



Instituto  
Universitario  
de Historia  
**Simancas**

---

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

MÁSTER EUROPA Y EL MUNDO ATLÁNTICO. PODER  
CULTURA Y SOCIEDAD

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER  
Curso 2015/16

**La quimera diabólica de los creadores  
de la decadencia**  
**La fantasía femenina en la pintura de *fin de  
siécle***

Presentado por Lorena Reguera Rincón

Tutora:

Dra. Patricia Andrés González

## **RESUMEN**

Todas las imágenes, al margen de su estimación estética, tienen un valor histórico y una razón de ser que debe ser buscada en el contexto histórico-social en el que han sido gestadas. Es por ello que el presente trabajo pretende ser un ejercicio interdisciplinar que ofrezca una explicación apropiada para todas aquellas imágenes pictóricas que, producidas en los dominios del Simbolismo, tienen como protagonista a la mujer.

En las postrimerías del siglo XIX surge en Europa una nueva sensibilidad denominada “decadente” que encontró su respuesta estética en el llamado Simbolismo, que fue más que un movimiento artístico, una actitud compartida por un conjunto de personalidades, con un carácter elitista inequívoco, que se opuso a la banalidad de la vida cotidiana nacida del progreso industrial.

La iconografía femenina adoptada por los simbolistas nos permitirá explorar la concepción decimonónica de la mujer que experimentará cambios sustanciales en directa relación con la revolución industrial y las consecuencias socio-económicas derivadas de ella. Las fobias y quimeras del hombre del siglo XIX y del simbolista en particular invaden los lienzos finiseculares mostrando una cara insólita e irreal de la mujer.

**PALABRAS CLAVE:** iconografía – mujer – simbolismo – siglo XIX – Europa

## ÍNDICE

1. Justificación temática y objetivos .....	1
2. Fuentes y metodología.....	3
PARTE I.	
3. El siglo XIX: una centuria de transformación .....	6
4. La mujer a través de su imagen en la cultura del <i>fin de siècle</i> .....	11
4.1. El ángel del hogar: la monja hogareña y la madonna moderna .....	11
4.2. El culto a la invalidez y la tísica sublime .....	17
4.3. La mujer mártir .....	19
4.3.1. La heroína suicida.....	20
4.3.2. Ofelia y la locura.....	23
4.4. La mujer muerta.....	26
4.4.1. La mujer durmiente.....	28
4.5. La mujer postrada: la lasitud existencial .....	29
4.6. La mujer-flor: el retorno a la naturaleza.....	34
La ninfa desamparada: una invitación a la agresión .....	36
4.7. La mujer-niña: el culto a las niñas y púberes.....	40
4.8. Versiones de la New Woman: el abandono de la jaula de cristal .....	42
4.8.1. La <i>Femme Fatale</i> .....	43
4.8.2. La mujer masculinizada: la sufragista disfrazada .....	45
4.9. La mujer natural y el desnudo femenino.....	47
PARTE II.	
5. <i>Fin de siècle</i> : esteticismo y decadentismo.....	50
5.1. El decadente: la huida de la realidad .....	50
5.2. El esteta: la belleza como meta .....	52
5.3. El dandy: el imperio de lo insólito.....	54
6. El simbolismo: creadores de la decadencia. ....	56
6.1. Precedentes del simbolismo .....	59
6.2. Corrientes simbolistas en Inglaterra .....	63
6.3. La concreción del movimiento simbolista en Francia.....	66

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

El salón de la Rose+Croix.....	68
6.4. Los principales focos del movimiento simbolista .....	71
6.4.1. Francia .....	71
6.4.2. Inglaterra.....	73
6.4.3. Bélgica .....	75
6.4.4. Austria y Alemania .....	77
6.4.5. Escandinavia.....	79
6.5. Los temas del simbolismo.....	80
7. La mujer en el movimiento simbolista .....	81
7.1. La mujer como objeto de veneración a sujeto de perdición.....	85
7.1.1. La fatal fragilidad de las musas rossetianas .....	85
7.1.2. La mujer idolatrada: Gustave Moreau y sus iconos de perversidad.....	91
7.1.3. La <i>femme tentaculaire</i> .....	94
7.1.4. El mundo con forma de mujer: Gustav Klimt .....	96
7.2. La bidimensionalidad del Eterno Femenino .....	98
7.2.1. La mujer-virgen .....	99
7.2.2. Eva y Lilith: el susurro de la serpiente.....	105
7.3. La bestialidad femenina .....	107
7.3.1. Cuando la bella es la bestia .....	108
7.3.2. Los amores bestiales .....	115
7.4. ¡los hombres pierden la cabeza! Las cazadoras de cabezas y el fetiche de la castración.....	118
7.5. Hacia el abismo: la mujer perdida .....	127
7.6. La belleza androgina .....	133
7.7. El amor sáfico.....	141
8. ¿Trivialización de la figura femenina? del simbolismo al <i>Art Nouveau</i> .....	147
9. Conclusiones.....	148
10. Bibliografía.....	152



## 1. JUSTIFICACIÓN TEMÁTICA Y OBJETIVOS

El presente trabajo se propone explorar la significación de la imagen de la mujer en la cultura del *fin de siècle*, adoptada por el movimiento simbolista que, surgido al término del siglo XIX, supone una reacción al materialismo y positivismo dominantes en la sociedad europea.

El principal motivo que me ha llevado a elegir este tema es mi interés personal por la imagen de la mujer. Como mujer que soy, siempre he observado como la representación de la mujer desde el inicio de las artes ha sido llevada a cabo por el hombre. La práctica totalidad del imaginario occidental que es objeto de estudio responde a una visión, la masculina. La mujer ha sido, por tanto, construida por el hombre, y así ha llegado su concepción hasta nosotros. En la Historia del Arte existen mujeres artistas que han tenido ocasión de pensarse y construirse así mismas en el espacio pictórico, pero con frecuencia han sido ignoradas o desatendidas hasta hace relativamente poco tiempo, o bien tomadas como excepciones, como efectivamente fueron en muchos casos, dentro de un escenario predominantemente masculino.

Fue este interés por la visión que, sobre la mujer, tenía el hombre y su transmisión heredada desde las culturas clásicas y la tradición judeo-cristiana lo que me animó a investigar sobre la *femme fatale* en mi Trabajo de Fin de Grado: *Imágenes de seducción y perversión en el Fin de Siècle, estudio iconológico del mito de la femme fatale*. En efecto, gran parte del corpus de imágenes que sobre la figura femenina se produjeron entre el último cuarto del siglo XIX y los primeros años del siglo XX responden al tipo iconográfico de la mujer fatal. Aquella apoteosis de *femme fatale* hallaba su sentido en el contexto finisecular que experimentó tantísimos cambios en un periodo de tiempo tan breve.

En el trascurso de aquel trabajo quedaron algunos cabos sueltos que he pretendido resolver en este Trabajo de Fin de Master, que a modo de continuación me ha permitido indagar en algunos aspectos a los que no pude atender lo suficiente en el anterior trabajo o que me interesaron particularmente. La *femme fatale* no fue el único arquetipo femenino utilizado por las artes plásticas y literarias y, aunque fue el más repetido, convivió con otros tipos iconográficos, que al igual que la mujer fatal, nos hablan de la consideración de la mujer en el siglo o determinan el papel que debe cumplir.

### OBJETIVOS

Mi primer objetivo es trazar una breve panorámica del contexto socio-cultural en el que surgirá el movimiento simbolista, intentando dilucidar en líneas generales los factores que suscitaron su nacimiento como reacción a una serie de circunstancias que marcaran el siglo.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

Otro de mis propósitos con este trabajo es comprender a través del contexto socio-cultural los tipos iconográficos de la mujer que se repetirán de forma sistemática en las artes plásticas del siglo XIX y por ende en el Simbolismo. Atendiendo a las imágenes plásticas puestas en relación con los acontecimientos sociales y la literatura contemporánea es posible, no sólo conocer el papel asignado a la mujer en la cultura decimonónica, sino también rastrear un discurso misógino y destructivo que hará de la imagen una herramienta de manipulación sobre la concepción de la mujer.

Son estos dos objetivos mencionados muy útiles para comprender la imagen femenina que adoptará el Simbolismo que surgido en el *fin de siècle* da respuesta a una crisis de valores que generó un profundo malestar entre un sector de la población. Conocer y familiarizarse con ese ambiente en el que surge el movimiento simbolista, descubriendo lo que en verdad supuso el decadentismo que caracterizó el *fin de siècle* será también la finalidad de este trabajo.

El propósito fundamental que da sentido a todo el trabajo es desentrañar los motivos por los cuales los simbolistas entendieron y representaron a la mujer de forma ciertamente obsesiva, para dar rostro y cuerpo a sus anhelos o inquietudes personales, atendiendo a un carácter dual que polariza la imagen femenina en dos arquetipos: la mujer-madre frente a la mujer-fatal, siendo claramente triunfadora la última.

## 2. FUENTES Y METODOLOGÍA

No existe una monografía que se ocupe del tema de la mujer en el simbolismo, a excepción del catálogo de la exposición itinerante *Le Symbolisme et la femme*. La muestra presentada en 1896 en París reunía 66 imágenes de distintos artistas donde se establecía la dicotomía entre la mujer-virgen y la mujer-fatal. Dicho catálogo no ha sido publicado en España, ni lo hemos localizado en la red, por lo que su consulta para este trabajo no ha sido posible.

Para documentar este trabajo he acudido a estudios de extraordinaria calidad que ofrecen una amplia visión de la imagen de la mujer en las artes plásticas y literarias del siglo XIX. En primer lugar, cabe destacar a Erika Bornay una de las autoras más importantes en el estudio iconográfico de la mujer en las artes en España. Su obra *Las hijas de Lilith* (1990) es el libro de cabecera para cualquier estudio acerca de la *femme fatale*, tanto por su rico contenido como por su multitud de referencias visuales. Para este trabajo, este libro ha sido de gran utilidad a la hora de contextualizar y dar sentido a las obras pictóricas de mujeres que inundaron el escenario artístico finisecular llegando a dar explicación a dichas imágenes a través del contexto histórico y las condiciones sociales del siglo XIX.

