

La colección y las exposiciones de *L'art des fous* organizadas por el psiquiatra Auguste Marie en París (1927 y 1929); su recepción en España¹

Pedro J. Trujillo-Arrogante
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.94171>

Recibido: 30 de enero de 2024 • Aceptado: 11 de junio de 2024

ES Resumen: En el presente artículo se estudia el arte dentro del espacio psiquiátrico, centrándonos en el París de principios del siglo XX. En concreto, se aborda la figura del psiquiatra Auguste Marie (1865 – 1934), un personaje que en la última década ha sido objeto de varios estudios y relecturas desde la investigación especializada en el campo, sobre todo por su papel en el paso de la visión clínica a la artística de estas manifestaciones. El texto se estructura en seis apartados, incluyendo la introducción y las conclusiones: entre el segundo y el cuarto, contextualizamos a Marie, su profesión y su trabajo sobre las artes, hablando así de la colección que creó en el Asilo para locos de Villejuif y de las exposiciones que en la década de 1920 organizó con este material en espacios de París destinados a la vanguardia; el quinto se dedica a su recepción en la escena española de la época, algo que, a su vez, nos sirve para elaborar una breve panorámica sobre la cuestión en el país. Los objetivos principales son ofrecer nuevas interpretaciones de la relación del arte en el psiquiátrico con el tejido artístico de la época y contribuir a la divulgación del trabajo de Marie.

Palabras clave: Psiquiatría; arte; coleccionismo, exposiciones; Auguste Marie;

ENG The Collection and Exhibitions of *L'art des fous* Organized by the Psychiatrist Auguste in Paris (1927-1929); their Reception in Spain

Abstract: This paper examines art within the psychiatric space, focusing on early twentieth-century Paris and psychiatrist Auguste Marie (1865-1934). Marie, who has received significant attention over the past decade, played a crucial role in shifting from a clinical to an artistic perspective on psychiatric manifestations. The article is structured into six sections, including an introduction and conclusion. Between the second and fourth sections, it contextualizes Marie, his profession, and his contributions to the arts, detailing the collection he established at the Villejuif Asylum for the Insane and two avant-garde exhibitions he organized in 1920s Paris. The fifth section explores the reception of his work in Spain, providing a brief overview of the issue there. The main aims are to offer new interpretations of the relationship between art in psychiatric hospitals and the period's artistic milieu and to disseminate Marie's work.

Keywords: Psychiatry; art; collecting, exhibitions; Auguste Marie;

Sumario: 1. Introducción. 2. El doctor Marie y las artes plásticas. 3. La colección del Asilo de Villejuif y el museo inacabado. 4. Las exposiciones organizadas en espacios vanguardistas. 5. La recepción de Marie en España. 6. Conclusiones. Referencias

Cómo citar: Trujillo-Arrogante, P. J. (2024). La colección y las exposiciones de *L'art des fous* organizadas por el psiquiatra Auguste Marie en París (1927 y 1929); su recepción en España. *Arte, Individuo y Sociedad* 36(4), 801-812. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.92751>

¹ Este artículo se enmarca en dos ayudas económicas otorgadas por instituciones públicas. Por un lado, una ayuda FPU19 del Ministerio de Universidades (FPU19/04266), y, por otra, el Proyecto de Investigación I+D+i del que el autor es miembro: "Del movimiento pro- higiene mental a la postpsiquiatría: la construcción de la salud mental colectiva en la España del siglo XX", Ministerio de economía, [RTI2018-098006-B-I00 (MINCINN/FEDER)].

1. Introducción

En el presente trabajo, manejaremos la bibliografía más reciente y relevante sobre el arte surgido en el espacio psiquiátrico de la escena parisina a principios del siglo XX, a su vez contrastada con fuentes primarias. Además, a lo largo del texto, se emplearán distintos términos asociados al objeto de estudio, como “psicopatología”, “alienado”, “enfermedad” o “enfermo mental”², “loco” o “locura”, entre otros: términos, en realidad, imprecisos y, según nuestra concepción actual, cargados de connotaciones negativas. En este sentido, nos ajustamos a la terminología específica del contexto histórico³. Esta cuestión es extrapolable al arte, donde de nuevo nos encontramos una gran variedad de términos en distintos momentos y contextos de los siglos XIX y XX, como “arte psiquiátrico”, *Asylum art*, “arte de enfermos mentales”, *art of the insane*, *L'art des fous*, *art brut*, *outsider art*, entre otros –alguno de ellos, como en el caso precedente, los consideraríamos peyorativos en la actualidad–. No obstante, daremos preferencia al término “arte psicopatológico”, dado que fue el más preciso desde el punto de vista clínico en países como Francia y España⁴.

En cuanto al origen del arte en los establecimientos psiquiátricos, no existe un consenso entre los investigadores y las investigadoras del campo. En la tradición occidental, la vinculación de la locura con la creación literaria y plástica hunde sus raíces en la Edad Antigua (Pereña, 2007, 2 - 4), pero fieles al contexto que abordamos sería más preciso asociar su origen al nacimiento de los manicomios en el siglo XV. Existen varias propuestas sobre este fenómeno, pero la más aceptada fue formulada por John MacGregor en *The Discovery of the Art of The Insane* a propósito de dos grabados del siglo XVIII, cuyas escenas muestran a un interno de un manicomio que dibuja sobre la pared (MacGregor, 1989, pp. 11 - 24). En este sentido, MacGregor está proponiendo el material visual como fuente para rastrear las primeras manifestaciones artísticas en el ámbito psiquiátrico, pues no es hasta bien entrado el siglo XIX cuando aparecen citadas en los registros y los documentos clínicos.

En 1800 el médico americano Benjamin Rush acopió una de las primeras colecciones de arte psicopatológico, pero es en Europa alrededor de 1870 cuando se popularizan de la mano de una corriente de estudio entre los alienistas⁵ centrada en otorgar valor semiológico a estas manifestaciones. Al principio, su análisis apoyó los exámenes periciales –determinar, mediante un proceso legal, el estado mental de una persona–, pero, según crecía el interés sobre el material, iba adquiriendo mayor carácter clínico, hasta que acabó destinado a ampliar los diagnósticos. El sistema de abordaje en este momento se asemejaba a los estudios formalistas en Historia del Arte, algo que dio vida a auténticas tablas de clasificación que relacionaban características identificadas en las obras con determinadas enfermedades, como podemos observar en *Pintura Psicopatológica* de José Antonio Escudero Valverde (1975). Las primeras escuelas fueron la francesa y la italiana, entre las cuales cabe mencionar a Auguste Ambroise Tardieu (1818 - 1879), Paul Max-Simon (1837 - 1889), Cesare Lombroso (1835 - 1909) y Andrea Cristiani (1862 - 1948), entre otros.

A partir de 1900 el pensamiento clínico fue dando paso a la incorporación de otra visión menos científica, distinguida por ubicar el protagonismo en el carácter estético-artístico del arte psicopatológico. Los autores de las primeras publicaciones en esta vertiente aún serían los médicos, y entre ellos, el más destacado fue el francés Paul Meunier (1873 - 1957), quien bajo el pseudónimo de Marcel Réja⁶ se convirtió en el primer crítico de *l'art des fous* (Réja, 1901; 1907). Décadas después, a Meunier se sumaron los dos personajes de mayor impacto para el campo, el psiquiatra suizo Walter Morgenthaler (1882 - 1965), autor en 1921 de la primera biografía artística de un paciente psiquiátrico, dedicada a Adolf Wölfli (1864 - 1930); y el historiador del arte y psiquiatra alemán Hans Prinzhorn (1886 - 1933), autor de un libro publicado en 1922 que se convirtió en la biblia visual de los surrealistas y de Jean Dubuffet (1901 - 1985). Este último creador del *Art Brut* a mediados de la década de 1940.

