard with Blossoming Apricot Trees* y *Flowering Garden with Path* de 1888, *Mountainous Landscape Behind Saint-Paul Hospital, Lilas e Iris* de 1889, *Green Wheatfield, Field with Poppies* y

► **Fig. 1-9.** Obras de Vincent van Gogh con referencias entomológicas. **1:** *Naturaleza muerta con mejillones y gambas* (1886), óleo sobre lienzo (26,5 x 34,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam). **2:** *Dos cangrejos* (1889), óleo sobre lienzo (47 x 61 cm), Colección privada en depósito en la National Gallery (Londres). **3:** *Gran Pavón* (1889), carbón sobre papel, Van Gogh Museum, (Amsterdam). **4:** *Gran Pavón* (1889), tinta sobre papel de la carta del 22 de mayo de 1889, Van Gogh Museum, (Amsterdam). **5:** *Gran pavón* (1889), óleo sobre lienzo, (33,5 x 24,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam). **6:** *Hierbas con mariposas* (1890) y detalles, óleo sobre lienzo (64,5 x 80,7 cm), National Gallery (Londres). **7:** *Mariposas y amapolas* (1890), óleo sobre lienzo (34,5 x 25,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam). **8:** *Rosas silvestres y escarabajo* (1890), óleo sobre lienzo (33,5 x 24,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam). **9:** *Jardín con mariposas* (1889), óleo sobre lienzo (55 x 45,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam).

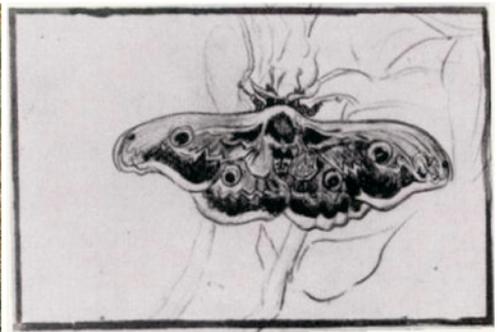
Fig. 1-9. Some Vincent van Gogh works with entomological references. **1:** *Still Life with Mussels and Prawns* (1886), oil on canvas (26,5 x 34,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam). **2:** *Two Crabs* (1889), oil on canvas (47 x 61 cm), Private Collection in deposit in the National Gallery (Londres). **3:** *Great Peacock Moth / Emperor Moth* (1889), graphite on paper, Van Gogh Museum, (Amsterdam). **4:** *Great Peacock Moth / Emperor Moth* (1889), ink on paper, letter of May 22 1889, Van Gogh Museum, (Amsterdam). **5:** *Great Peacock Moth / Emperor Moth* (1889), oil on canvas, (33,5 x 24,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam). **6:** *Grass with Butterflies* (1890) and particulars, oil on canvas (64,5 x 80,7 cm), National Gallery (Londres). **7:** *Butterflies and Poppies* (1890), oil on canvas (34,5 x 25,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam). **8:** *Wild roses and Beetle* (1890), oil on canvas (33,5 x 24,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam). **9:** *Garden with Butterflies* (1889), oil on canvas (55 x 45,5 cm), Van Gogh Museum (Amsterdam).