Bornay además es autora de varios artículos consultados que gravitan en torno a la iconografía de la mujer. Tales artículos son *Eva y Lilith: dos mitos de la religión judeocristiana y su representación en el Arte* (1996) que indaga sobre los orígenes y representaciones de ambos personajes trazando una interesante comparación entre ellas que revela su impacto en el mundo visual. *La iconografía de la femme fatale en la pintura de la Europa finisecular* (1998) es otro artículo donde Bornay reincide en el tema de la mujer fatal como protagonista de parte de la pintura decimonónica entre la que se incluye el simbolismo.

Otra publicación que ha sido pilar fundamental en la elaboración de este trabajo es la investigación de Bram Dijkstra. *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1986) descubre como la iconografía de la mujer revela la misoginia del siglo XIX e incluso va más allá, conectando el sexismo de la época con el racismo y el antisemitismo que conducirán a uno de los más terribles genocidios del siglo pasado. Dijkstra analiza la obra de escritores, artistas y científicos para dar respuesta a aquellas imágenes sexistas que presentaban a la mujer como seres esencialmente sexuales, carentes de razón y cuya única razón de ser sería la reproducción. A Dijkstra, como a Bornay, no le interesa emitir juicios estéticos acerca de las obras literarias o plásticas que recoge, sino dar una explicación a las mismas y preguntarse el porqué de ellas.

Pilar Pedraza es otra autora que debe ser destacada por sus interesantes estudios sobre iconología e historia de la cultura. En nuestro caso tiene especial interés el libro *La bella, enigma y pesadilla* (1983), una agradable lectura sobre las llamadas “bellas atroces” denominadas así por Pedraza refiriéndose a aquellas bestias mitológicas extraídas de las

leyendas que sirvieron a muchos simbolistas para disfrazar a la mujer bajo un disfraz aterrador y diabólico. De la misma autora es el artículo *Las últimas ogresas: histéricas, vampiras y muñecas* (1996) que analiza los arquetipos de mujer fatal distinguiendo a “la maligna viva, la muerta y la mecánica”.

Precisamente los artículos han constituido otra fuente fundamental para la documentación del trabajo, destacando especialmente al autor Jorge García Sánchez con *El mito de la femme fatale: diosas y heroínas de la Antigüedad en las obras del simbolismo europeo* (2009) que ha sido especialmente útil.

La consulta de manuales más genéricos sobre la pintura del siglo XIX y estudios especializados en el movimiento simbolista han constituido una fuente fundamental durante la recopilación de información del trabajo, destacando el libro de Edward Lucie-Smith, *El arte simbolista* (1997) o los manuales de Michael Gibson (2006) o Norbert Wolf (2009). En muchas ocasiones he necesitado recurrir a monografías de los artistas simbolistas para estudiar en mayor profundidad las imágenes de la mujer que han generado. Es el caso del estudio de Hans H. Hofstätter, del pintor Gustave Moreau (1980), una de las pocas monografías editadas en España sobre el artista francés.

Los catálogos para exposiciones también han supuesto una fuente de información para el trabajo, a destacar el realizado para la exposición *Las Lágrimas de Eros* (2010) que tuvo lugar en el Museo Thyssen Bornemisza. Su título procede de la obra homónima de George Bataille, también consultada, que culminó la trayectoria literaria de este escritor y pensador francés. El último clímax experimentado antes de la muerte es ilustrado a través de la elección de una serie de obras que tienen como telón de fondo la íntima conexión entre Eros y Tánatos y el lado oscuro del deseo sexual, que también reúne la mujer simbolista. La exposición muestra la pervivencia y transformación de los mitos grecorromanos y bíblicos en el arte hasta nuestros días y su relación con las pulsiones vitales más instintivas del ser humano.

## **METODOLOGÍA**

El trabajo se estructura en dos grandes apartados que articulan el estudio para que de un modo ordenado comprendamos la imagen de mujer en primer lugar a través de un análisis más general que nos permitirá abordar la iconografía femenina en la pintura finisecular para a continuación estudiar con mayor profundidad el caso concreto del simbolismo y el tratamiento de la mujer por parte de éstos.

He prestado gran importancia a los contextos socio-culturales en los que se desarrolla la producción simbolista, especialmente en lo referente al papel de la mujer en la sociedad, atendiendo al siglo XIX como escenario de circunstancias de enorme trascendencia para el concepto de mujer. Es por ello que iniciamos nuestro estudio con un breve y conciso contexto histórico-social que contextualice la iconografía femenina y su evolución durante el siglo.

A continuación, para analizar la imagen de la mujer he emprendido un análisis iconológico de los tipos femeninos que se suceden en la pintura finisecular, para ilustrar que la evolución de la concepción de la mujer a ojos de la sociedad decimonónica tendrá su paralelo reflejo en el arte, que irá transformando la iconografía femenina conforme a sus intereses. Es así como observamos que la pintura se convierte en una herramienta para regular conductas sociales y fijar prejuicios. Un estudio iconológico nos va a permitir poner en dialogo imagen y contexto para probar como la pintura no se limita tan solo a ser testimonio de su tiempo sino que toma un papel ineludible en la fijación de estereotipos.

La segunda parte del trabajo pretende centrarse en el movimiento simbolista y su ambiente intelectual que dará cabida a una rica iconografía femenina que es en ultima instancia objeto de este estudio.

Para comenzar este apartado he propuesto un análisis del ambiente decadentista del *fin de siècle* a través de la definición de tres conceptos que serán claves en el pensamiento simbolista: decadente, esteta y dandy. Es en este clima intelectual en el que surge el Simbolismo y por ello no he querido obviar la importancia que la sensibilidad decadente tuvo en su configuración.

He considerado un extenso apartado para explicar el movimiento simbolista, atendiendo más al porqué de su surgimiento, qué a las características del mismo, al no ser tanto un estilo unitario que responda a unos rasgos comunes, como una conglomeración de artistas muy diversos que participan de un mismo espíritu. Era necesaria una breve consideración a los precedentes del simbolismo que nos descubrirán la gran complejidad de este movimiento, deudor del romanticismo, así como un repaso por aquellos focos donde el simbolismo caló especialmente, mencionando sus representantes más destacados.

El último gran apartado se ocupa de analizar la imagen de la mujer en el movimiento simbolista. He convenido abordar este análisis atendiendo a bloques temáticos como la forma más conveniente e interesante de acotar el estudio, dado que la diversidad del simbolismo no permite hablar de escuelas sino de artistas individuales en la mayoría de los casos. Es por ello que he dedicado un epígrafe a analizar la visión de la mujer a través de la obra de cuatro artistas que contribuyeron de manera más evidente a la iconografía de la mujer. Los siguientes apartados se dedicarán a las iconografías más concurridas por los simbolistas que permitirán trazar un interesante y variopinto muestrario de motivos que invadirán los lienzos simbolistas evidenciando su interés por la mujer fatal.

Para finalizar, el trabajo cierra con un breve epílogo que nos habla del abandono conceptual de la figura de la mujer en beneficio de un decorativismo que triunfará en los inicios del siglo XX con el *Art Nouveau*

## PARTE I.

### 3. EL SIGLO XIX: una centuria de transformación

El siglo XIX va a ser crisol de las más profundas transformaciones que cambiarán las estructuras socioeconómicas de aquella Europa influenciada por el modelo de comportamiento burgués que en Inglaterra culminó con la moral victoriana, llamada así por la Reina Victoria, quién impulsó un código sexual de gran severidad. A ello se sumaba la revitalización del sentimiento cristiano que, tras la depresión religiosa imperante en el siglo anterior, va a determinar una nueva concepción de la sexualidad, muy relacionada con aquel puritanismo que la cultura protestante inglesa estaba abanderando<sup>1</sup>.

Fue la revolución industrial, nacida en Inglaterra, el epicentro del terremoto transformador que sacudió los esquemas sociales, económicos y políticos del viejo continente transformando, no sólo los modos de producción, también el modo en el que el individuo se relaciona con la sociedad.

La industrialización había transformado la economía europea y precipitado el ascenso al poder económico de la clase media creando nuevas formas de riqueza. Aquella era industrial también tenía como consecuencia indirecta la creación de nuevas pautas en las relaciones sociales. La ascendente clase media requería una identificación y justificación de su presencia en el mundo. Tal identificación les sería absolutamente necesaria cuando, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el comercio sea un monopolio de las grandes corporaciones más que de empresarios particulares.

Francia e Inglaterra van a ser los escenarios protagonistas de aquel convulso siglo, que lejos de lo que se ha pensado, marcará el sino de la Europa moderna, sentando los cimientos de la modernidad en su faceta socio-económica, pero también artística, en tanto en cuanto, la literatura y el arte experimentarán los cambios de la realidad contemporánea.

El clima de auge económico y progreso técnico propiciado por la revolución industrial<sup>2</sup> asistirá al ascenso de la burguesía y su consolidación como clase dominante. La burguesía se constituyó en una aristocracia económica y el dinero en su principal motor para ascender en la escala social. Es la época en la que nace el capitalismo moderno.

La vida en las ciudades experimentó cambios a pasos agigantados, volviéndose más compleja y moderna, y por supuesto, más anónima y agobiante. Pronto la mentalidad materialista se fue afianzando en todos los ambientes sociales de la gran urbe, de igual

---

<sup>1</sup> BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 31.

<sup>2</sup> VELOSO SANTAMARÍA, I. "El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX" en *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, nº 29, (2006), pp. 425-445.

modo que la moral burguesa, basada en las apariencias y la ostentación, se fue imponiendo entre las clases dominantes.

El proceso urbanístico masivo que experimentó el siglo XIX estaba transformando las ciudades. La revolución industrial precisaba de grandes contingentes de mano de obra que llegaron de las zonas rurales instalándose en los arrabales de las ciudades en unas condiciones insalubres<sup>3</sup>. El aumento alarmante de la pobreza, la criminalidad y la prostitución fueron las consecuencias de aquel hacinamiento de las que eran víctimas las clases obreras<sup>4</sup>.

Los movimientos obreros en su intento por poner fin a su miseria y pésimas condiciones laborales, crearon una fuerte estructura sindical y comenzaron a aglutinarse en partidos de ideología socialista<sup>5</sup>.

Aquellos sucesos que la burguesía observaba con temor desembocarían en la década de 1870 en una crisis de la moral victoriana precedida de una depresión económica en Inglaterra, y en Francia, en un paulatino fracaso de la concepción positivista del mundo.