2. El doctor Marie y las artes plásticas

Auguste Armand Marie fue médico psiquiatra en los asilos para locos de Villejuif y Sainte-Anne en París⁷. Se doctoró en 1892 bajo la dirección del neurólogo Jean-Martin Charcot (1825 - 1893) y, en ese mismo año, el

² Se utilizará el masculino genérico cuando nos refiramos a autores y autoras de obras artísticas en el contexto psiquiátrico, entre otras razones porque la colección del psiquiatra Auguste Marie surge en la sección masculina del asilo de Villejuif, donde desempeñó el cargo de jefe de Servicio.

³ Para profundizar en el asunto, se recomienda leer el libro *La Locura* de Rafael Huertas (2014), pues ofrece una visión panorámica de la evolución de la terminológica en el ámbito psiquiátrico desde la Edad Antigua hasta la Contemporánea.

⁴ No se han podido rastrear los orígenes del término, pero en Francia fue utilizado al menos hasta 1950, año en que se celebró la *l'Exposition Internationale d'Art Psychopathologique* –en la que participaron varios psiquiatras españoles–, y en España hasta 1964, cuando se decidió cambiar por “Psicopatología de la Expresión” durante un congreso homónimo celebrado en Barcelona, debido a la imprecisión del término para la práctica psiquiátrica de ese momento.

⁵ Alienista es el término antecesor a psiquiatra, refiriéndose al médico especializado en enfermedades mentales, que se utilizó hasta principios del siglo XX.

⁶ Bajo el pseudónimo Marcel Réja, Meunier construyó su vida como escritor, publicando dramaturgia, poesía, crónica y crítica artística y literaria. Entre sus principales contribuciones, se conoce *La Heroïque*, un poemario de 1892 con clara influencia de Baudelaire y Mallarmé. En esa misma década se asoció con los artistas simbolistas, publicó varios escritos sobre música y danza y, además, llevó a cabo una importante labor de divulgación en Francia del pintor noruego Edvard Munch (1863-1944). De hecho, autores como Couet (2019, 632) lo consideran el promotor del artista noruego cuando todavía no era conocido en el país galo.

⁷ El Asilo de Villejuif fue fundado en 1884 a las afueras de París para acoger a pacientes con enfermedades crónicas. Al inicio, dependía del Hospital de Sainte-Anne, pero acabó consiguiendo la autonomía administrativa a principios del siglo XX. En 1910, abrió un pabellón judicial, destinado a pacientes “peligrosos” cuyo ingreso se relacionaba con algún delito o cargo penal, que acabó convertido en paradigma de este tipo de instalaciones en la ciudad. Desde 1942 ha cambiado de entidad legal y varias veces de denominación, conociéndose en la actualidad como Groupe Hospitalier Paul Guiraud. La historia de la institución, con la implica-

Conseil de la Seine le otorgó una pensión para realizar una estancia de investigación en Escocia, destinada a estudiar métodos de asistencia aplicados a enfermos mentales incurables. En este contexto conoció las colonias familiares⁸, un sistema que a su regreso puso en marcha en Francia, fundado la primera del país en Dun-sur-Auron –en la región Centro-Valle del Loira–, y en la cual trabajó hasta 1900 (Couet, 2019, pp. 39 - 41).

Pese a poner en marcha sistemas sanitarios innovadores para el momento en Francia, como las colonias, lo cierto es que Marie nunca se convirtió en una figura de referencia en la Historia de la Psiquiatría del modo en que destacan otros médicos alienistas, como el ya mencionado Charcot, o Philippe Pinel (1745 - 1826), por citar algunos nombres. Sin embargo, la investigación de los últimos años le ha reconocido un papel fundamental dentro de la corriente que vinculó las artes y la psiquiatría en las primeras décadas del siglo XX (Couet, 2019; 2016; Morehead, 2010; MacGregor, 1989).

A la altura de 1890 existía una importante literatura científica sobre el arte psicopatológico, la cual Marie conocía, pero según el libro que publicó en 1892, fruto de la estancia en Escocia, esta experiencia le fue más significativa en los términos artísticos dentro del contexto psiquiátrico. Para sorpresa del autor, durante su viaje por distintos establecimientos escoceses, descubrió la rica oferta artística a la que los pacientes tenían acceso (Marie, 1892, p. 28). Algo que, una vez se hubo incorporado a Villejuif en 1900, con el cargo de jefe de servicio de la sección masculina, le inspiró para establecer una serie de iniciativas de características similares (Couet, 2019, p. 60). Así, creó y gestionó programas en línea con la arteterapia⁹, pues entre sus principales intenciones destacó la de proporcionar a los pacientes una vía de expresión. Además, puso de relieve la importancia de incrementar sus distracciones, y así fue como a las actividades artísticas –en su mayoría dibujo, pintura y decoración de los interiores del manicomio– se sumaron varios talleres. Según un testimonio de la hija de Marie, consultado en Lydia Couet (2017, p. 6), autora de una importante producción científica sobre los principales autores de la relación arte-psiquiatría en Francia a principios del siglo pasado, estas actividades eran en realidad una suerte de trasposición de los gustos personales de su padre: arqueología, jardinería, cuidado de animales, música y canto, al igual que tertulias con personajes conocidos de la vanguardia parisina. Entre ellos, el escritor Guillaume Apollinaire (1880 - 1918), quien acudió a Villejuif acompañado de su amigo el médico Jean Vinchon (1884 - 1964) con ánimo de conocer estas líneas de creación artística y cultural dentro del manicomio (Morehead, 2010, p. 101; Garrabé, 2020, pp. 33 - 36).

3. La colección del Asilo de Villejuif y el museo inacabado

Los resultados de las iniciativas artísticas y culturales establecidas por Marie en Villejuif dieron vida a una de las principales colecciones de arte psicopatológico reunidas en Europa a principios del siglo XX, la cual, según el *Almanach Illustré du Petit Parisien*, contaba a la altura de 1908 con más de mil quinientas piezas (Anónimo, 1908, p. 229). A grandes rasgos, el coleccionismo de estas producciones, al principio exclusivo al ámbito médico psiquiátrico, solía componerse por escritos –poemas, biografías, partituras– y manifestaciones plásticas –dibujos, pinturas, esculturas, tejidos– realizadas a partir de una rica variedad de soportes, instrumentos y técnicas que, en la mayoría de las veces, eran materiales reutilizados –hojas, carbón, hilos de ropa deshilachada, huesos de animales–. Creaciones en su origen espontáneas, ejecutadas sin la mediación del médico o del terapeuta, cuya característica fue reivindicada por Dubuffet a mediados de 1940 como esencia de la “creación pura” (Dubuffet, 1949). En Villejuif existían algunas piezas a finales del siglo XIX, pero Marie consiguió reunir las, junto a las de nueva producción, bajo un único conjunto. Más allá de la experiencia en Escocia, según la investigación ulterior, su inclinación por crear una colección de arte podría estar vinculada con la exposición de 1900 celebrada en Bethlem Royal Hospital de Londres (MacGregor, 1989, p. 166; Morehead, 2010, pp. 101-102), la cual sabemos que visitó gracias a una mención que hace de ella en 1927 (Marie, 1927, p. 2). La exposición londinense pudo influir, más allá del coleccionismo, en su interés por la museografía y la gestión de proyectos expositivos. La investigadora Allison Morehead planteó que Marie pudo haber organizado una exposición en Villejuif al año siguiente de su visita a Bethlem (Morehead, 2010, p. 101), una hipótesis compartida por Lydia Couet, aunque, con el matiz de que quizás en Villejuif no hubo una exposición al uso, sino más bien que alrededor de 1901 los espacios del manicomio –pasillos, escaleras, habitaciones, etc.– se empezaron a llenar de “*Objets d’aliénés*” –Objetos de alienados– (Couet, 2016, pp. 229 - 246).