1



2



3

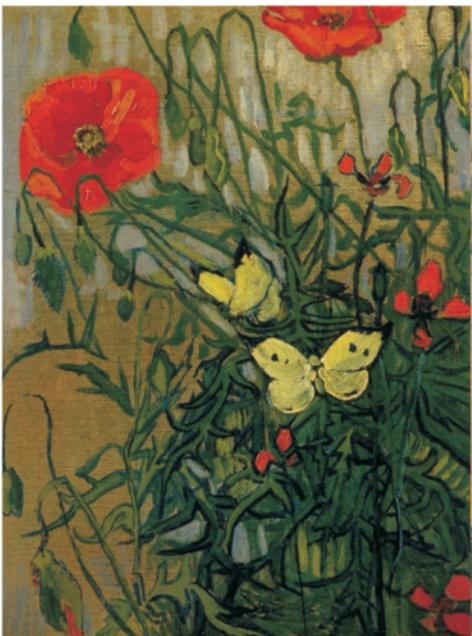
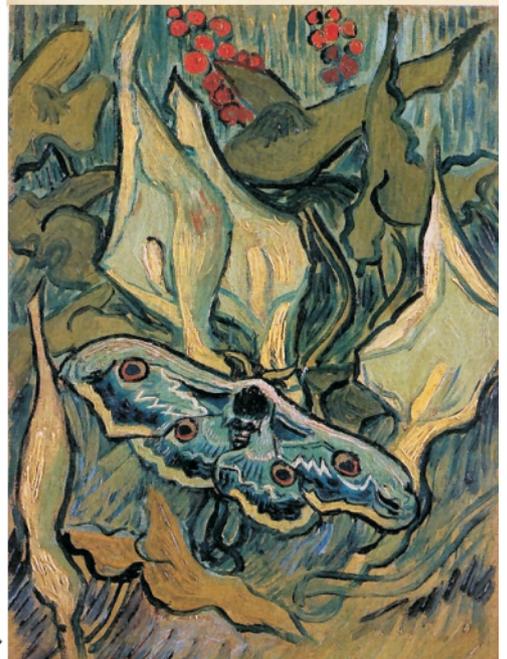


↑
← 6 →

5 →

Lorsque je l'enverrai les et les que j'ai en train de
vider tu verras que comptant que tu vas se proufer
en jardin ce n'est pas de la trite - j'as des fois
en les grand papillon de sucre assez rare qu'on
appelle la lile de miel et d'une couleur d'un d'orange
blennant mais qui s'écrit "muse" et c'est la cause
de sa couleur l'écrit sur la vent olive et est très grand
Pour le dessin et aurant fait le l'écrit
c'est d'un dessin tellement la lile
est belle je l'en enverrai le de
avec quelques autres des fois de plan

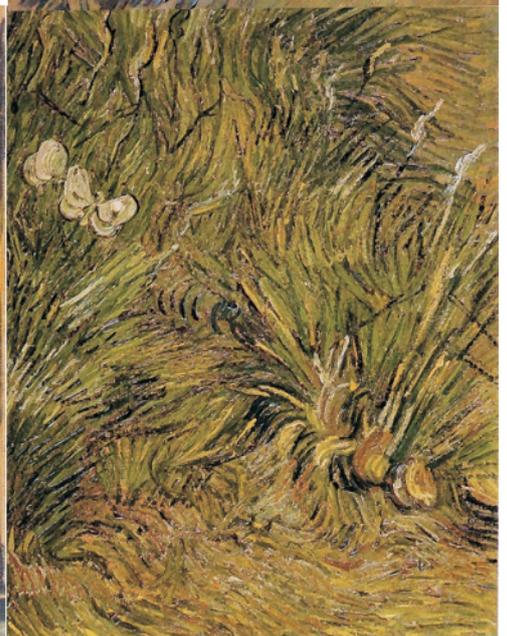
4



7



8



9

Getreidehalme de 1890, etc.) o bien aparecen claramente reflejadas, a veces amarillas, como una indeterminable, enorme y plana mariposa amarilla que aparece a la derecha del tronco en su peral *Small Pear Tree in Blossom* (1888) del Van Gogh Museum, Amsterdam, o especialmente blancas (Pieridae: *Pieris* sp.) y así aparecen en *Jardín con mariposas* (1889) (Fig. 9), *Hierbas con mariposas* (1890) (Fig. 6), *Dos mariposas blancas* (1889), *Prado en el jardín del Hospital Saint-Paul* (1890) y en *Amapolas y mariposas* también de su último año de vida en Auvers (1890), donde aparecen dos blancas mariposas que parecen ser dos *Pieris brassicae* (Fig. 7). Sin duda también aparecen mariposas en su obra *Grass and Butterflies* (Arles: abril, 1889) (Francia: colección privada) a la que quizás se refería en su carta a Théo desde Saint-Rémy de 16 de julio de 1889 que anteriormente hemos citado.