En Francia, a partir de 1870, tras la derrota de Napoleón III en la guerra francoprusiana, se implantó el régimen de la Tercera República que se propuso regenerar el país mediante una serie de reformas de carácter político-cultural basadas en una ideología positivista racionalista cuyos pilares eran la ciencia y el progreso. Siguiendo esta propuesta dogmática, se impuso un orden laico y una cultura centralista y uniformista<sup>6</sup>.

Las transformaciones perpetradas por la industrialización y las tecnologías tuvieron continuidad durante la Tercera República, como también la tuvieron los negocios de la ascendente burguesía que fomentó la expansión colonial francesa en África e Indochina.

Sin embargo, la pérdida de Alsacia y parte de la Lorena en 1870, así como los sangrientos sucesos acaecidos en la Comuna de París en 1871, habían impactado en la sociedad francesa dejando un sabor de pesimismo nacional y de escepticismo revolucionario, especialmente entre la juventud.

El optimismo de corte racionalista y positivista que siguió dominando el panorama intelectual se verá interrumpido por el espíritu decadente, un estado de ánimo que implicaba un cambio de rumbo y de orientación en el pensamiento, exigiendo una nueva sensibilidad.

---

<sup>3</sup> BORNAY, E. "La iconografía de la *femme fatale* en la pintura de la Europa finisecular" en *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional*, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998, (2001), p. 120.

<sup>4</sup> id. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 15.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> HERRERO, CECILIA, J. "El espíritu y la sensibilidad decadentes: Rebeldía, crítica y originalidad creadora" en VV. AA., *Estetas y decadentes*, Madrid, 1985, pp. 64-65.



Aquellos jóvenes que decidieron emprender su propio camino de forma individual y personal, encontraron en Charles Baudelaire, el iniciador de una nueva corriente de sensibilidad poética muy afín a sus inquietudes espirituales, que había permanecido al margen, ignorada por la crítica.

Había nacido una nueva generación de poetas, artistas y pensadores que fueron calificados con la etiqueta de “decadente”. Decadentes eran aquellos jóvenes inconformistas que en aquel siglo XIX, emprendieron una exigente búsqueda de la originalidad, en forma y contenido, como fórmula para hallar respuesta a sus inquietudes personales y artísticas. Su sentido de la innovación creadora y de la rebeldía existencial eran sus cartas de presentación.

Entretanto en Inglaterra<sup>7</sup>, la mitad del siglo XIX fue para la burguesía inglesa su momento de mayor auge, el mismo que conoció la institución matrimonial, base del prestigio de aquella burguesía en un momento en el que el apogeo industrial y el poder colonial habían posibilitado que el ascenso social fuese más factible. De esta forma, el matrimonio se convirtió en garante de la transmisión de las fortunas burguesas.

La burguesía inglesa consideró que el modo más efectivo de salvaguardar dicha institución, y de este modo dar continuidad a sus fortunas, era la imposición de unos estrictos códigos sexuales que, en la teoría, debían ser cumplimentados por hombres y mujeres pero que, en la praxis, fueron más severos para la mujer.

La doble moral victoriana de la que se suele hablar, hace referencia precisamente a la conducta masculina de aquellos maridos que, conscientes de que su matrimonio no les reportaba ningún placer pues la misión de la esposa era engendrar hijos, buscaron en la amante o la prostituta la solución a sus apetencias.

La ferocidad del primer capitalismo contribuyó al aumento del número de prostitutas urbanas. Con frecuencia, la explotación obrera y la miseria empujaban a las mujeres a la prostitución. La prostituta convivía y participaba del entorno urbano, por tanto, estaba presente en la vida cotidiana y no oculta o alejada de la rutina diaria.

La prostitución alcanzó cotas inusitadas mientras aquellos burgueses hicieron uso de sus servicios, sin restricción alguna por parte de las autoridades. Las convenciones morales impuestas, que a menudo eran ignoradas por la alta sociedad en el consumo de prostitución, seguían gobernando las relaciones de sexos de sus miembros.

La prostitución que tanto preocupaba a los poderes públicos era un sostén indispensable para aquel sistema moral victoriano que observó el sexo como un tabú y aspiraba a la castidad de su sociedad, aunque la realidad era ferozmente opuesta. La filosofía médica del doctor Parent-Duchâtelet consideraba necesaria la figura de la prostituta en el

---

<sup>7</sup> CANALES, E., *La Inglaterra victoriana*, Madrid, 1999.



mantenimiento del orden moral oficial, aunque no oculta su deprecio por esta actividad, considerándolo un mal necesario<sup>8</sup>.

Una consecuencia inevitable de aquella prostitución *in crescendo* fue la proliferación de enfermedades venéreas, más concretamente de la sífilis, que generó gran alarma y preocupación, a la vez que servía a los sectores conservadores como razón de peso para seguir ejerciendo una exacerbada represión sobre la sociedad.

La sexofobia que se experimentó en la Inglaterra victoriana llegó a extremos tales como suprimir el sexo de su vocabulario, creando un doble lenguaje que se esforzaba en vano en ocultar la temática sexual, logrando en más de una ocasión la comicidad. Bornay recoge algunos ejemplos de este nuevo léxico que sustituye palabras como embarazo o piernas por “estado interesante” o “inmencionables”<sup>9</sup>.

Otro factor que alimentó aún más la animadversión hacia el universo sexual y hacia la mujer en particular fue el discurso médico que, avalados por lo científico, inundaron de terrores y aprensiones a la clase media, desaconsejando cualquier experiencia sexual y advirtiendo las terribles consecuencias como la muerte prematura.

Otro elemento fundamental en la comprensión del siglo y especialmente en lo concerniente a la situación de la mujer en la sociedad decimonónica fue el feminismo organizado, surgido en el siglo XIX como un movimiento en favor de la mejora de la situación de la mujer.

Los primeros movimientos feministas organizados aparecen en Inglaterra, en la década de los 50. Según Esteban Canales fue un fenómeno esencialmente burgués en sus orígenes y en un primer momento asumió el ideal femenino de esta clase social y las desigualdades sociales<sup>10</sup>. En ocasiones el feminismo se presentó como una extensión de las virtudes femeninas domésticas en la vida pública<sup>11</sup>. Sin embargo, la esfera pública era dominio del varón y la sola existencia de cualquier demanda pública de la mujer, aunque éstas se suscribiesen al modelo burgués, eran vistas como una intromisión amenazante en la hegemonía masculina de la esfera pública. Conforme avanzó el siglo, el movimiento feminista adquirió un cariz más beligerante atendiendo a tres ámbitos: el matrimonio y la moralidad, la educación y el acceso al ámbito profesional y los derechos políticos.

---

<sup>8</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...* ob. cit., p. 61.

<sup>9</sup> Id., p. 58.

<sup>10</sup> CANALES, E., ob. cit., pp. 195-196.

<sup>11</sup> *Ibíd.*

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

Los movimientos feministas en Francia, Bélgica e Italia se enfrentaron con mayores vicisitudes al enfrentarse a un enemigo mayor, la Iglesia Católica, razón por la cual, adquirieron un carácter anticlerical que no había tenido en Inglaterra<sup>12</sup>.

En Francia no podemos hablar de un movimiento feminista organizado hasta la Tercera República, en 1870, con apariciones puntuales de protestas femeninas desde la Revolución Francesa, aglutinadas en clubes sociales<sup>13</sup>. El desprestigio acompañó al feminismo francés cuando algunos de sus miembros participaron en la Comuna de París, obligando al movimiento a mantenerse en un plano más discreto en los años siguientes.

Las conquistas del feminismo organizado, especialmente en el terreno de la educación y el trabajo son los más significativos para la guerra de sexos que estallará al final del siglo, pues convierten a la mujer en una competencia y enemiga potencial del hombre, en un ámbito que hasta ahora había sido su monopolio, el profesional.

Fueron estas conquistas sociales de la mujer, en comunión con la moral burguesa, cuyo máximo exponente fue el victorianismo, que contaminó las relaciones entre hombres y mujeres, los factores que determinaron la concepción de la mujer y su imagen en las artes finiseculares.

---

<sup>12</sup> EVANS, R. E. *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920*. Madrid, 1980, p. 149.

<sup>13</sup> BOCK, G. *La mujer en la historia de Europa: de la Edad Media a nuestros días*, Barcelona, 2001, p. 74.

#### 4. LA MUJER A TRAVÉS DE SU IMAGEN EN LA CULTURA DEL *FIN DE SIÈCLE*

Cualquier manifestación artística es producto de una época, de una sociedad y del propio individuo, de modo que toda imagen producida por el hombre será testimonio de su tiempo y formará parte de su identidad cultural.

La mujer, fuente inagotable de inspiración, seguirá gozando de enorme protagonismo en el siglo XIX, y en concreto en la cultura de fin de siglo. Los artistas finiseculares construirán todo un imaginario que contribuirán a fijar los conceptos, prejuicios y convencionalismos imperantes en una época sumergida en una moral burguesa que siempre observará a la mujer con desconfianza.

Así pues, he estimado oportuno y necesario continuar este trabajo con un estudio iconológico de la imagen de la mujer en el fin de siglo que posteriormente nos ayudará a conocer el porqué del maniqueísmo que la imagen femenina tomará en el movimiento simbolista para finalmente inclinarse por representar a la mujer como símbolo del mal.

En la imaginería y literatura decimonónicas se estaba gestando una animadversión femenina de la que el simbolismo será un heredero más. Bram Dijkstra<sup>14</sup> se refiere, no sin razón, a una auténtica iconografía de la misoginia que transformará a la mujer del siglo XIX desde la esposa-madre convertida en monja hogareña hasta una concubina del diablo dispuesta a destruir los pilares de la sociedad patriarcal.

Precisamente esa transformación iconográfica de la mujer en los albores del siglo XX es la que quiero dejar patente a través de un viaje iconográfico y sociológico que descubre las luces y las sombras de un siglo dominado por los avances pero que tan reacio se mostró a que el sexo femenino participase de ellos, encerrándolo en la jaula de cristal de sus hogares, aunque no por mucho tiempo.

##### 4.1. EL ÁNGEL DEL HOGAR: la monja hogareña y la *Madonna* moderna

Durante el siglo XIX, en lo referente a las relaciones sociales se impuso la ideología burguesa de las esferas separadas según la cual los hombres se sitúan en el ámbito público y las mujeres virtuosas en el hogar<sup>15</sup>.