Sea como fuere, Marie comenzó a interesarse por las posibilidades expositivas que ofrecía la colección que estaba gestando en Villejuif, y ello nos conduce a su proyecto de museo. En 1905, *Je sais tout*, una revista de divulgación científica dirigida al gran público, fue el escenario para mostrar al mundo un proyecto museográfico en Villejuif (Marie, 1905). La nota apareció con el título *Musée de la folie* en la sección de “curiosidades” [Fig. 1]. Junto al reclamo social que pudiera generar su integración en esa y no en otra sección –incluso,

ción de la sección judicial, la exploración del término paciente “peligroso” y sus transformaciones a lo largo del siglo XX, ha sido recogida por la investigadora Véronique Fau-Vincenti en el libro *Le baigne des fous: Le premier service de sûreté psychiatrique. 1910-1960* (Fau-Vincenti, 2019). Por su parte, Sanite-Anne se fundó en 1645 en el sur de París como institución sanitaria orientada a enfermos contagiosos. Es a partir de 1833, por iniciativa del doctor Guillaume-Marie-Andrés Ferrus (1784 - 1861), cuando acogió al primer grupo de pacientes psiquiátricos y, según Molanes Pérez, desde entonces se convirtió en referencia de la reforma psiquiátrica francesa entre los siglos XIX y XX (Molanes Pérez, 2018, p. 58).

⁸ Las colonias o comunidades de alienados fueron un proyecto alternativo de asistencia psiquiátrica que se oponía al modelo manicomial o tradicional de encierro, con métodos como otorgar mayor libertad al paciente en el ambiente en que se insertaban, la participación en actividades económicas u otras terapias. En el caso de Escocia, Marie conoce un sistema en el que los pacientes viven con sus familiares en estas colonias.

⁹ La arteterapia comenzó a instaurarse en los establecimientos psiquiátricos en torno a 1950, pero ya en el cambio de siglo algunas instituciones aplicaron a sus pacientes métodos terapéuticos que iban en esta línea, como es el caso de las colonias escocesas, de Villejuif o el trabajo del italiano Luigi Scabia (1868 - 1934) en el manicomio de Volterra.

en ese y no en otro rotativo, o una revista de impacto científico–, el texto parecía describir algo acabado: una propuesta museográfica no exclusiva a las producciones de los pacientes, sino que también contemplaba la misión pedagógica de enseñar la historia y los instrumentos de la psiquiatría mediante secciones temáticas. Las intenciones de este proyecto fueron mejor definidas en otra nota aparecida en 1908 (Marie, 1908), en la cual se puede intuir, además, que el esfuerzo de Marie deviene de sentir que en esos años Francia carecía, a diferencia de otros países como Rusia, Inglaterra o EE.UU., de un museo especializado en esta disciplina médica. Por ello, debía crearse.



Figura 1. Fotografía de Auguste Marie. Fuente: Marie, A. (1905). *Le musée de la folie. Je sais tout*.

Las notas publicadas por Marie en aquella década, entre las que aparecen reproducidas imágenes de espacios repletos de objetos [Fig. 2], llevaron a creer por mucho tiempo que Villejuif había abierto el primer museo psiquiátrico de Francia, el cual, además, incorporaba la producción artística realizada por los internos de la institución. Sin embargo, tras un estudio que combinó distintas fuentes, Morehead descubrió que el museo nunca llegó a existir. Fue un proyecto que se quedó entre los papeles y la imaginación del autor (Morehead, 2010, pp. 101 - 126). En su conclusión, la imagen que aparece junto a la nota de 1905 fue decisiva, pues al examinarla con detalle reparó en que se trataba de una fotografía tomada en el museo Lombroso de Turín, donde aparece Marie rodeado de toda tipología de objetos, los cuales Morehead contrastó con el catálogo actual de la institución turinesa¹⁰.

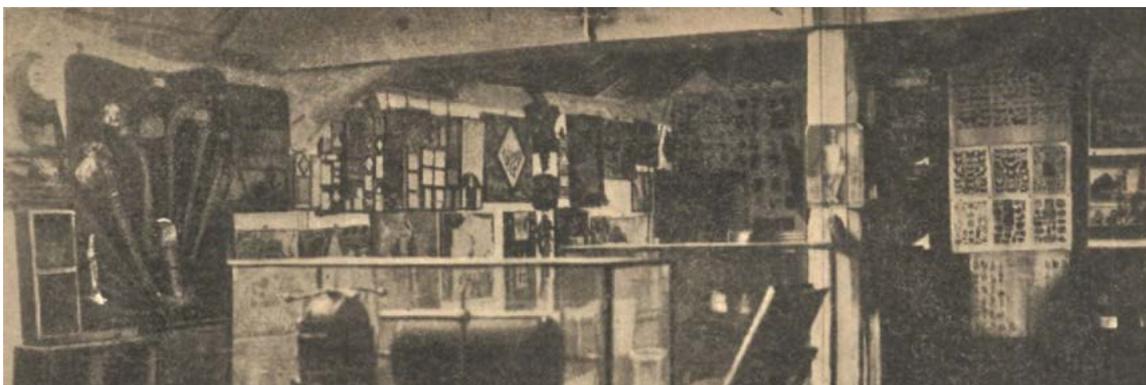


Figura 2. Detalle de la colección de Auguste Marie en el Asilo de Villejuif. Fuente: Couet, L. (2017). *Transversales*.

Como ha planteado Couet, más allá de la existencia de un almacén que guardara la colección, hubo de haber un despliegue de piezas artísticas y otros materiales relacionados con la historia de la psiquiatría a lo

¹⁰ Esta información, que no aparece en la publicación de Morehead, fue ofrecida personalmente por Silvano Montaldo y Cristina Cilli –director y conservadora del museo Lombroso– al autor del presente trabajo durante una estancia de investigación realizada en 2021.

largo de las paredes de Villejuif, pero el museo, como organismo con entidad propia, nunca llegó a tomar un espacio.

En 1920 Marie se trasladó al Hospital de Sainte-Anne, en cuya institución centró su trabajo clínico en un tratamiento de malarioterapia para la parálisis general progresiva. Junto a él viajó la colección iniciada en Villejuif –o, al menos, una parte importante–, que siguió ampliando a lo largo de una década hasta su jubilación en 1930. En la nueva institución continuó con la labor divulgativa del arte psicopatológico, como hizo en años precedentes. De hecho, es importante entender que mientras otros autores de la época pasaban a lo que podríamos denominar una Historia del Arte Psiquiátrico gracias a sus estudios de gran profundidad en el campo, como los ya citados Prinzhorn (1922) y Morgenthaler (1921), la misión del francés siempre se mantuvo en una línea divulgativa que parecía estar más focalizada en la sociedad que en la comunidad científica. Así se evidencia en la nota de *Je sais tout*, tanto por la naturaleza del medio como por el registro de escritura, poco técnico para la materia de estudio en consonancia con otras publicaciones de la época: “Los locos expresan a menudo la obsesión que les persigue mediante dibujos en los que materializan de un modo extraño el mal especial que les obsesiona” (Marie, 1905, p. 354).

No obstante, conviene indicar que la colección de Villejuif sirvió como fuente para otras aportaciones científicas en la primera mitad del siglo XX, especialmente las que elaboraron tres médicos que conocieron a Marie durante un periodo de interinidad en Villejuif: por un lado, ya hemos mencionado a Paul Meunier (1873 – 1957), autor de la primera categorización estética del arte psicopatológico publicada bajo el pseudónimo de Marcel Réja (Réja, 1901; 1907); y, por otro, Joseph Rogues de Fursac (1872 – 1942) y Jean Vinchon (1884 – 1964), cuyas publicaciones se mantuvieron en la línea científica del uso clínico del arte psicopatológico que había dado lugar a la corriente en el siglo anterior (Rogues de Fursac, 1905; Vinchon, 1924). Los tres autores son importantes tanto por el contenido de sus trabajos como porque se han convertido en una de las pocas fuentes para conocer algunas de las piezas de la colección Marie en sus primeros años. Máxime, cuando a lo largo de la década de 1920, y sobre todo tras la muerte del médico en 1932, la colección se fue fragmentando: una parte permaneció en el Hospital de Sainte-Anne; la otra fue a parar a manos de coleccionistas privados y otras instituciones tras su venta en las décadas de 1920 y 1930 (Couet, 2017).