Curioso observar la proliferación de estos simbólicos insectos que mayoritariamente aparecen en estos cuadros de estos tres años, y en particular en los de su último año de vida, realizados durante su reclusión en el asilo de Saint Paul en Saint Rémy, Arles (mayo de 1889 – mayo 1890), de donde no podía salir y donde sus abandonados jardines (“*llenos de malas hierbas*”) y las humildes mariposas que a ellos acudían fueron sus compañeras y sus modelos (aunque no sólo las mariposas y ejemplo es *Dos conejos en un prado* de 1889), cuando poco apoyo le podía dar ya su paupérrimo y exhausto hermano y pocas fuerzas le quedaban a su cansado y enfermo cuerpo y a su angustiada y aprisionada alma.

Que las mariposas aparezcan con tanta profusión en su último y atormentado periodo de vida son el manifiesto de su deseo de escapar de aquel infierno (o de morir para al fin dejar de sufrir). Dos mariposas, también blancas, parecen volar hacia arriba de la miserable e infernal escena de su *Prisoners Exercising* (según Doré) (1890) del Puskin Museum (Moscow), donde retratado y mirando al espectador, aparece girando en círculo con los otros reclusos y arriba las mariposas escapan representando la deseada libertad o quizás su propia alma al fin liberada de tanto dolor y así reflejada. Esta vinculación entre las mariposas y las almas prisioneras no es obviamente nueva, remontándose ya al Mundo Griego, y en el caso particular de los presidiarios ha sido frecuentemente tratada. No en vano llamó Henri Charrière (1906 - 1973) a su más conocida obra *Papillon*, en la que, como criminal convicto, relató su encarcelación y sufrimientos en el penal de la Isla del Diablo, en la Guayana Francesa y que fue llevada al cine por Franklin J. Schaffner en 1973. Pero de todas las referencias que podríamos hacer al respecto, ha de destacarse los sobrecogedores y magníficos diálogos, dentro el infecto marco de una celda de castigo de una prisión rusa, entre una mariposa y el protagonista de *Double Team*, dirigida por Hark Tsui en 1997, que recomendando a todos los lectores sensibles.

Para concluir las mariposas un último apunte sobre el gran pavón (Lepidoptera: Saturniidae: *Saturnia pyri*) que tuvo la ocasión de admirar en Saint-Rémy en mayo de 1889 y de la que ya hemos hablado al referirnos a su epistolario. Parece que esta bella mariposa debió llamarle poderosamente la atención y eso quedó reflejado varios dibujos, apuntes y lienzos. Citemos el cuadro *Pavón nocturno sobre barba de Aaron* (1889) donde se representa esta mariposa (Fig. 5) y que, a veces, se ha denominado incorrectamente *Mariposa calavera sobre barba de Aaron* (esa mariposa es un esfingi-

do Lepidoptera: Sphingidae, *Acheronthia atropos* y de ella hemos hablado anteriormente). La misma mariposa aparece en su menos elaborado cuadro *Death's Head Moth* (1889), también del Van Gogh Museum (Amsterdam), obras de la que existen dibujos preparatorios (Fig. 3) y en su epistolario con su hermano Théo (Fig. 4) como anteriormente hemos indicado.

Con esto concluimos este estudio sobre la vida y la obra de Vincent Van Gogh quien, a pesar de haber sido un pintor prácticamente desconocido en vida (pues salvo el entusiasta artículo de Albert Aurier sobre *Les Isolés* había sido un artista completamente ignorado por la crítica), su influencia en el Postimpresionismo, el Expresionismo y el Fauvismo ha sido enorme, y especialmente en autores como Chaïm Soutine, Oskar Kokoschka, Ernst Kirchner o Emil Nolde, así como en los principios del Arte Abstracto, hecho que está fuera de duda.

Su labor empezó a conocerse con la inauguración de una exposición en París el 17 de marzo de 1901 (11 años después de su muerte) que incluía 71 de sus pinturas y su reconocimiento, popularidad y fama crecieron y se hicieron universales, alcanzando la categoría de auténtico “mito”, hecho que se culminó con la inauguración del Museo Vincent Van Gogh en 1973 en Ámsterdam, que alberga más de mil pinturas, dibujos y cartas. La venta de sus cuadros batió todos los récords en las subastas de arte (su cuadro *Lirios* fue subastado el 30 de Marzo de 1987 por 53,9 millones de dólares en Sotheby's, Nueva York y el 15 de Mayo de 1990 su *Retrato del Doctor Gachet*, obra que había sido confiscada por los nazis al considerarla “inapropiada”, batió un nuevo récord al subastarse por 82,5 millones de dólares en Christie's).