Con la revolución industrial y el ascenso a la burguesía de las clases sociales, las mujeres de las clases media y alta verán reducida su multiplicidad de papeles en el seno de la familia que deja de constituirse como una unidad productiva. La principal razón se debe a su dependencia económica del marido y el consiguiente desplazamiento de la mujer a

---

<sup>14</sup> DIJKSTRA, B. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, 1994, pp. 7-14.

<sup>15</sup> MAYAYO, P. *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid, 2003, p. 153.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

la esfera doméstica. Sus ocupaciones se reducen a ser esposa y madre educadora, en definitiva, la mujer burguesa se transforma en “ángel del hogar”.

Así, toda mujer respetable de la clase media industrial debía cumplir dos deberes en su vida para alcanzar la virtud: unirse en matrimonio y ser madre. La sociedad decimonónica había reservado para la mujer el papel de devota esposa, que recluida en el ámbito doméstico, inmersa en la sumisión y el conformismo, tenía vetado el acceso a la vida práctica, monopolio exclusivo del hombre.

El tríptico de George Elgar Hicks *Woman's Mission*<sup>16</sup> (1863) muestra el papel que toda mujer debía ocupar, preservando las tres etapas de la vida del hombre, como esposa y madre (fig. 1). La protagonista de los tres cuadros es la misma mujer joven, como si su vida se congelase en el momento más propicio en que debe cumplir su misión mientras la vida del hombre discurre naturalmente<sup>17</sup>.



Fig. 1 George Elgar Hicks, *Woman's Mission and the Apotheosis of the Domestic* (1862-63)



El estereotipo de “ángel del hogar” que emanaba de la burguesía fue transmitido a la clase trabajadora, como vuelve a reflejar Hicks en *El nervio de la vieja Inglaterra* (1857). El lenguaje corporal de esta mujer trabajadora es el mismo que el de la burguesa del anterior tríptico comentado, apoyándose embelesada en el hombro de su marido (fig. 2).

Fig. 2 George Elgar Hicks, *El nervio de la vieja Inglaterra* (1857)

<sup>16</sup> MAYAYO, P., ob. cit., p. 154.

<sup>17</sup> Id., p. 155.

En aquella nueva sociedad industrial, la primacía del valor individual era necesaria para la justificación e identificación de la recién llegada clase media que tendrá su paralelo reflejo en lo concerniente a las relaciones sociales que desde la primera mitad del siglo XIX dieron lugar a una “percepción ritual-simbólica” del rol de la mujer en la sociedad industrializada, tal y como indica Dijkstra<sup>18</sup>.

Había sido la sociedad de mercado y sus perfiles depredadores lo que habían alterado la posición cultural de la mujer de la clase media, que antaño había tenido una participación activa en los negocios familiares. Convirtiéndose en un sujeto pasivo, el valor de la mujer residirá, a partir de entonces, en su apariencia que corroboraba la capacidad económica de su marido<sup>19</sup> y en su misión como guardiana del alma de su marido.

El nuevo y ambicioso mundo de negocios en el que se movían los hombres de la clase media exigía dejar de lado sus principios morales con todos los peligros espirituales que aquello acarrearía para una sociedad inmersa en la teología puritana.

El hogar, gobernado por su mujer y libre de todo pecado, era para el hombre su redención. Si la mujer permanecía en el convento doméstico, alejada del pernicioso mundo de competencia y deshonestidad que eran los negocios, salvaguardaba el alma de su esposo garantizando su salvación.

Proliferaron los manuales de sumisión para instruir a las jóvenes sobre su misión en el seno del matrimonio. Una de estas obras fue *The Women of England: their social duties and domestic habits* (1839) de Sarah Stickney Ellis, donde se refiere al deber de la mujer de contrarrestar la influencia destructiva del mundo de los negocios convirtiéndose en custodia de la conciencia y en consuelo espiritual de su esposo.

Ellis instaba a las mujeres a alegrarse y agradecer el papel que la sociedad les había reservado como madres y refugio de las almas masculinas pues sin esta misión, serían insignificantes.

Auguste Comte insistía en que el hábitat natural de la vida femenina era el espacio doméstico y desde allí debían dirigir “la educación moral de la humanidad”.

Parece que a la mujer se le había consagrado una misión de vital importancia según la lectura de Comte sobre el papel de la mujer, sin embargo, tal responsabilidad debía realizarse desde la discreción y el silencio; y por supuesto, siempre dentro del sagrado retiro de sus hogares.

---

<sup>18</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 5.

<sup>19</sup> Id., p. 7



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

La alternativa de muchas mujeres a la domesticidad rutinaria fue precisamente la idealización de su papel, sublimando su misión maternal y tomándolo como imprescindible para el orden social<sup>20</sup>.

Aquel alegato por la sumisión virtuosa que la mujer debía prestar a su marido no tardó en hacerse visible en las manifestaciones culturales del momento celebrando el culto a la monja de clausura casera.

*Pensamientos Conventuales* (1851) de Charles Alston Collins materializa aquella fantasía de la mujer como encarnación de la esencia pura de la mujer y su sacrificio marital en la visión de una monja de aspecto frágil, que sostiene en su mano una azucena, flor de pureza, con mística expresión<sup>21</sup> (fig. 3). Aquella noción medieval de la monja como novia de Dios es reactualizada y reconvertida en la obra de Collins en la expresión del deseo del hombre del siglo XIX de encontrar en su esposa ese refugio certero de sacrificio tal y como Sarah Ellis proclamaba.



Fig. 3 Charles Alston Collins,  
*Pensamientos Conventuales* (1851)



Fig. 4 Marie Sportalli Stillman, *Convent Lily*  
(1891)

Las mismas azucenas rodean a la joven de *Convent Lily* (1891) de Marie Sportalli Stillman, cuyo nombre es providencial (fig. 4). Lily recuerda a Lilith, primera esposa de Adán según los mitos hebraicos<sup>22</sup>, que se convertirá en paradigma de perversidad a finales del siglo, cuando al abandonar a su esposo Adán se transforma en pendeñera criatura devoradora de niños, todavía permanece entre las lindes de su cárcel espiritual.

<sup>20</sup> BORNAY, E., "La mujer en la clase ociosa del siglo XIX" en *Las hijas de...*, ob. cit., p. 69.

<sup>21</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 13.

<sup>22</sup> BORNAY, E. "Eva y Lilith: dos mitos de la religión judeo-cristiana y su representación en el Arte" en *Historia del Arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, (1996), pp. 109-122.

Pronto surgieron distintas formas de representar a la mujer pura sin recurrir a la figura conventual, que de hecho no fue demasiado cultivada. La asociación entre la mujer y la flor va a contar con gran acogida en la segunda mitad del siglo XIX<sup>23</sup>. El hombre debía ser jardinero de aquella frágil y bella flor que era su esposa. En *Rosa Mística* (1903) de Edgard Maxence, la mujer-monja se ha mixtificado con la mujer-flor (fig. 5). Aquel jardín doméstico en el que habitaba la monja absorta de Collins ha pasado a un primer plano en esta pintura.



Fig. 5 Edgard Maxence, *Rosa Mística* (1903)

Las mismas cualidades de las que precisaba la mujer pura, eran las que podía tener cualquier flor de jardín: pasividad, manejo absoluto por parte del jardinero, belleza y fragilidad. Definitivamente, la mujer-flor se había convertido en una más que conveniente fórmula de representar a la esposa sumisa y dócil.

Los intelectuales franceses de mitad de siglo como Jules Michelet y Auguste Comte alabarán este ideal femenino que encarnaba todas las virtudes en la figura de la mujer-monja “cuyo convento sería el hogar de la familia burguesa”<sup>24</sup> como bien describe Bornay.

Michelet llega a un más allá al proclamar que “*La femme est une religion*”<sup>25</sup>, puesto que es esencia de la pureza no terrenal. John Ruskin continuando las premisas del francés exhorta a la mujer a considerarse como esposa-monja cuyo máximo papel es la entrega absoluta.

Este ideal femenino esconde otro discurso paternalista bien distinto que, surgido de las teorías darwinianas, advierten de la naturaleza pasiva y domesticable de la mujer, justificando entonces su posición de inferioridad respecto al hombre, cuya obligación moral es proteger y conducir a la mujer cuya debilidad natural está próxima a la de la infancia.

<sup>23</sup> BORNAY, E., ob. cit., p. 72.

<sup>24</sup> BORNAY, E. *Las hijas...* ob. cit., p. 69.

<sup>25</sup> MICHELET, M. *La femme*, París, 1859, p. 117.

El ideal de pureza virginal a la que la mujer decimonónica debía aspirar debía ser compatible con su incuestionable misión maternal. La única figura en la Historia que había sido esposa y madre sin mácula era María<sup>26</sup>. Fue su condición de Virgen la que la elevó a los altares de la Iglesia Católica y para la moral del siglo XIX.

La mujer del siglo XIX fue retratada como *Madonna Moderna* en reiteradas ocasiones como paradigma de pureza. *Virgen entronizada* de Abbott Handerson Thayer (1891) ejemplifica la denominada por Margaret Sangster “feminidad encantadora”<sup>27</sup> caracterizada por una apariencia infantil, pálida y apática, sinónimos de pureza (fig. 6).



Fig. 6 Abbott Handerson Thayer, *Virgen entronizada* (1891)

El hombre del siglo XIX estaba plenamente convencido de que la virginal pureza de su esposa era la única garantía de su crédito espiritual ante Dios, de tal forma que, la lógica imposibilidad de que sus particulares monjas domésticas no reprodujesen la Inmaculada Concepción de María era cuanto menos irritante para ellos.

La hipotética solución para que la mujer pudiese alcanzar semejante ideal mariano la aportó August Comte con la inseminación artificial como medio para que la virginidad y la misión maternal fuesen compatibles<sup>28</sup>. El planteamiento de Comte no puede ser entendido como precursor del feminismo radical ni tampoco como una idea de liberar a la mujer de cualquier forma de dependencia y dominación masculina. Al contrario, Comte perseguía que el ideal inmaculado de esposa-madre se pudiese hacer efectivo en un futuro.

La abnegación femenina y sufrimiento silencioso se habían convertido en los estandartes de la mujer victoriana, sumisa y servicial, que mantenía su “convento

<sup>26</sup> BORNAY. E., *Las hijas...*, ob. cit., p. 43.

<sup>27</sup> Citado en DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 17.