4. Las exposiciones organizadas en espacios vanguardistas

Marie nunca olvidó la naturaleza científico-médica del arte psicopatológico, y así se manifestó en sus publicaciones (Marie, 1905; 1908). No obstante, siempre se mantuvo en una doble vertiente que unía la tendencia clínica con la apreciación del carácter estético-artístico de la producción, siendo esta la naturaleza de dos exposiciones que organizó con su propia colección en dos galerías de arte parisinas.

La primera se celebró entre diciembre de 1927 y enero de 1928 en la Galerie Vavin-Raspail¹¹. Bajo el título *L’Imagerie des fous*, Marie mostró al público parisino una selección de piezas que por aquellos años eran insólitas en este tipo de espacios. Incluso, siguiendo la naturaleza de la institución, fueron puestas a la venta. El riesgo económico frente al comprador habitual era importante, por ello debemos poner el foco sobre el modo en que Marie penetró el tejido artístico y cultural para proponer tal exposición a una galería de arte. Hasta la fecha, existen más incógnitas que conclusiones alrededor del interrogante, pero todo apunta a que el médico tuvo ayuda en el proceso; un acceso directo con la institución facilitada por el suizo Wieland Mayr, ensayista, editor de la revista *Les Feuilles Libres* –publicada entre 1918 y 1928–, profesor del École Descartes y amigo de los galeristas, a quien, además, se le atribuye la co-organización de ambas exposiciones (Fuchs, 2021, p. 83).

El proyecto sumó la publicación de un número monográfico homónimo en *Les Arts Plastiques*, revista dirigida por la propia galería, que fue elaborado a modo de catálogo. Se trata de una compilación de textos que abre con una introducción de Marie titulada *Art et Folie*, y a la que siguen *Le Salut par les Fous* de George Waldemar (1893 – 1970), un poema de Claude-André Puget (1905 – 1975), *L’Imagerie des Aliénés* de Mare Seize, *Contre les Apothicaires de Psyché* de Wieland Mayr, *Le Salon d’Automne 1926* del escritor y artista francés Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974) y un artículo sobre la pintora española María Blanchard (1881-1932), escrito por Marc Seize. Asimismo, en el texto de W. Mayr aparecen las reproducciones de nueve dibujos y pinturas, entre obras de la Colección Marie y otras realizadas por los vanguardistas Blanchard, Giorgos Gounaropoulos (1890 – 1977), Georges Papazoff (1894 – 1972), Jean Souverbie (1891 - 1981), Georges Braque (1882 – 1963) y Paul Klee (1879 – 1940) [Figs. 3A/3B].

La relación entre las manifestaciones artísticas de vanguardistas y de enfermos mentales que se establece en el catálogo fue un discurso de cada vez más frecuente en la escena europea, pues se analizaban, junto al arte primitivo, el arte infantil y el arte naif, a partir de sus similitudes estéticas. En psiquiatría, varios autores en el cambio de siglo creyeron que este fenómeno se debía a la existencia de un espacio psicológico compartido por todos estos grupos, el cual surge tras experimentar un proceso atávico o de regresión a fases de desarrollo anteriores (Lombroso, 1975; Cristiani, 1897). Otros autores que comparten esta idea, como el neuropsiquiatra madrileño Gonzalo Rodríguez Lafora (1886 – 1971), muy influido por el trabajo de Prinzhorn, distinguen dos tipos de proceso o regresión: por un lado, el voluntario, que correspondería a los vanguardistas, pues estos solo están de paso en ese espacio con el interés de captar una estética que luego plasman en sus obras; por otro, el involuntario, siendo el caso de los niños, los pueblos primitivos y el enfermo mental, en quienes este espacio es inherente por condición natural o biológica (Autor, 2023, pp. 4 – 5). En cuanto

¹¹ Fundada en 1924 por el suizo Max Berger (1902 – 1961) y el francés Alfred Dabur (¿? – 1970), la Galerie se ubicaba en el 28 de la rue Vavin, con esquina a rue Raspail, en el corazón del barrio parisino de Montparnasse.

concierno a Marie, está de acuerdo con que existen similitudes estéticas entre estos grupos –de ahí la exposición–, y cita alguna, como la alteración de la perspectiva, los dos ojos vistos de perfil o las múltiples piernas para explicar la carrera o el movimiento. Sin embargo, no pone la misma atención en la teoría de los procesos atávicos, como hacen sus colegas de profesión, sino más bien cree que en todos estos individuos, a la hora de acometer una obra artística, prevalece el símbolo en la representación, considerando el objeto representado como signo de una idea (Marie, 1927, pp. 2 - 5).

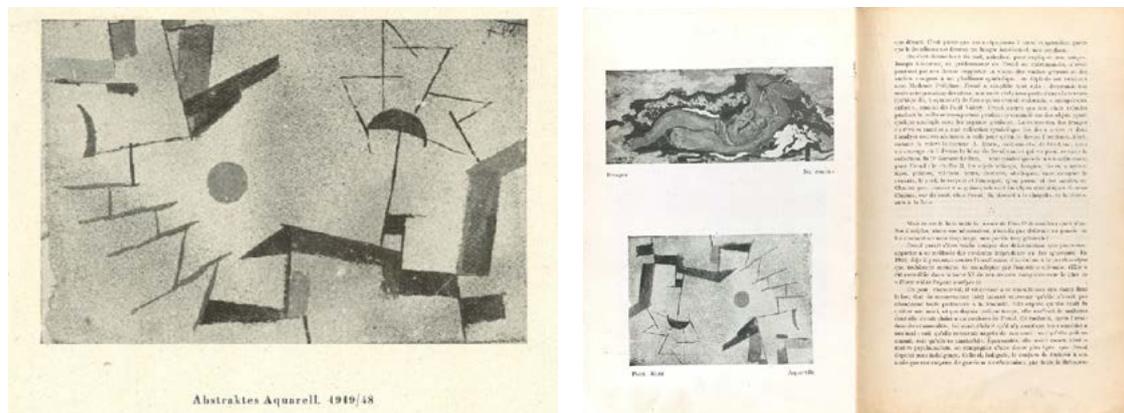


Figura 3A. S/t, Paul Klee, acuarela. Figura 3B. Texto de W. Mayr con la reproducción de la pintura *Nú couche* de George Braque y la acuarela de Paul Klee. Fuente: Marie, A. (1927). *Les Arts Plastiques*.