Consideraciones entomológicas finales sobre la vida y la obra de Vincent Van Gogh

Para concluir este artículo anotamos algunos elementos entomológicos basados en la vida y obra de Van Gogh relacionados con otros aspectos artísticos, culturales y/o científicos. Veamos algunos ejemplos.

En el campo artístico, cinematográfico y/o literario encontramos alguna referencia entomológica en obras de otros artistas, sean cineastas, escritores, pintores o escultores, que han dedicado alguna de sus obras a Van Gogh. Podemos citar la documentada biografía novelada de Irving Stone *Codicia de vida* (*Lust for Life*, 1934) quien también trató en su trabajo posterior *El tormento y el éxtasis* la vida de Miguel Ángel. *Codicia de vida* fue la base del guión de *El loco del pelo rojo*, dirigida por Vincente Minnelli en 1956, y en otras películas como *Vincent y Théo* (1990) de Robert Altman o *Van Gogh* (1991) de Maurice Pialat podemos hallar referencias entomológicas. También conviene citar la poesía prosada de Antonin Artaud dedicada a Van Gogh o la obra de teatro *The Weevil inside the mind of Van Gogh*, de la compañía Brockenhurst College, que se basa en un manuscrito recientemente redescubierto y precisamente llamado *El Insecto*, escrito por Van Gogh durante su estancia en el asilo de Saint-Rémy, y donde se profundiza sobre su atormentada existencia y su fatal desenlace y como referencia al interés de Van Gogh por las mariposas, merece citarse la obra de Billy Childish, *Homage to Vincent van Gogh*, basada en su *Gran Pavón*.

Al margen de estos aspectos cinematográficos, literarios o artísticos, en el terreno científico también la obra de Van Gogh ha sido tratada en varios aspectos, desde la Psicología/Psiquiatría a la pura Entomología. Veamos algunos ejemplos que creemos conveniente introducirlos y comentarlos para concluir este artículo.

Es lógico suponer que la percepción de las cosas que los pintores plasman en sus cuadros no solo varíe en función de las épocas y códigos estéticos vigentes en cada una de ellas y del estilo, la técnica y la personalidad de cada artista, sino de su propia percepción real de lo que el artista ve y de cómo lo ve. Son sobradamente conocidos casos como los de El Greco (1541-1614), cuyas alargadas figuras se debían más a su presunto astigmatismo que a otros elementos relacionados con la supuestamente innata espiritualidad de su estilo, o el caso de Monet (1840-1926), ávido pintor de flores, cuyas cataratas y la pérdida del cristalino del ojo derecho afectaron al colorido de sus obras desde 1923 y podría deducirse a través de ellas que sin este filtro natural, fue capaz de percibir los patrones de luz ultravioleta de las flores.

También es lógico y universal que la personalidad y el estado emocional y psicológico en cada momento de la vida del pintor afecte a su obra, es decir, de lo que el artista siente y de cómo lo siente, y deje constancia de ello en la ejecución y evolución de su obra y, por ello, sean elementos proclives a ser analizados y estudiados bajo diversos puntos de vista más científicos que meramente artísticos o estéticos.

Es de esperar que un pintor tan popular y particular como Van Gogh haya sido objeto de multitud de estudios, no solo desde el punto de vista artístico, sino desde otros aspectos, especialmente en el campo de la psicología/psiquiatría, ya que padeció una melancolía muy severa y suya es su frase pocos días antes de morir "*La tristeza durará siempre*" (no es posible asegurar si se trataba de un trastorno bipolar) unida a su inadaptación, soledad (se definía como "*con una hoguera en el pecho a la que nunca nadie se acerca a calentarse*"), con frecuentes ataques de pérdida y alteración de la consciencia (alucinaciones/esquizofrenia/epilepsia?) unidas a las consecuencias de la permanente intoxicación de trementina, la sífilis, el alcoholismo y la malnutrición y su evolución quedó reflejada en sus obras, hasta que, como sabemos, terminó sus días suicidándose con un tiro en el pecho, muerte relativamente frecuente para muchos enfermos melancólicos.