<sup>28</sup> Id., p. 19.



doméstico” dispuesto en armonía para la llegada de su torturado esposo que encontraba en el lecho marital el consuelo a sus obligadas renunciaciones espirituales determinadas por el inexorable curso de la sociedad industrial.

Algunas burguesas, conscientes de su encierro, observaron la muerte como una liberación, a la vez que una forma de desafío ante aquel rol intolerante. Sin embargo, la sociedad decimonónica convirtió esta “forma de rebelión”, que era la muerte para algunas burguesas, en una muestra más de la obediencia pasiva en su grado más excelso en aras de alcanzar la virtud suprema.

#### 4.2. EL CULTO A LA INVALIDEZ Y LA TÍSICA SUBLIME

La pintura de fin de siglo se llenará de imágenes de mujeres enfermizas, cuya debilidad física las obliga a guardar cama y refugiarse en el lecho de su hogar y es que, en la sociedad finisecular, esta peculiar fragilidad física y mental que aflige a la mujer se había convertido en un auténtico culto. Tan solo es necesario revisar algunas imágenes en las que la temática se repite de forma sospechosa y alarmante, para darnos cuenta de que forma nos hablan del pensamiento social del momento, para el cual, el estado “natural” de la mujer respetable, era la enfermedad o la invalidez.

Este estado de fragilidad demostraba la pureza mental y física que se le atribuía a la mujer, una pureza realmente beneficiosa para el sector masculino, que le permitía dedicarse a sus negocios y a su ajetreada vida social, sin la preocupación derivada de su particular “ángel del hogar”. Según Dijkstra, la debilidad que aflige a las mujeres de la clase ociosa, servía de “auxilio espiritual al hombre frente al sórdido mundo de los negocios y rescataría su alma de la perdición”<sup>29</sup>.

Los artistas del *fin de siècle* recogerán esta noción de la mujer como “invalida permanente, necesaria e incluso natural”<sup>30</sup>, con las repercusiones que, para la mujer, va a suponer. Una representación de este género es *Últimas Flores* (1900) del francés Louis Ridet en la que el deteriorado estado de salud de una de las jóvenes la obliga a recostarse en el hombro de su amiga de aspecto saludable (fig. 7). No extraña tampoco que el autor se refiera a aquellas jóvenes como “flores” aunque una sea ya marchita.

---

<sup>29</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p.25

<sup>30</sup> Ibídem.



Fig. 7 Louis Ridet, *Últimas flores*  
(1900)

Hasta tales límites se llevó esta idea, que aquellas mujeres que gozaban de salud normal, y hacían muestra de ello, eran miradas con recelo y desconcierto por aquella constreñida sociedad que con su dedo acusador les adjudicaba peligrosas actitudes masculinizantes<sup>31</sup>. En efecto, el vigor físico femenino era característico de la mujer antinatural.

El culto a la “sublime consumición”<sup>32</sup>, como se refiere Bornay a este fenómeno, no era ni mucho menos un estado ideal imaginado por los poetas, era una realidad de la época que las propias mujeres de las clases altas convirtieron en profesión. No sólo era un signo de clase, sino una aspiración de aquellas señoras que se enorgullecían de su debilidad física y cuando alguna de ellas daba señales de actividad o energía, estaba cometiendo una metedura de pata social.

La asociación entre virtud y estado físico mermado llevó hasta el límite de su cordura a muchas mujeres que no sólo imaginaban sus enfermedades, sino que las provocaban, dejando de comer. De hecho, el tipo de feminidad predilecto era el de la joven de acusada delgadez, de aire lánguido y rostro pálido que tan habitualmente vemos en la pintura victoriana.

El arte contribuyó a la consolidación y afianzamiento de los convencionalismos culturales predominantes, celebrando el culto a la “tísica sublime”.

Como si de un género pictórico se tratase, proliferaron las imágenes de féminas invalidas, incluso hubo pintores especializados en dicha temática, como Frank Dicksee (fig. 8). Otro subtema de dicho género era el de la joven convaleciente postrada en una cama.

---

<sup>31</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 26.

<sup>32</sup> BORNAY, E. *Las hijas...* ob. cit., p. 72.



Fig. 8 Frank Dicksee, *La crisis* (1891)

Las pinturas de mujeres sumidas en la degeneración física eran muy solicitadas, como indicadores de la posición social. No eran necesariamente retratos de mujeres de la clase alta, bien podían ser mujeres de clase media las allí representadas, pero que de igual modo servían de compostura a aquellas mujeres de clase alta que no estaban dispuestas a ceder a la decorosa enfermedad, pero sí a reconocer la virtud de la debilidad femenina.

En un contexto en el que la autonegación de la mujer era la principal evidencia de su valor moral y la mujer enferma era equivalente visual de la pureza espiritual, el autosacrificio se convertirá en la última muestra de la virtud.

La enfermedad no bastaba como muestra del sacrificio de la mujer, en honor a la virtud, así que muchos poetas y pintores fueron un paso más allá, llevando a la mujer al lógico desenlace de la enfermedad, la muerte. Y es así como muchas mujeres terminaron sucumbiendo al sueño eterno, asfixiadas por aquella atmosfera hogareña.

#### 4.3. LA MUJER MÁRTIR

Auguste Comte insistía que la mujer debía ser la salvadora del alma del varón en su mundo perfecto, como madre, hija y esposa. La mujer como “emisaria de la bondad” debía abstenerse de cualquier función práctica propia del sexo fuerte, puesto que la igualdad entre los sexos es para Comte antinatural.

La compasión y el sacrificio debían ser condición y vocación de las nuevas sacerdotisas de la humanidad, las mujeres. Giovanni Segantini perpetua este ideal de sacrificio femenino en su pintura *Hoja de rosa* donde una mujer marchita yace en la cama

esperando el último desenlace con resignación (fig. 9). De nuevo encontramos un título con referencias a las flores que comparten su fragilidad con la mujer.

Si imágenes como éstas no eran lo suficientemente enfáticas a la hora de reflejar el martirio de la mujer, la obra de Albert von Keller resulta definitiva al respecto. *Luz de Luna* (1894) es la manifestación definitiva de esta iconografía en la que una mujer atada a una cruz, desnuda y vulnerable, es objeto de un sádico placer más que de cualquier sentimiento religioso (fig. 10). Sacrificio y el fetichismo se combinan, evidenciando un concepto devastador del estado conveniente del sexo femenino.



Fig. 9 Giovanni Segantini, *Hoja de rosa*, (1889-91)



Fig. 10 Albert von Keller, *Luz de luna o Mártir* (1894)

El sacrificio transformado en motivo de erotismo explica la existencia de imágenes como ésta, ya que como George Bataille afirma que “el sacrificio es el escenario último del erotismo”<sup>33</sup>.

La complacencia estética, psicológica e ideológica que la imagen de la mártir despierta entre sus contemporáneos como purificación de las almas masculinas, a través del sacrificio femenino en realidad nos habla de una mujer ideal que no supone amenaza alguna.

En realidad, la pálida y demacrada belleza de la tísica sublime que terminará sucumbiendo a la muerte, supone la conversión de la mujer en un sujeto pasivo, casi inerte, que dejaba descansar al hombre de sus deberes maritales.

#### 4.3.1. La heroína suicida

La anónima burguesa sufridora no bastaba para proclamar las virtudes del sacrificio femenino, así que fueron sustituidas por míticas heroínas para encumbrar la figura de la mártir, aunque, a fin de cuentas, el tema era el mismo.

<sup>33</sup> SOLANA, G., *Lágrimas de Eros*. Catálogo de exposición. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2009, p. 17.



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

Según las teorías de Dijkstra<sup>34</sup>, en este clamor por el autosacrificio femenino, el público del siglo XIX se entregó a la lectura de numerosos relatos en los que se glorificaba a aquellas mujeres que, en un último arrebatado de locura, por devoción a su caballero y ante su indiferencia, se entregaron a la muerte.

Muchos pintores prerrafaelistas, seducidos por la locura Ofelia, Lady Shalott o Mariana de Tennyson, las acogerán en sus lienzos. La demencia y posterior muerte era la consecuencia última de la frustración del impulso de entrega de aquellas mujeres.

Para el poeta Tennyson este impulso sacrificial no era otro que el impulso sexual convertido en un uso civilizado y subordinado al papel de la mujer como ángel hogareño y reconfortante de su esposo<sup>35</sup>. La lady Shalott de Tennyson atrapada en una existencia pasiva y estática experimenta su despertar sexual al sucumbir a los encantos del inalcanzable sir Lancelot. La dama, a pesar de conocer que su amor no es correspondido por el caballero artúrico, en un último deseo de alcanzar a su héroe, se aventura en un viaje fluvial que acabará en su muerte.

La locura de Lady Shalott será fuente de inspiración para artistas como William Holman Hunt, que invocará en su pintura el hechizo de la desgraciada heroína, en el momento en el que, roto el espejo a través del cual observaba el mundo exterior y lejano, desata la maldición de la pasión que la afligirá en una necesidad urgente de fundirse con Lancelot (fig. 11).



Fig. 11 William Holman Hunt, *Lady Shalott* (1857)

Fig. 12 John William Waterhouse, *Lady Shalott*, 1888



<sup>34</sup> DIJKSTRA, B. ob. cit., pp. 37.

<sup>35</sup> *Ibíd.*

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

John William Waterhouse, con su factura asombrosamente delicada, acariciará con su pincel a la dama de Tennyson que, sobre la barca, parece suspirar con abatimiento haciendo gala de una debilidad y demencia que anuncia su trágico desenlace (fig. 12).

Tennyson no cesará en su empeño de encontrar a la perfecta virgen trágica, a la mártir de la demencia y es por eso que compone en su siguiente personaje, Elaine, otra versión de doncella pura que asume la muerte como su destino justo tras enamorarse de Lancelot. Lady Shalott y Elaine parecen compartir su amor por Lancelot, si bien ésta última llega a dirigir palabras a su amado, vuelve a ser no correspondida por el caballero quién ante la declaración de amor de la joven, rechaza a Elaine.

Ante semejante aflicción, Elaine decide poner fin a su existencia “He de seguir a la muerte, que me está llamando”<sup>36</sup>. Preparando el fallecimiento ya inminente, la doncella escribe una carta a su amado y le pide a su padre que la deposite entre sus manos cuando ya sea cadáver. En la barca (mismo elemento que en la leyenda de Lady Shalott) transformada en lecho de muerte, descansa serenamente Elaine, camino por vez última a Lancelot.