Por su parte, la vanguardia de principios de 1900, dentro de los cambios sociales, políticos y económicos que vienen dándose desde el siglo anterior, estuvo en un continuo proceso de investigación y experimentación, explorando nuevos campos y materiales, así como nuevas técnicas, temáticas y fuentes de inspiración. Todo ello destinado a representar una nueva realidad –o realidades– que pasa, en palabras de Gombrich, de los estilos basados en la percepción visual a otros basados en la conceptualización (Gombrich, 2003, p. 201). En este marco es donde vamos a ubicar los nuevos gustos por la regresión, el arte primitivo o el arte tribal, como podemos observar en Maurice Vlaminck (1876 – 1958), Henri Matisse (1869 – 1954) o Pablo Picasso (1881 – 1973), entre otros artistas. Una estética que, en muchas ocasiones, posee puntos de conexión con las manifestaciones surgidas en el psiquiátrico. En este caso, y más allá de las teorías atávicas, el fenómeno debería relacionarse con aspectos como la reutilización y el uso de materiales no destinados al arte, algo que confiere a la pieza una apariencia de tosquedad –piedras, huesos, telas, carbón, papel higiénico, etc.–; a la falta de conocimiento y experiencia en dibujo, pintura o escultura; o, directamente, porque el autor no está preocupado por un espectador externo. De hecho, la lectura común de los vanguardistas que se ven influidos por el arte psicopatológico se centró en la autenticidad y la pureza intrínsecas de sus obras, ya que fueron consideradas como hijas de una necesidad que no atendía a las demandas externas del sistema artístico –crítica, galería, museo–. Así es como, según avanza el siglo XX, los vanguardistas se acercan de cada vez más a los manicomios (Cabañas, 2018, pp. 1 – 15), siendo el caso de Alfred Kubin (1877 – 1959), Max Ernst (1891 – 1976) o el ya citado Paul Klee (1879 – 1940).

En el contexto de ambas exposiciones, ese acercamiento fue protagonizado por los surrealistas, algo que se debe a su interés por los entresijos de la consciencia humana, la vida oculta, la psicología, la psiquiatría o el psicoanálisis (Fuchs, 2021; Ramírez, 2012, pp. 14 - 15). De hecho, cabe recordar que, de todo el grupo, Louis Aragon (1897 – 1982) y André Breton (1896 – 1966) tenían formación en clínica psiquiátrica, y, en el último, esa impronta fue a veces muy visible, como denota la relación de su novela *Nadja* (1928) y el Segundo Manifiesto Surrealista (1929), las cuales formulan una crítica a la práctica psiquiátrica de la época.

Con el título *Exposition des artistes malades*, la segunda exposición organizada por Marie se celebró en 1929 en la Galerie Max Bine¹². Para esta ocasión, y a diferencia de 1927, se publicó un catálogo dedicado únicamente a mostrar imágenes de los contenidos expuestos (Bine, 1929). Según se deduce de esta y otras fuentes primarias estudiadas por Couet (2017), el planteamiento de la exposición estuvo atravesado por tres temáticas principales, las cuales nos llevan a relacionar el proyecto de Max Bine con el museo inacabado en Villejuif, dado el intento de combinar distintos aspectos del contexto en que se insertan los *artistes malades*. La que enumeraremos como primera temática estuvo dedicada a la Historia de la Psiquiatría, mostrando tratamientos y sistemas de asistencia clínica, pero con un ánimo de denuncia referente a prácticas nocivas y la insalubridad que en ocasiones presentaban las instituciones psiquiátricas. Para ello, Marie utilizó reproducciones de dibujos y pinturas por artistas conocidos, con escenas que representaban este tipo condiciones, como *Casa de Locos* por Francisco de Goya y Lucientes, “El manicomio” en la serie *El proceso del libertino* de William Hogarth o *La Piedra de la Locura* de El Bosco, entre otras obras. Algunas de estas reproducciones fueron realizadas por los propios pacientes, como es el caso de *Das Narrenhaus* –Casa de locos– de Wilhelm von Kaulbach [Figura 4], la cual fue acompañada con una fotografía del original. De esta

¹² Fundada en 1926 por el marchante de arte Max Bine (¿?), y operativa hasta 1931, la galería estuvo situada en el 48 de la Avenue d'Iena, en la zona oeste del distrito VIII de París.

última iniciativa, cabe destacar al menos dos rasgos: por un lado, queda patente el acceso de los pacientes psiquiátricos a referencias de la Historia del Arte, algo relacionado con las actividades artísticas y culturales organizadas por Marie; por otro, el interés del psiquiatra en que el paciente construyera su propia historia mediante imágenes.



Figura 4. Wilhelm von Kaulbach, *Das Narrenhaus*, 1835, lápiz sobre papel. Fuente: Staatliche Museen zu Berlin.

La segunda temática se centró en el plano científico de la psiquiatría, mostrando tanto instrumentos clínicos como investigaciones sobre las enfermedades mentales. La tercera y última temática estuvo dedicada exclusivamente a la colección de Marie. En este caso, se dirigía a presentar la riqueza y creatividad del arte realizado por los pacientes a partir de una terminología más cercana a la disciplina artística que a la científica. Así, se mostraron piezas con títulos que evocan al surrealismo, como *Mi cerebro sin ideas y siempre lleno de imágenes* o *El armario mágico* (Couet, 2019).

Ambas exposiciones cayeron en tierra fértil. De hecho, incitaron a que en la de 1927 los surrealistas compraran piezas a Marie. Hasta donde sabemos, al menos André Bretón adquirió dos ensamblajes [Fig. 5], los cuales inspiraron sus *poèmes objets* (Couet, 2019) y formaron parte de varias de las exposiciones organizadas por el grupo surrealista en la década de 1930 [Fig. 6], situándolas así al mismo nivel que las obras del resto de los artistas (Fuchs, 2021).

La repercusión de ambas exposiciones en la prensa parisina fue notable, con críticas elogiadoras, como la que escribe René Jaubert para *Le Miroir du Monde* (Jaubert, 1929, p. 412), comparando la frescura de los colores con la pintura fovista. Aunque, también sirvió de coartada para que otros autores, con un corte más conservador, utilizaran esas similitudes estéticas elogiadas por Jaubert para agredir a la vanguardia. Esta no es una situación inusual en la escena europea de la primera mitad del siglo XX, más bien se viene repitiendo desde el momento en que aparecen las primeras publicaciones por psiquiatras hablando de las producciones de ambos –vanguardistas y pacientes psiquiátricos– en una misma dirección. Podríamos elaborar una radiografía sobre los desencuentros –o este tipo de usos o distorsiones de los discursos– en estos años, pero dos son los principales capítulos que tuvieron lugar en un gran paréntesis temporal: el primero, la publicación en 1892 de *Entartung* –Degeneración– por el médico, escritor y crítico Max Nordau (1849 – 1923), con cuyo trabajo criticó las tendencias culturales y artísticas de la segunda mitad del siglo XIX, argumentando que eran síntomas de degeneración moral y social; el segundo, la instrumentalización del arte en la Alemania Nacionalsocialista, que en el marco que aquí tratamos, fue deudora de la visión de Nordau. En concreto, tuvo lugar a partir de la inauguración en Múnich de la exposición *Entartete Kunst* –Arte Degenerado– en 1937. El proyecto fue promovido por el ministro Joseph Goebbels (1897 – 1945) y organizado por el pintor Adolf Ziegler (1892 – 1959). El objetivo era desacreditar a la vanguardia utilizando, entre otros dispositivos, la comparación de producciones plásticas procedentes de manicomios con la de artistas como Pablo Picasso, Marx Ernst u Oskar Kokoschka (1886 – 1980), entre otros, para así resaltar lo “locos que estaban” tanto unos como otros [Fig. 7]. Entre otras fórmulas para crear un discurso desmoralizador, se centraron en los aspectos

museográficos, como la construcción de las salas, abarrotadas de material para generar una sensación de inestabilidad en el espectador –*horror vacui*–, e incorporando frases en las paredes que rezaban “la naturaleza vista por enfermos mentales” o “locos a cualquier precio” (García Vázquez, 2019).



Figura 5. Anónimo, *Object d'aliéné – Le petite soupière*, Ca. 1900, técnica mixta. Fuente: Lille métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Figura 6. Detalle de la exposición International Surrealist Exhibition, New Burlington Galleries, Londres 1936. Fuente: Fuchs, W. (2021).