Sin que, como se ha dicho en ocasiones, la obra de Van Gogh, especialmente sus últimos cuadros, sea consecuencia de su esquizofrenia y sus sucesivas crisis, sí es cierto y es lógico que su historial médico/psiquiátrico, su alcoholismo y su inestabilidad emocional dejen constatación en su obra, especialmente conforme su situación se agravaba, y que sean estos últimos cuadros los más proclives a este tipo de estudios y sobre los que más se ha escrito.

Van Gogh murió en 1890 dejando un cuadro a medio terminar, el conocido como *Trigales con cuervos* y sus amenazantes pájaros negros (que ya habían utilizado sus admirados Millet o Daubigny), la violencia del viento sobre las mieses o el contraste azul-amarillo ya presagiaban algo inminente que ya había anunciado y plasmado un año antes en su conocido cuadro *Noche estrellada* con un ciprés atormentado y malintencionado y un torbellino de estrellas y nubes amenazadoras que se manifiestan a modo de turbulencias dibujadas en forma de espirales como una esqui-

zofrénica vorágine de sentimientos melancólicos, de culpabilidad y de emociones contenidas y no resueltas. Con su suicidio no solo acabó con ellas y con su sufrimiento, sino que también acabó definitivamente con la pertinaz imagen de su propio hermano Vincent, muerto un año antes de que él naciera.

Sin embargo, y que sepamos, no se habían sugerido (o tenido en cuenta) anteriormente dos de los elementos "entomológicos" relacionados con su vida y su obra que anteriormente hemos mencionado y que quizás nos ayuden a dar algo de luz a tantos análisis sobre el progresivo deterioro de su situación física/mental y su trágico final.

Por una parte nos referimos a las cantáridas, e insistimos sobre su casi seguro uso como afrodisíaco (produce priapismo como efecto secundario) por parte de un varón que como él y como es lógico, quería seguir la común trayectoria al uso entre los hombres jóvenes y solteros de su edad (de "parranda" cuando estuvo acompañado de "amigos") o cuando necesitaba algo de calor humano (cuando recurría a alguna prostituta), pero que por sus múltiples dolencias e intoxicaciones de todo tipo, le debería resultar difícil satisfacer sus instintivos deseos y "mantener el pabellón" que de él, como hombre, se esperaba (referencias sobre la impotencia aparecen en su carta desde Arles de 9 de julio de 1888). Este hecho no puede demostrarse, pero ya hemos sugerido algunas coincidencias entre sus dolencias y los efectos secundarios del uso de la cantárida pudieran contribuir a su calamitosa situación y a su progresivo deterioro. Se han aportado otros elementos que se sumarían al cuadro de sus dolencias y alucinaciones, y se ha indicado sobre la intoxicación generalizada por absenta, que frecuentemente había consumido durante su vida (mas el tabaco, la sífilis, el alcoholismo, los disolventes, la malnutrición, etc.).

Por otra parte, y a diferencia de la mayoría de estudios psiquiátricos/psicológicos sobre él que se circunscriben mayoritariamente al último año de su vida, la permanente alusión a las mariposas que anteriormente hemos mencionado en el epistolario y en las obras de sus tres últimos años de vida (Fig. 3-7, 9), sugieren un inconsciente acercamiento a la idea de la muerte y podrían demostrar la consciencia (deseo) de su muerte inminente, como crónica de una muerte entomológicamente anunciada (y deseada), al menos latente, que está presente y progresiva durante los tres años últimos, y no sólo en los últimos meses, de su vida. Consideramos que fue el fracaso en el proyectado "Japón del Sur" y su desavenencia con Gauguin el que marca el periodo donde se inicia su mayor deterioro anímico y, con él, la súbita aparición de mariposas en sus cartas y cuadros.