Lancelot, se hace conocedor de la noticia y, hastiado del alboroto mundano (¿no es ésta actitud propia del decadente de fin de siglo?) ve la barca a la deriva y recoge la carta dirigida hacia él y lee: “*Te amé, y mi amor no tuvo respuesta, / por eso mi autentico amor ha significado mi muerte*”<sup>37</sup>. Lancelot reconoce entonces que aquella joven le procesaba amor verdadero y el sacrificio de aquella joven obliga al caballero a reflexionar sobre su relación ilícita con la reina Ginebra.

Los pintores immortalizaron el trágico viaje corriente abajo de la demente damisela. Toby Rosenthal imagina la escena con la presencia de un remero que personifica la muerte, mientras la bella joven, rodeada de flores, yace muerta para las delicias del público decimonónico (fig. 13). La pintura viajó hasta San Francisco en 1875 donde se expuso con gran éxito y generó un culto a Elaine.



Fig. 13 Toby Rosenthal, *Elaine* (1874)

<sup>36</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 40.

<sup>37</sup> Citado en DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 41.

John Atkinson Grimshaw se desviará de la iconografía fijada por Rosenthal del tema situando la ficción en un emplazamiento medieval algo fantasmagórico y convierte a nuestra heroína suicida en víctima de algún tipo de ritual satánico (fig. 14). Atkinson no estaba inventando nada, sino resucitando el placer del autosacrificio de Elaine que subyace en la narrativa de Tennyson.



Fig. 14 John Atkinson Grimshaw,  
*Elaine* (1877)

Si las Elaines y Ladies Shalott eran expresión perfecta de la desamparada dama sacrificada, Ofelia era divino paradigma de la heroína suicida. La heroína shakespeariana por excelencia es el insuperable ejemplo de mujer autosacrificada que desciende a la locura y que se deja dormir por la húmeda muerte. Ofelia representaba la demostración más excelsa de devoción al hombre.

#### 4.3.2. Ofelia y la locura

Hamlet es el protagonista absoluto de la ficción de Shakespeare, pero Ofelia fue rescatada del segundo plano por los “ideólogos del sacrificio femenino” en siglo XIX. Las mismas cualidades que eran admiradas en las heroínas de Tennyson, eran vistas en el personaje de Ofelia. Por lo pronto, su historia fue representada por los más reputados artistas del siglo entre los que se contaba Sir John Everett Millais, cuya *Ofelia* es probablemente la interpretación pictórica más hermosa y con mayor eco posterior (fig. 15).



Fig. 15 Sir John  
Everett Millais,  
*Ofelia* (1851)



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

La Ofelia de Millais flota sobre el río hacia la inmortalidad. Bella y prescindible, la heroína de la locura ya ha perpetrado su destino. No así la Ofelia de Arthur Hughes, que observa desde la ribera del río las flores flotantes, pensando en su inevitable desenlace (fig. 16). Se ha coronado así misma con los juncos, en un tierno y desesperado gesto. Hughes no ha obviado la representación de tísica sublime para su Ofelia, que presenta un estado demacrado y tuberculoso, con la piel pálida y la mirada ojerosa, icono de enfermedad.



Fig. 16 Arthur Hughes, *Ofelia* (1852)

Más Ofelias aparecen en la pintura continental, con fórmulas varias como la de Ernst Hébert muy próxima a la estética prerrafaelita, de rictus siniestro que se acerca peligrosamente a la mujer fatal, emerge de un fondo oscuro con su mata de pelo engalanada de flores, dispuesta hundirse entre las aguas (fig. 17).



Fig. 17 Ernst Hébert, *Ofelia*

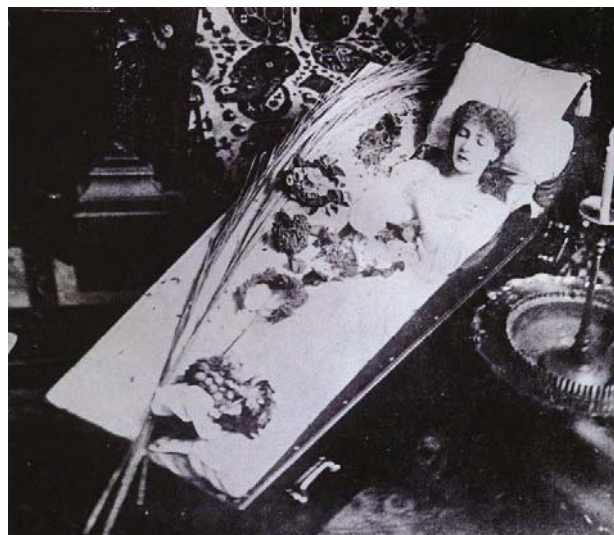


Fig. 18 Sarah Bernhardt durmiendo en su ataúd

Sarah Bernhardt, aquella peculiar artista francesa, que cultivaba aficiones tan extrañas como descansar en ataúd -no cabe duda de que para fomentar una imagen excéntrica de sí misma, tampoco desaprovechó la oportunidad de retratar a la moribunda Ofelia.



La propia artista había sido víctima de aquel culto a la invalidez en su juventud, y ella mejor que nadie sabía que para muchas mujeres aquel estado de debilidad permanente era su vehículo para obtener atención individual y reconocimiento personal. Pero Bernhardt, que no estaba dispuesta a volverse atrapada por la enfermedad tuberculosa, prefirió cosechar una versión teatralizada del culto de la mujer cadáver, reposando en el ataúd que además respondía al gusto cultural de la época de locura femenina (fig. 18).

No pensemos que el culto a la patética belleza de Ofelia era asunto de artistas y literatos, la cosa era más general de lo que cabe pensar y para muestra de ello encontramos la firma cosmética parísina Houbigant que sacó al mercado unos polvos para cara bajo el nombre "*Poudre Ophélie*" que, prometiéndose como talismán de belleza, debía ofrecer a las refinadas damas de la *société* el mismo aspecto demacrado y pálido que la suicida de Shakespeare<sup>38</sup>.

Ofelia fue el vehículo de la representación de la locura femenina pero no el único. Artistas y escritores se afanaron en la búsqueda de otras figuras femeninas que se adaptasen al perfil de demencia tan querido y afamado en el siglo XIX. Matelda, del *Inferno* de Dante, Isabella de Boccaccio, recuperada por John Keats o Casandra sucumbieron a la locura al igual que Ofelia y sirvieron de pretexto para seguir retratando a la mujer perturbada y desesperada (fig 19).



Fig. 19 Frederick Sandys, *Casandra* (1895)

En los albores del siglo XX se llegó a prescindir del pretexto literario para representar a la mujer demente, como hace Pierre-Georges Jeannot, que solo conserva una reminiscencia ofeliana con la flor que sostiene. Titulada *La loca* (1899) ésta es una representación sincera de la mujer perturbada (fig. 20).

---

<sup>38</sup> DIJKSTRA., B., ob. cit., p. 46.



Fig. 20 Pierre-Georges Jeanniot, *La loca* (1899)

Otros autores interpretaron el tema de la demencia femenina combinando elementos de unos y otros mitos literarios obteniendo testimonios bastante interesantes. La Virgen del Nilo, de Federico Faruffini es muestra de cómo el tema de Ofelia y la crucifixión femenina se sintetizan (fig. 21).



Fig. 21 Federico Faruffini, *El sacrificio de la virgen del Nilo* (1865)

Las heroínas literarias aquí mencionadas eran la excusa más confortable para representar uno de los núcleos temáticos favoritos del siglo: la representación de la bella mujer muerta.

#### 4.4. LA MUJER MUERTA

Tal era la fascinación por el tema que algunos artistas prescindieron de pretextos poéticos para representar a la mujer muerta como objeto de deseo. *La muerta* (1850) de Sir Joseph Noël Paton y *El trayecto* (1911) de Romaine Brooks son dos ejemplos de ello. El primero prefiere otorgar un toque poético a la escena ambientándola en la nocturnidad, mientras el segundo en aras de lograr la mayor simplicidad posible suprime cualquier detalle anecdótico.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

Bram Dijkstra observa en la obra de Paton dos lecturas que responden a las formas de entender la relación hombre-mujer durante el siglo XIX: por una parte, el espectador puede identificarse con el hombre presente en la pintura y su posición como dominador por el que aquella dama ha muerto o por otra parte, identificarse con “el placer pasivo y masoquista de la abnegación”<sup>39</sup> que representa la mujer (fig. 22).



**Fig. 22** Sir Joseph Noël Paton, *La muerta* (1850)

En la obra de Romaine Brooks, solo una lectura es posible, pues tan solo hay en su composición un personaje, la mujer postrada en una cama que hace las veces de la balsa que transporta en su trayecto último a la mujer (fig. 23). El encierro visual que propone el autor, suprimiendo toda referencia narrativa, sugestiona al espectador para observar aquella figura como una entidad pasiva, a modo de víctima voluntaria.



**Fig. 23** Romaine Brooks, *El trayecto o Mujer muerta* (1911)

La obra de Brooks no debe ser entendida como una crítica a la victimización de la mujer como objeto pasivo de deseo, sino un testimonio de cómo las mujeres estaban eligiendo aquel ideal de invalidez física como fórmula de reconocimiento individual a través de su “posibilidad de elegir” dicho estado. Pero aquel supuesto “ideal” no suponía un control

---

<sup>39</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 53-54.

personal por parte de aquellas mujeres sobre sí mismas, sino un ideal cultural de sumisión de la mujer alabado por sus contemporáneos. La mujer muerta o invalida era en verdad un fetiche cultural, expresión de los deseos ideológicamente manipulados por la sociedad.

La apropiación del dolor de la mujer y la “fetichizada belleza terminal” eran las dos ideas que subyacían en un sinnúmero de pinturas donde la morbosidad y la fascinación por la mujer muerta alcanza cotas inimaginables como en *Estudio de una mujer muerta* (1885) de Albert von Keller (fig. 24).