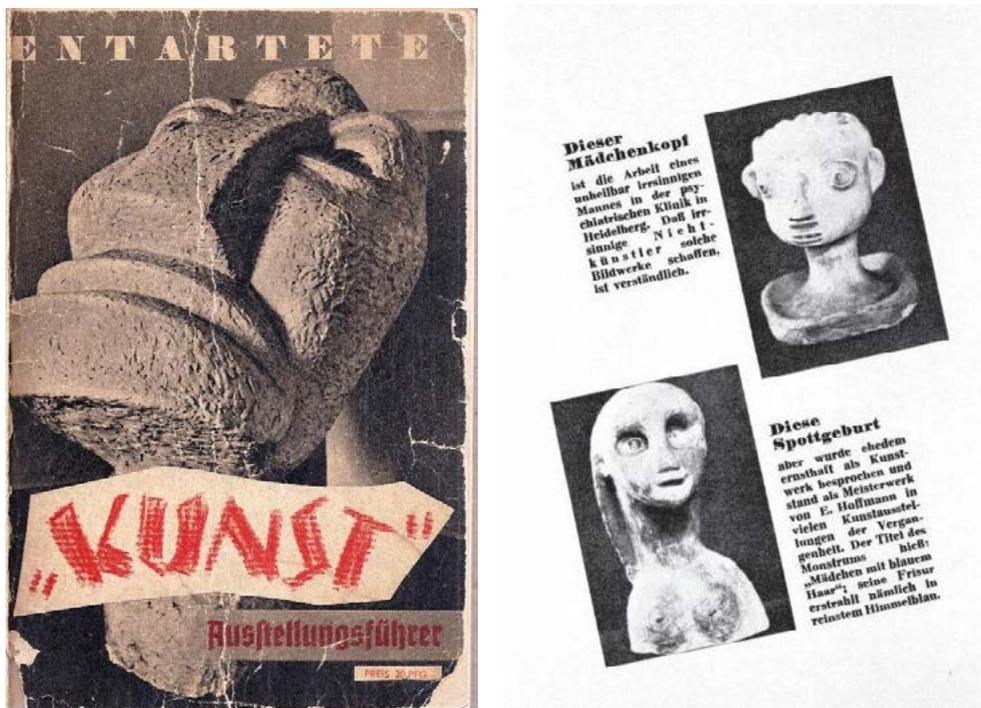


Figura 7. Portada y página del Catálogo de *Entartete Kunst* de 1937. Fuente: Catálogo de *Entartete Kunts*.

5. La recepción de Marie en España

Comparado con el panorama europeo, en España la atención prestada al arte psicopatológico fue mucho más modesta tanto en psiquiatría como en los circuitos artísticos y culturales. Aunque, no significa que el país se mantuviera al margen de su existencia. De hecho, cabe citar algunos episodios y trabajos en el periodo de preguerra que conectan con los principales discursos internacionales. En todo ello, si no directamente a través de Auguste Marie, lo cierto es que su colección orbitó en buena parte de los trabajos publicados y las relaciones –pocas– que hubo entre la vanguardia y la psiquiatría. Para empezar, la colección de Villejuif fue objeto de estudio en las primeras publicaciones sobre la materia que aparecen en el ámbito científico español. Se trata de dos ensayos en la revista madrileña *El Siglo Médico* escritos por el médico

santanderino Ricardo Pérez Valdés (1853 - 1927) entre 1917 y 1918 (Pérez Valdés, 1917; 1918), quien en aquellos años ocupaba el cargo de jefe del departamento de Psiquiatría del Hospital Provincial de Madrid –edificio que en la actualidad es el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-. Siguiendo el modelo de Villejuif, Valdés reunió una modesta colección que puso en diálogo con la de Marie, cuyas piezas había conocido a través del libro escrito por Joseph Rogues de Fursac en 1905. En ambos ensayos, Valdés presenta un estudio comparativo entre la producción de pacientes a los que se les ha identificado el mismo cuadro clínico, para así demostrar a la medicina española la existencia de técnicas alternativas en los procesos de exploración diagnóstica de las enfermedades mentales, de acuerdo con el análisis semiológico del dibujo y la escritura [Figuras 8A/8B]. Con estos dos trabajos, el objetivo del santanderino era solventar las contradicciones que suelen darse en otros métodos del arsenal clínico y terapéutico de la época, como, por ejemplo, el interrogatorio del médico al paciente (Pérez Valdés, 1917; 1918).

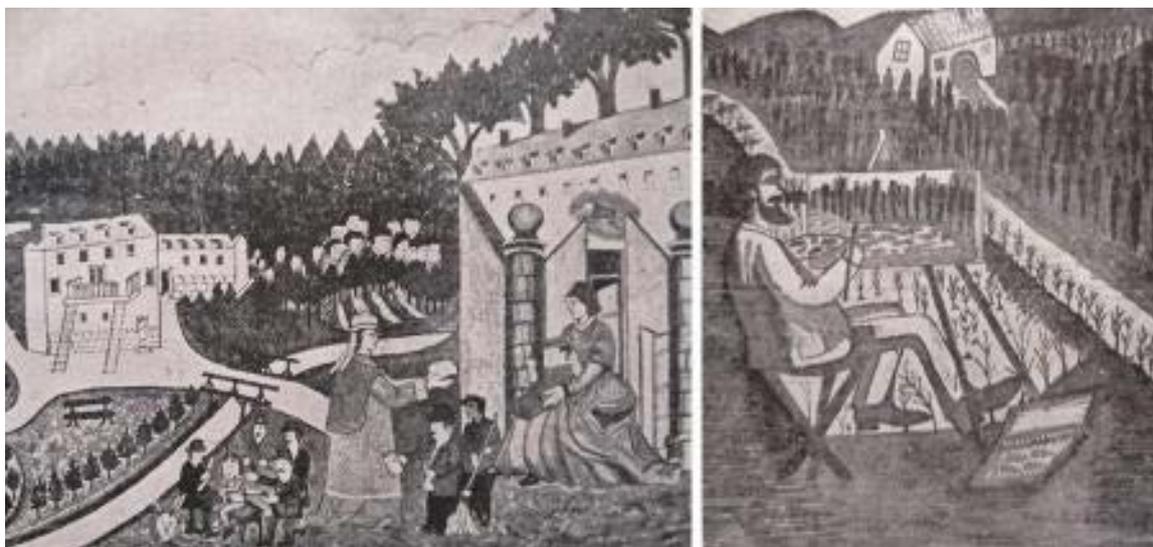


Figura 8A. Anónimo, dibujo sobre papel. Colección Marie. Figura 8B. Anónimo, dibujo sobre papel. Colección Pérez Valdés. Fuente: Pérez Valdés, R. (1917). Valor semiológico de las manifestaciones gráficas en la locura (I). *El siglo médico*.

En los años sucesivos se crearon otras colecciones de arte psicopatológico en los centros españoles, entre los que cabe mencionar Reus, Ciempozuelos o Conxo (Hernández Merino, 2010, pp. 73 - 92). Del mismo modo, y dado el papel que jugaron en estas instituciones, los médicos Emilio Mira i López (1896 - 1964), José Camino Galicia (1882 - 1956) y José Pérez López-Villamil (1904 - 1996), figuras destacadas en el arte psicopatológico español (Autor, 2023). Pese a ello, en España hubo muy pocas publicaciones sobre el campo. A Valdés le siguió el neuropsiquiatra madrileño Gonzalo Rodríguez Lafora (1886 - 1971), autor de dos destacados ensayos en la década de 1920 que superaban el enfoque puramente clínico para abordar un estudio más profundo sobre las artes, apoyado en el psicoanálisis, la psicología aplicada, así como la Historia y Teoría Arte y algunos escritos de la vanguardia. En ambos trabajos, Marie aparece como el dueño de una importante colección y precedente de otros estudios, pero su figura se diluye entre un gran elenco de autores (Lafora, 1922; 1927).