Al margen de la Psicología / Psiquiatría, la obra de Van Gogh ha servido para la realización de otros estudios científicos, en este caso vinculados con la propia Entomología, y en particular sobre cómo ven los colores algunos insectos diurnos, sobre cómo reconocen las flores como importantes señales para obtener sus recursos alimentarios y sobre cómo las abejas y los abejorros utilizan el ultravioleta (350 nm), el azul (440 nm) y el verde (540 nm) dentro del espectro electromagnético para discriminar y localizar la presencia de flores a larga distancia (para los lectores interesados en el tema se incluye bibliografía seleccionada).

Un grupo de científicos del Queen Mary College de la University de Londres, utilizaron colonias de *Bombus terrestris* (Hymenoptera: Apidae) cuyos miembros no habían

tenido contactos previos con flores y les dejaron explorar libremente en un amplio espacio cerrado donde se habían colocado sobre el suelo reproducciones de cuatro cuadros de artistas contemporáneos: *Los Girasoles* de Van Gogh, *Vaso de Flores* de Paul Gauguin, *Cerámica* de Patrick Caulfield y *Naturaleza muerta con tarro de cerveza* de Fernand Leger.

Los abejorros volaron espontáneamente hacia la pintura de Van Gogh con mayor frecuencia, 146 veces (99 de ellas se interesaron por las flores y 17 se interesaron por la firma azul del autor y de ellos 15 se llegaron a posar sobre ella y 13 sobre las flores). Le siguieron la obra *Cerámica* de Patrick Caulfield, que obtuvo 138 acercamientos (pero sólo 4 aterrizajes), *Vaso de flores* de Paul Gauguin, que produjo 81 acercamientos (de los que 25 lo fueron en la zona de las flores y generó 2 aterrizajes sobre las flores azules y 9 sobre el restante conjunto de flores) y por último *Naturaleza muerta* de Leger, que atrajo a los abejorros en 117 ocasiones (de las que 24 se aproximaron al ángulo más azul de la composición).

Los resultados demostraron que los cuadros de flores de Van Gogh han capturado la esencia floral desde el punto de vista de abejorros que nunca han sido expuestos previamente a las flores y la preferencia de estos insectos tanto hacia el azul, como hacia su cuadro. Todo parece indicar que el realismo, la simplicidad (flores de una única clase en un primer plano), la textura y técnica de “empaste” (que proporciona un enorme efecto tridimensional), la composición (flores fuertemente contrastadas entre el disco central del girasol y sus pétalos periféricos) y el colorido (amarillo denso y brillante y especialmente la firma de color azul) de la obra de Van Gogh generaban proporcionalmente una mayor atracción espontánea de estos insectos.

Vemos pues que muchos otros elementos entomológicos pueden derivarse de la obra de este holandés universal, y con este breve estudio concluimos y demostramos, una vez más, la presencia de insectos en la obra de artistas de reconocido prestigio, como es el caso de este apasionado y atormentado pintor, melancólico, vagabundo de una sociedad mostrenca, hipócrita y conformista, personaje instruido, cultivado, lector infatigable y devorador de reproducciones artísticas y ser obsesionado por la luz y el color, que ha sido considerado después de Rembrandt el pintor más importante de Holanda, que ha influido enormemente en el Arte Contemporáneo. Admirado y batidor de rankings en las subastas de Arte, es muy bien conocido por sus paisajes, sus autorretratos y sus girasoles y, al menos entre los entomólogos, espero haber contribuido a que también lo sea por los artrópodos de este humilde, excéntrico y atormentado genio, cuya visión del Arte acabó estando muy por encima de las posibilidades su propio ser y de nuestra propia capacidad de comprensión.

Para los lectores interesados anotamos algunas referencias bibliográficas seleccionadas y enlaces sobre la vida y obra de Van Gogh y sobre algunos de los temas aquí tratados.

Bibliografía recomendada

- BUMPUS, J. 1999. *Van Gogh's Flowers*. London, Phaidon, 80 pp.
 BORGES, R.M. 2006. Pictures at an exhibition: Bees view Van Gogh's Sunflowers. *Journal of Biosciences*, **31**: 503-505.
 BRISCOE, A. D. & L. CHITTKA 2001 The evolution of color vision in insects. *Annu. Rev. Entomol.*, **46**: 471-510.