Fig. 24 Albert von Keller,  
*Estudio de una mujer muerta*  
(1885)

Theophile Gautier también hizo su aportación a este gusto con su cuento *La mujer muerta enamorada* (1836)<sup>40</sup> que relata la pasión prohibida que experimenta Romualdo por la cortesana *Clarimonde*, ya fallecida. La muerte ha redimido a la joven devolviéndole la pureza perdida y es aquella inocencia virginal recuperada la que reaviva aún más la pasión de Romualdo por ella. Sin embargo, en el transcurso de la obra, comprobamos que Romualdo encontrará que aquella falsa virginidad es en realidad obra del diablo. Clarimonde regresa a la “vida” transformada en vampira dispuesta a tomar la sangre de Romualdo. Esta obra literaria se debe conectar con la literatura vampírica que en los últimos años del siglo XIX conoció gran éxito entre el público, con obras como *La novia de Corinto* de Goethe<sup>41</sup> o *Drácula* de Bram Stoker.

#### 4.4.1. La mujer durmiente

¿Qué es la muerte sino sueño eterno? Muerte y sueño formarán poderosa ecuación en las postrimerías de siglo, como estado ideal de sumisión femenina.

---

<sup>40</sup> PEDRAZA, P. “Las últimas ogresas: histéricas, vampiras y muñecas” en *Historia del arte y mujeres*, Universidad de Málaga, (1996), pp. 166-167.

<sup>41</sup> Pedraza interpreta esta obra como un regreso de aquellas virgenes muertas o jóvenes casadas que no pudiendo gozar en vida del amor, regresan de la tumba para remediar su frustración.



No es extraño que la imagen de *La princesa durmiente* proliferase a finales del siglo como expresión de la mujer virginal en estado de somnolencia, o de muerte en vida (fig. 25). En algunas obras es difícil determinar si la mujer yace muerta o dormida, como si ambas acciones participasen de la misma naturaleza.



Fig. 25 Frances MacDonald, *La princesa durmiente* (1897)

La mujer dormida representaba lo mismo que la mujer muerta, pero era más dulcificante hablar de sueño que no de muerte y así, seguían deleitándose de la morbosidad pasiva de aquellos cuerpos femeninos que estaban en estado de inconsciencia permanente o definitiva.

Para desgracia de los devotos de la virgen sacrificada, la mujer ya había comenzado a cuestionarse su papel subordinado y limitado en el espacio cultural, advirtiendo que existían otras formas de vivir que no pasaban por la enfermedad y la invalidez, y les permitían explorar otros terrenos vedados para ellas a este momento, como la sexualidad o la actividad intelectual o laboral.

#### 4.5. LA MUJER POSTRADA: la lasitud existencial

Aquella santa trinidad de la feminidad (esposa-madre-hija) que velaba por el bienestar masculino peligraba, y con ella, el paradisiaco oasis hogareño del hombre.

La campaña ideológica que intelectuales como Michelet o Comte encabezaron, convirtiendo a la mujer en parangón de sumisión tuvo su contestación en acontecimientos como la Convención de los derechos de la mujer de Seneca Falls (1848), embrión del movimiento feminista americano y en un consecuente despertar femenino que comenzaron a tomar una actitud beligerante.

Muchas mujeres comenzaron a cuestionarse la autoridad de sus legítimos señores al tiempo que empezaban a objetar sobre aquella idea que afirmaba que la mujer carecía de impulsos sexuales propios. Para aquella sociedad decimonónica, la sexualidad de la mujer virtuosa se limitaba a la procreación, y en ningún caso podía interesarse por el placer sexual, que sólo podía experimentar la mujer perdida.

La incipiente conciencia sexual de la mujer era preocupante para la estabilidad de la sociedad burguesa decimonónica y la pervivencia de la familia como institución

prioritaria en la sociedad contemporánea. La mujer agonizante dio paso a otro tipo de representaciones donde se manifestaba de forma soterrada los recién descubiertos impulsos sexuales de las féminas.

La toma de conciencia por parte de la cultura occidental de los instintos sexuales de la mujer significaba una carga para el hombre que se creía liberado de sus deberes maritales, al mantener a sus mujeres ajenas a su propia conciencia sexual.

Junto al redescubrimiento de la sexualidad femenina durante la década de 1870 surge la masturbación femenina como una cuestión problemática que advirtió Nicholas Francis Cooke en *Satan in Society* (1870). Según Cooke las mujeres habrían adquirido este pernicioso hábito en los internados femeninos donde la práctica era habitual<sup>42</sup>.

Estos dos fenómenos dieron forma a una singular iconografía femenina que, especialmente en Inglaterra, tendrá repercusión. En estas representaciones, la mujer aparece lánguidamente postrada con destellos de una profunda lasitud, ya característica en la iconografía femenina de entre siglos, mientras su cuerpo dibuja curvas sensuales, dejándose vencer por el sueño, o ya dormida.

En un primer momento, la mujer postrada compartirá rasgos con la tísica sublime al tener un cierto halo de enfermedad, como sucede en *Sinfonía en blanco núm. 3* (1867) de James Abbott McNeil, donde el culto a la invalidez sigue asomándose mezclado con el aburrimiento que asola a la mujer burguesa (fig. 26). Sin embargo, la impronta de una languidez erótica sitúa esta obra como una transición de la inválida a la postrada.



Fig. 26 James Abbott McNeil, *Sinfonía en blanco núm. 3* (1867)

---

<sup>42</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 66-67.

La mujer postrada rara vez aparece en solitario sino en compañía de más amigas que como ella parecen sufrir un dulce agotamiento contagioso. La mujer postrada pronto abandonará la apariencia enferma y se mostrará con excelente salud física, aunque asumidas en un flácido descanso.



El prerrafaelista Edward Burne Jones versiona a la mujer postrada en *Las Escaleras Doradas* (1872) una composición donde numerosas damas parecen tratar de mantener el equilibrio mientras descienden la escalera acaracolada (fig. 27). Este aire desequilibrado guarda relación con la lasitud de la mujer postrada y los internados femeninos a los que se refería Cooke como los infames lugares donde la mujer aprendía a satisfacerse. No es por tanto fortuito que Burne-Jones pretenda recrear uno de aquellos internados para chicas prestándole un aire clásico. Tampoco pasa desapercibido esa sensación de presión hacia abajo que muestran el descenso, las desvalidas muchachas, como sí el peso de sus cuerpos las empujase hacia abajo y la debilidad las obligase a apoyarse las unas en las otras.

Fig. 27 Edward Burne-Jones, *Las escaleras dorados* (1880)

La apoteosis de la mujer postrada fue perpetrada por Lord Leighton en su obra *Luna de verano* (1872). Las dos mujeres protagonistas que comparten su lasitud, responden al canon robusto y carnal del pintor, pero parece que sus cuerpos carezcan de materia ósea que las permita permanecer rígidas (fig. 28). El contenido erótico de la pintura es palpable, así como el probable contenido sexual que se implícita en la misma, pues la mano de una de las damas se deja caer indolentemente entre sus piernas. ¿Estaría reflejando Leighton el vicio solitario de estas mujeres?



Fig. 28 Frederic Lord Leighton, *Luna de verano* (1872)



## La quimera diabólica de los creadores de la decadencia La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

En *Satan Society*, Cooke exponía los síntomas derivados de la práctica de la masturbación en las mujeres tales como languidez, debilidad y flacidez como principales efectos físicos y tristeza, melancolía, soledad o indiferencia como síntomas psicológicos.

La mujer postrada reunía de forma evidente el cuadro clínico que Cooke describía en su libro y, de hecho, estaba convencido de que la postración y la postura quebradiza de los cuerpos femeninos era consecuencia de los trastornos gástricos y uterinos originados por el ejercicio de la masturbación.

Cooke y sus contemporáneos no pensaron ni por un momento que aquella condición de indolencia en las mujeres era resultado de largos años de constricciones y ausencia de expectativas y no de su predisposición natural a la masturbación.

Aunque en estas imágenes la figura femenina no abandona su condición de objeto de deseo apreciamos en ella una autosuficiencia que hace referencia a la autoestimulación sexual femenina. El hombre en este tipo de imaginaria preserva su identidad voyerista, observando, sin inmiscuirse en aquella velada sexualidad femenina.

El maestro de la representación de mujeres agotadas a causa del vicio solitario fue Albert Moore. Sus pinturas son una invitación voyerística al íntimo universo femenino de la soledad placentera. Moore dedicó a aquel erotismo pasivo series enteras en las que tanto grupos de mujeres como figuras femeninas aisladas se mostraban absortas y sumidas en su mundo interior, ajenas a todo lo que las rodea, incluido el hombre.

*Margaritas amarillas* (1880) y *Las Soñadoras* (1882), muestran bajo sus títulos aparentemente inofensivos esta feminidad exhausta que tanto fascinó a los pintores británicos a finales del siglo XIX. Son jóvenes de gozosa voluptuosidad carnal y saludable que invitan al artista a mostrar sus cuerpos hundiéndose por la inercia de sus pesos en el sofá (figs. 29 y 30).



Fig. 30 Albert Moore, *Las soñadoras* (1882)



Fig. 29 Albert Moore, *Margaritas amarillas* (1880)



Sus manos desaparecen entre los espesos ropajes confundiendo al espectador y jugando con la ambigüedad. Aquel agradable agotamiento era consecuencia de la autoestimulación erótica, a la que se refería Cooke con tanta insistencia, o era fruto del *ennui* de la mujer ociosa ante su internamiento doméstico.

Aquellas mujeres habitan en espacios clásicos e ideales, alejados de cualquier referencia cotidiana y doméstica de la vida contemporánea de modo que el *voyeur* podría sumergirse en aquella fantasía femenina sin poner en peligro su moral. Dijkstra ofrece otra lectura posible a los cuadros de Moore, tomándolos como una intención de embellecer estéticamente la invalidez de la mujer victoriana.

A pesar del *atrezzo* y ambientación clásicos, ningún contemporáneo, al tanto de las recientes investigaciones científicas sobre la languidez de algunas mujeres, podría malinterpretar el verdadero trasunto de aquellas obras. Ni tan siquiera la presencia del abanico en la mayoría de estas imágenes, que podría encontrar la causa de tan sospechosa fatiga en el calor, sirve de pretexto. En cualquiera de los casos, se vuelve a subrayar la sensualidad pasiva y por tanto poco amenazante de la mujer.

Dijkstra señala acertadamente que la fuerza de todas estas obras radica en la ambigüedad de las mismas, lejanas de la sexualidad inconsciente e ingenua que con tanta frecuencia se ha atribuido equívocamente a los pintores victorianos<sup>43</sup>.