Lafora se convirtió en una de las figuras más destacadas en el arte psicopatológico español, gracias a las labores de divulgación mediante conferencias y la organización de tres exposiciones con su colección privada y la de otros psiquiatras y centros en los meses previos a la Guerra Civil (Autor, 2023). A ello contribuyó, tal y como hemos identificado en la figura de Marie, que por inclinación personal se mantuvo cerca del escenario artístico y cultural de la capital, asistiendo con asiduidad a salas de exposiciones, al teatro, y relacionándose con literatos o filósofos (González Cajal, 1989). De hecho, no cabe duda de que sus inquietudes más allá de la clínica le llevaron a protagonizar el episodio más relevante en la relación entre vanguardia y psiquiatría de España antes de 1936. Ocurrió en la tarde del 18 de mayo de 1922, cuando se acercó al Ateneo de Madrid para impartir la conferencia *Estudio Psicológico del Cubismo y Expresionismo*. No solo se dirigía a los colegas de profesión, sino que le interesaron por igual, o incluso más todavía, el público compuesto por artistas, críticos, historiadores del arte, así como cualquier persona ajena a estas disciplinas. Al iniciar la lectura, se tomó como ejemplo la exposición de los *Pintores Íntegros* que el literato y vanguardista madrileño Ramón Gómez de la Serna (1888 - 1963) había organizado unos años antes (Gómez de la Serna, 1915). El objetivo era ofrecer una respuesta científica a cuestiones de orden psicológico sin perjudicar a la vanguardia, pero Lafora no pudo imaginar –o sí, y prefirió continuar– la polémica que se desencadenaría con Ramón. Este último quizás se dio por aludido, o solo se vio obligado a ejercer el papel que le correspondía como cabeza de la modernización en Madrid. En cualquier caso, el literato entendió el contenido de la conferencia en clave de ataque a la vanguardia, justo cuando llevaba años batallando con el atraso artístico que padecía la ciudad.

La polémica se desencadenó dos días después a través de una carta abierta que Ramón dirigía a Lafora en el periódico *El Liberal* (Gómez de la Serna, 1922), a la cual se sumaron varias réplicas por parte de ambos,

así como de terceras personas en otros medios periodísticos (Lafuente, 2006; García García, 2019). El eco de la disputa perduraría algunos años más, como vemos en el libro *El mundo visto a los ochenta años* de Santiago Ramón y Cajal, publicado en 1934, quien la utilizó para asestar un golpe a la vanguardia haciendo una interpretación –o, más bien tergiversando– de la posición de Lafora:

Muchos escritores serios y clarividentes han fustigado reiteradamente el arte vanguardista. De él se han ocupado, y no sin acierto, hasta los freniatras (entre nosotros el doctor Lafora), comparando los deformes pintarrajeos de cubistas y expresionistas con los diseños de orates y de niños (Ramón y Cajal, 1970, p. 129).

El artículo que Lafora publicó sobre la conferencia no da muestras de atacar a la vanguardia, sino más bien, y como decíamos antes, trata de analizarla desde una óptica científica. En ese sentido, otra alternativa es que Gómez de la Serna actuara en defensa de la vanguardia, no porque el neuropsiquiatra la atacara, sino más bien para evitar que lo hicieran otros utilizando su discurso, como ocurre con Ramón y Cajal. De hecho, antes de 1922 hubo detractores que en la prensa local ya utilizaban términos pertenecientes a la psiquiatría con ánimo de denostar la vanguardia, como “locos”, “orates”, “chifladura”, entre otras. Para conocer más sobre esta escena, la profesora Isabel García García ha llevado a cabo una radiografía de las publicaciones en Madrid que anteceden a la conferencia de Lafora (García García, 2019, pp. 36 - 42).

Pese al reducido número de publicaciones que de forma directa o indirecta aparece mencionado el arte psicopatológico en España, la presencia de la vanguardia es constante. En muchas ocasiones, empleada en discursos y mensajes alternativos al motivo por el que aparecen en el texto (Autor, 2021). Así es como hemos identificado la exigua recepción en España de las exposiciones de Marie, que aparecen en dos textos de José Pérez Bojart (1881 - ¿?) y Germán Gómez de la Mata (1887 - 1938)¹³, escritores ligados a la vanguardia española durante la primera mitad del siglo XX.

La primera nota, con el título *Los cuadros que pintan los locos*, la firma Pérez Bojart el 10 de septiembre de 1929 para la revista *Estampa* (Pérez Bojart, 1929, p. 28), y la segunda, por Germán Gómez de la Mata, titulada *Arte de locos y arte de cuerdos*, aparece el 7 de marzo de 1930 en *Nuevo Mundo* (Gómez de la Mata, 1930, p. 25). En ambos casos, no se rebasa la página de extensión y se sitúan más próximos a la crítica que a la crónica, lo cual identificamos en cómo el proyecto de Marie se convierte en pretexto para hablar del arte psicopatológico y su relación con la vanguardia de una manera subjetiva y no de la exposición al uso. Lo que llama la atención de ambos es el discurso que se construye en torno al proyecto de Marie, con un enfoque distinto a los que hemos mencionado en párrafos anteriores. Observamos cierto elogio a la estética y la práctica artística del “loco”, pero desde una prudencia que resulta de tomar la distancia necesaria para no aclamar al arte psicopatológico dentro de un espacio que en principio no le corresponde –la galería de arte–. En cambio, lo hacen con la suficiente cercanía como para circunscribir un mensaje distinto al de atentar contra la modernidad artística, sino más bien dirigido a elaborar un elogio de la “sinceridad”. La lectura que ambos textos ofrecen no es sencilla, pero, bajo el lema de “los locos y los niños siempre dicen la verdad”, Bojart y de la Mata quieren arremeter contra un tipo de artista de la época que denominan “pseudovanguardista”, cuya producción, “cándida y pueril”, brilla por la ausencia de los valores propios de la modernidad. Es decir, un tipo de autor a medio camino, que se hace pasar por moderno y solo se limita a “salvar las dificultades” a partir de una producción artística que no es más que un cascarón con apariencia de estética vanguardista, pues busca así “dar la sensación de una rebeldía archiexquisita” (Pérez Bojart, 1929, p. 28; Gómez de la Mata, 1930, p. 25).

En definitiva, las exposiciones de Marie son utilizadas por Bojart y Gómez de la Mata como un pretexto para mostrar el sentimiento de indignación ante la confusión de un arte puro con un “arte vacío”.

6. Conclusiones

El estudio de las artes dentro de los establecimientos psiquiátricos experimentó un crecimiento exponencial en centroeuropa e Italia desde la década de 1870. Así nacieron algunas de las colecciones más importantes que nos han llegado a la actualidad, como las que conformaron Cesare Lombroso en Turín, Walter Morgenthaler en Waldau y Hans Prinzhorn en Heidelberg. En este panorama, el médico francés Auguste Marie, contemporáneo del primero y precedente de los dos últimos, se convirtió en una figura de especial relevancia para la transición de la mirada clínica a la estética, del mismo modo que de la inserción de tales manifestaciones en la sociedad con el objetivo de dignificar a sus autores y crear sinergias con los discursos artísticos imperantes en la década de 1920. A ello se debe su trabajo dedicado a la implementación de la colección a partir de programas artísticos y culturales que iban destinados a los pacientes, así como el interés por su museografía. Este último aspecto le llevó a proyectar un museo y a organizar dos exposiciones fuera del manicomio, aún insólitas para la época y el contexto.

Marie influyó en la escena española, aunque el país nunca destacó en el arte psicopatológico como en el resto de Europa. Es probable que ello se deba al atraso en ciertos ámbitos y contextos: en primer lugar, la psiquiatría fue poco permeable a ciertas metodologías procedentes de Europa, excepto algunos psiquiatras, como Gonzalo Rodríguez Lafora; por otro lado, en el tejido artístico y cultural, se observa una situación similar con respecto a la vanguardia, de nuevo con una excepción, Barcelona, lo que dificultó su diálogo con las teorías procedentes del ámbito médico.