CHITTKA, L. & A. BRISCOE 2001. Why sensory ecology needs to become more evolutionary – insect color vision as a case in point. En: *Ecology of sensing*, (eds) F. G. Barth and A. Schmid, pp. 19-37, Springer, Berlin.

CHITTKA, L., A. SHMID, N. TROJE & R. MENZEL 1994. Ultraviolet as a component of flower reflections, and the colour perception of Hymenoptera, *Vision Res.*, **34**: 1489-1508.

CHITTKA, L. & J. WALKER 2006. Do bees like Van Gogh's Sunflowers? *Optics & Laser Technology*, **38**: 323 - 328.

CHITTKA, L. & N. WASER 1997. Why red flowers are not invisible to bees, *Isr. J. Plant Sci.*, **45**: 169-183.

DYER, A. G. & L. CHITTKA 2004. Biological significance of discriminating between similar colours in spectrally variable illumination: bumblebees (*Bombus terrestris*) as a case study, *J. Comp. Physiol. A*, **190**: 105-114.

FAILLE, J. B. DE LA 1928. *L'Oeuvre de Vincent van Gogh, catalogue raisonné*. 4 vols. Paris-Bruselas.

GIURFA, M., J. NÚÑEZ, L. CHITTKA & R. MENZEL 1995. Colour preferences of flower-naïve honeybees, *J. Comp. Physiol.*, **177**: 247-259.

HULSKER, J. 1996. *The New Complete Van Gogh: painting, drawings, sketches*. Phaidon, Oxford, 498 pp.

KELBER, A., M. VOROBYEV & D. OSORIO 2003. Animal colour vision – behavioural tests and physiological concepts. *Biol Rev.*, **78**: 81-118.

MONSERAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso. *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa* **43**: 469-481.

NEFF, J. L. & B. B. SIMPSON 1993. Bees, pollination systems and plant diversity. En: *Hymenoptera and biodiversity* (eds) J. LaSalle & I. D. Gauld, pp 143-167, CAB International, Wallingford.

PICKVANCE, R. 1986. *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers. Catálogo exposición* The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

VAN GOGH, V. 1977. *Letters*, 1886 - 1890. Londres.

VAN GOGH, V. 2004. *Cartas a Théo*. Paidós, Barcelona, 430 pp.

Enlaces recomendados

- http://es.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh
<http://vangogh.eigenstart.nl/>
<http://vincentvangogh.pagina.nl/>
<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh.html>
[http://www.anm.org.ve/FTPANM/online/1997/Abril_Junio/16.%20L%F3pez%20\(273-287\).pdf](http://www.anm.org.ve/FTPANM/online/1997/Abril_Junio/16.%20L%F3pez%20(273-287).pdf)
<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/3578.htm>
http://www.biology.qmul.ac.uk/research/staff/chittka/popular%20scientific%20articles/Chittka_Walker_Antennae_2007.pdf
<http://www.decine21.com/FrmEspecial.asp?Id=161>
<http://www.elrelojdesol.com/vincent-van-gogh/gallery/index.htm>
<http://www.epdnp.com/pintor.php?id=396>
<http://www.famousartistsgallery.com/gallery/vangogh-sn.html>
http://www.homines.com/arte/cronologia_van_gogh/index.htm
<http://www.ias.ac.in/jbiosci/dec2006/503.pdf>
http://www.mezzo-mondo.com/arts/mm/vangogh/van_gogh.html
http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras_ficha_biografia321.html
<http://www.portalplanetasedna.com.ar/arte08.htm>
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?sec=technology&res=9D01E3DA1E38F934A35754C0A967948260>
<http://www.ricci-arte.com/es/Vincent-Van-Gogh.htm>
http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_artists/00016978?lang=en
<http://www.springerlink.com/content/9m1n40rv271u872v/>
<http://www.vangoghaventure.com/>
<http://www.vangoghgallery.com/>
<http://www.vggallery.com/index.html>
<http://www.vincentvangoghart.net/letters.htm>
<http://www.webexhibits.org/vangogh/>
<http://www.xs4all.nl/~kalden/gogh/vinc-frames-FR.htm>
<http://www3.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=paginas.talen.es>