¹³ Gómez de la Mata fue, junto a Nicasio Hernández Luquero, traductor de textos y manifiestos futuristas de Marinetti bajo el título *El Futurismo*, que apareció en 1912.

Referencias

- Anónimo (1908). Le Passe-temps des fous. *Almanach illustré du Petit Parisien*, 8 (774), pp. 227 – 229.
- Bine, M. M. (1929). *Exposition des Artistes Malades. Catalogue des Oeuvres d'Art Morbide*. Galerie Max Bine.
- Breton, A. (2006). *Nadja*. Ediciones Cátedra.
- Breton, A. (2002). *Manifiestos del Surrealismo*. Visor Libros.
- Cabañas, K. M. (2018). *Learning from madness. Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. The University of Chicago Press.
- Cristiani, A. (1897). Atavismo dell'arte in un paranoico originario con delirio fastoso-persecutorio a colorito artístico. *Archivio*, 18, pp. 559 – 566.
- Couet, L. (2019). *Signer la folie et collectionner 'l'art des fous' L'Art asilaire au XIXe siècle: archéologie de l'Art Brut* [Tesis doctoral]. UFR de sciences humaines/Ecole doctorale SEPT/Centre Georges Chevrier.
- Couet, L. (2017). Quand 'l'art des fous' investit les galeries d'art dans les années vingt: L'Exposition des artistes malades à la galerie Max Bine (1929). *Transversales*, pp. 1 – 11.
- Couet, L. (2016). Marcel Réja: médecin, poète symboliste et historien de l'art asilaire, *sociétés&représentations*. 1 (41), pp. 229 – 246.
- Dubuffet, J. (1949). *L'Art brut préféré aux arts culturels*. Galerie René Drouin.
- Escudero Valverde, J. A. (1975). *Pintura Psicopatológica*. Espasa-Calpe, S.A.
- Fau-Vincenti, V. (2019). *Le baigne des fous: Le premier service de sûreté psychiatrique. 1910-1960*. Manufacture de Livres éditions.
- Fuchs, W. (2021). M. Francis Picabia nous dit...Paul Klee und die 'irrenkunst' in Frankreich. *Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, 10, pp. 78 – 102.
- García García, I. (2019). *La máquina castiza: 110 años de futurismo en España*. Museo de Arte Contemporáneo. Museos Municipales.
- García Vázquez, M. (2019). Die Entartete Kunst: Una paradójica historia sobre la ideologización del arte. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 19, pp. 37 – 67.
- Garrabé, J. (2020). Jean Vinchon (1884 – 1964): un précurseur de l'art-thérapie. *Anales Médico-Psychologiques*, 178, pp. 32 – 39.
- Gombrich, E.H. (2003). *La preferencia por lo primitivo*. Debate
- Gómez de la Mata, G. (1930). Arte de locos y arte de cuerdos. *Nuevo Mundo*, 37 (1885), 7 de marzo de 1930, p. 25.
- Gómez de la serna, R. (1922). ¿Qué es eso de los esquizoides? *Estampa*, 44 (15258), 20 de mayo de 1922, p. 3.
- Gómez de la Serna, R. (1915). *Los pintores íntegros*. Arte Moderno.
- González Cajal, J. (1989). "La cultura en la vida y en la obra del doctor Lafora". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 7 (30), pp. 451 – 458.
- Hernández Merino, A. (2010). Pinacoteca Psiquiátrica en España, 1917 – 1990. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 5, pp. 73 – 92.
- Huertas, R. (2014). *La locura*. Ediciones Catarata.
- Jaubert, R. (03.10.1929), "L'Art chez les aliénés", *Le Miroir du Monde*, p. 412.
- Lafuente, E. (2006). La contribución de Gonzalo R. Lafora a la psicología del arte. *Revista de Historia de la Psicología*, 27 (2/3), pp. 71 – 79.
- Lombroso, C. (1975). *L'uomo di Genio, in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Napoleone Editore S.R.L.
- MacGregor, J. M. (1989). *The discovery of the art of the insane*. Princeton University Press.
- Marie, A. (1927). Art et Folie. *Les Arts Plastiques*, 8, pp. 3 – 5.
- Marie, A. (1908), "Anciens asiles et anciens traitements", *BSCMM*, pp. 344 – 345.
- Marie, A. (1905). Le musée de la folie. *Je sais tout*, 9, pp. 353 – 354.
- Marie, A. (1892). *L'Assistance des aliénés en Ecosse*. Librairies imprimeries réunies.
- Max Simon, P. (1876). Études sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés. *Annales médico-psychologiques*, 16, pp. 358 – 390.
- Molanes Pérez, P. (2018). La granja Sainte Anne (París), orígenes del hospital psiquiátrico. *Cultura de los Cuidados*, 22(51). <http://dx.doi.org/10.14198/cuid.2018.51.07>
- Morehead, A. (2011). The musée de la folie. Collecting and exhibiting chez les fous. *Journal of the History of Collections*, 23 (1), pp. 101 – 126
- Morgenthaler, W. (1921). *Ein geisteskranker als künstler*, E. Bircher
- Nordau, M. (1902). *Degeneración*, Madrid, Fé-Sáenz de Jubera Hermanos.
- Tardieu, Auguste A. (1872). *Etude médico-légale sur la folie*, Baillière et fils.
- Pereña, H. (2006). Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales. *Átopos*, 6, pp. 2 – 16.
- Pérez Bojart, J. (1929). Los cuadros que pintan los locos. *Estampa*, 2 (87), 10 de septiembre de 1929, p. 28.
- Pérez Valdés, R. (1918). Valor semiológico de las manifestaciones gráficas de la locura (II). *El siglo médico*, 65 (3379). 24 de agosto de 1918. pp. 685 – 690.
- Pérez Valdés, R. (1917). Valor semiológico de las manifestaciones gráficas en la locura (I). *El Siglo Médico*, 64 (3320), 28 de julio de 1917. pp. 546 – 549.
- Prinzhorn, H. (1922). *Bildneri der Geisteskranken: ein beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Julius Springer.

- Ramírez, J. (2012), Introducción. En Prinzhorn, H. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, (pp. 7 – 27). Cátedra.
- Ramón y Cajal, S. (1970). *El mundo visto a los 80 años*. Espasa-Calpe.
- Réja, M. (1907). *L'Art chez les Fous. Le dessin, la prose, la poésie*. Société du Mercure de France.
- Réja, M. (1901). L'art malade: dessins de fou. *Revue universelle*, pp. 940 – 944
- Rodríguez Lafora, G. (1922). Estudio psicológico del cubismo y expresionismo. *Archivos de Neurobiología*, 3 (2), pp. 1-37.
- Rodríguez Lafora, G. (1927). *Don Juan, los milagros y otros ensayos*. Biblioteca Nueva.
- Rogues de Fursac, J. (1905). *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales (essai clinique)*. Masson.
- Trujillo Arrogante, P. (2023), Las exposiciones de arte psicopatológico organizadas por Gonzalo R. Lafora entre 1935 y 1936. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 75(1). <https://doi.org/10.3989/asclepio.2023.15>
- Trujillo Arrogante, P. (2021), Arte y psiquiatría en Madrid, 1917-1936. Una aproximación a través de las publicaciones en prensa y revistas. *Revista Internacional del Arte en la Sociedad*, 1(1), pp. 13-21. <https://doi.org/10.18848/2770-5684/cgp/v01i01/13-21>
- Vinchon, J. (1924). *L'Art et la folie*. Stock.
- Koenig, R. (2022). Auguste Marie, The Modern Art Index Project, Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, The Metropolitan Museum of Art. <https://doi.org/10.57011/DJSA8157>