En otras obras, la mujer durmiente se confunde con la mujer postrada (fig. 31). Los pintores del período indagaron en el potencial erótico de imagen de la mujer dormida asociándola con la mujer sexualmente autosuficiente de tal suerte que en muchas ocasiones la simple imagen de una mujer plácidamente dormida despertará las fantasías eróticas del artista y hará las delicias del *voyeur* finisecular.

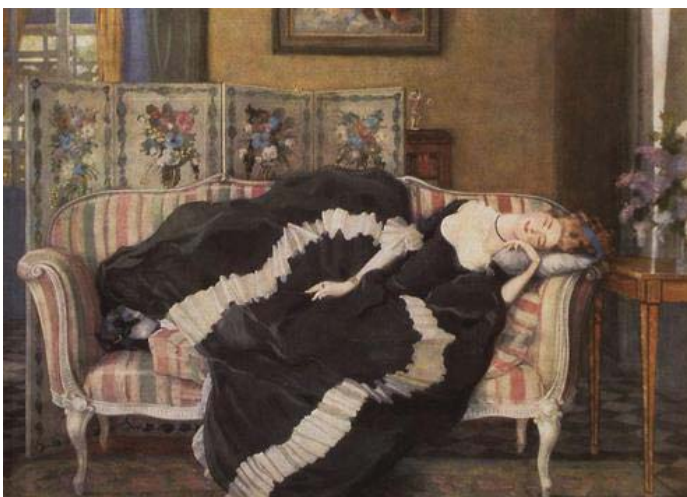


Fig. 31 Konstantin Somoff, *Mujer durmiendo* (1911)

---

<sup>43</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 77.

Muy pronto la imagen de estas mujeres descansando plácida y despreocupadamente se trasladarán a escenarios naturales adelantando el próximo cariz que tomará la iconografía femenina.

Los pintores de *fin de siècle* parecían luchar por adaptarse a la recién descubierta sexualidad femenina y el consecuente abandono conceptual e iconográfico de la monja hogareña y abnegada mártir. Esta conciencia de la mujer como ser vivo y no ideal, se hará patente con la ubicación de la mujer en un entorno natural. Aunque el artista reconoce la identidad de la mujer como ser vivo, todavía no la observa como amenaza pues en sus representaciones, seguirá conservando la carga indolente y pasiva de cualquier flor.

*El Jardín de Perséfone* (1896) de Robert van Vorst Sewell sirve de reposo a un grupo de desfallecidas jóvenes que parecen marchitarse al emerger de las profundidades la madre tierra (fig. 32). Estas mujeres son seres primarios íntimamente ligados a la naturaleza circundante, y aunque pasivas, anuncian la nueva concepción de la mujer como útero receptivo y acogedor.



Fig. 32 Robert van Vorst Sewell, *El jardín de Perséfone* (1896)

#### 4.6. LA MUJER-FLOR: el retorno a la naturaleza

La antiquísima y fructífera asociación entre mujer y naturaleza vuelve a resurgir en el siglo XIX tras el redescubrimiento de la sexualidad femenina.

La mujer abandona los altares de la cauta monja del hogar y se reconcilia con la madre naturaleza convertida en símbolo de fecundidad y fertilidad, como ya lo había sido en las primitivas comunidades prehistóricas donde el culto a la diosa tierra y a la fertilidad eran *leitmotiv*.

El símbolo de útero fértil es rescatado por los intelectuales decimonónicos que transforman a la mujer en personificación de la madre tierra. Pero no pensemos que esta nueva identificación va a cambiar la consideración de la mujer como símbolo de pasividad y sacrificio, pues la propia tierra era explotada incesantemente por el hombre para recoger de ella sus beneficios.

La mujer se asocia con la naturaleza porque es fértil y al mismo tiempo fertilizante, de modo que la imagen femenina convirtió en símbolo de abundancia y fecundidad<sup>44</sup>. Es el momento en que William Adolphe Bouguereau presenta en 1883 su *Alma Parens*, paradigma del altruismo femenino que ofrece los pechos a un grupo de infantes que la rodean (fig. 33). La mujer persiste como símbolo de la vida doméstica y la maternidad, pero su fertilidad la desvía de la santidad. Sin embargo, para el hombre decimonónico, aquella voluptuosa madre, de generosidad desmedida vuelve a ser cálido abrigo protector, cuando regresa tras las luchas económicas del hostil mundo de los negocios.



Fig. 33 William Adolphe Bouguereau, *Alma Parens* (1883)



Fig. 34 León Frédéric, *Naturaleza* (1894)

En *Naturaleza* de León Frédéric (1894), la mujer-flor alcanza su mayor paroxismo, emergiendo de la tierra como túnica floral rebosante de vida, ofreciendo sus frutos (fig. 34). La flor pálida y marchita, que unos años antes representaba a la mujer, ha sido sustituida por un rebosante jardín carnosos y abrumador siempre dispuesto a dar y acoger.

---

<sup>44</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit. p. 83.



El grabado de Otto Greiner, *La diosa Tierra* (1911) vuelve a insistir en la idea de mujer como útero fértil y pecho acogedor, aunque la madre de Greiner, primaria y poco inteligente, es sobretodo sujeto pasivo del saqueo humano que está experimentando su cuerpo (fig. 38).

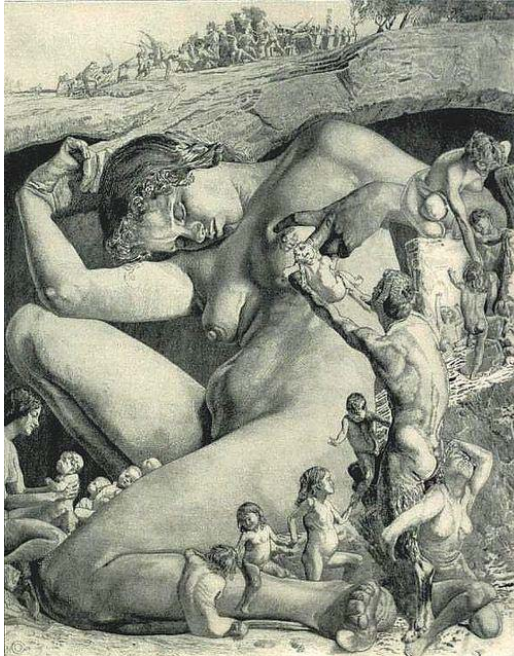


Fig. 35 Otto Greiner, *La diosa Tierra (Gea)* (1911)

Símbolo universal de la naturaleza y de los fenómenos naturales, el cuerpo erotizado de la mujer, con frecuencia, comenzó a vivir entre las flores y nenúfares, personificando los meses, estaciones y horas del día.

Sin embargo, el miedo masculino no tardó en emerger nuevamente entre aquellas representaciones en apariencia inofensivas donde la mujer era suelo fértil y pecho acogedor, rebosante de energía.

Para prevenir cualquier destello de autonomía que invitase a la mujer a competir con el hombre por el mando, el artista recurrió a un tipo de imagen donde la pasividad y sensualidad de la mujer era más explícita.

### **La ninfa desamparada: una invitación a la agresión**

Las imágenes finiseculares se poblarán con mujeres recostadas sobre la naturaleza, en absoluta desnudez y permanente vulnerabilidad. Ahora más que nunca la mujer es un sujeto pasivo, desprotegido y desvalido, pero siempre sexual. La siguiente reflexión de Frugoni sobre la tradicional concepción de la imagen de la mujer puede arrojar luz a este imaginario decimonónico:

## La quimera diabólica de los creadores de la decadencia La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

“su cuerpo mismo las empuja inexorablemente a la agresión (...) no son un sujeto pecador, sino un modo de pecar ofrecido al hombre”<sup>45</sup>

En efecto, los pintores de la época creaban imágenes de mujeres desamparadas pero sensuales, que parecen encontrarse en plena ebullición de sus cualidades primarias y sexuales, jugando deliberadamente con la fantasía de la agresión cuyo origen era la propia pasividad de aquellas figuras femeninas.

Las mujeres de *La caída de la hoja* (1902) de Arthur Hacker sugieren una inquietante combinación de necesidad sexual y extraño desamparo (fig. 36). El punto de vista de la obra es una invitación a sumergirnos en aquella naturaleza silvestre de la que las jóvenes forman parte, entre la hojarasca.



Fig. 36 Arthur Hacker, *La caída de la hoja* (1902)

La audiencia masculina, educada en los estrictos parámetros de la sociedad victoriana y en el mito de la monja hogareña, contemplaban con expectación aquellos cuadros que invocaban sus fantasías oprimidas.

Los desnudos femeninos de esta iconografía adoptarán poses cada vez más retorcidas, con la espalda quebrada formando un arco convexo<sup>46</sup>, buscando la mayor vulnerabilidad posible en los cuerpos, respetando siempre la sensualidad de los mismos que se veía multiplicada por aquellas torsiones imposibles. El cuerpo femenino se ofrece de forma clara en todas estas obras como objeto de deseo.

Los médicos, sexólogos, antropólogos y escritores se apresuraron a demostrar la predisposición natural de la mujer de sentir placer con el sufrimiento y la sumisión.

Los sexólogos fueron en gran parte inductores de la idea de que las mujeres disfrutaban con la violencia que los hombres ejercían contra ellas, justificando la aparición en las artes de este tipo de invitaciones a la violación.

---

<sup>45</sup> FRUGONI, C. “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada” en *Historia de las mujeres*. Tomo II. La Edad media, Madrid, Taurus, 2000, p. 443.

<sup>46</sup> Por ello Bram Dijkstra se referirá a esta iconografía femenina como “ninfas con la espalda quebrada”.



Figuras como Lombroso y Ferrero confirmaban a través de la ciencia que la mujer quería ser sometida por los hombres o que “la mujer normal es menos sensible por naturaleza al dolor que el hombre”.

La literatura, más al alcance que las nuevas investigaciones científicas, se encargó de afianzar estos presupuestos entre los hombres del siglo XIX. Los ejemplos literarios de las inclinaciones masoquistas de la mujer son abundantes. La célebre *Nana* (1880) de Zola compartía confidencias con su amiga Satin relatando las habituales palizas que recibían como si de inofensivas anécdotas se tratasen, de hecho, en uno de los fragmentos se apostilla que:

“preferían en secreto los días en que las palizas flotaban en el ambiente, porque la perspectiva de unos buenos golpes resultaba de lo más excitante”<sup>47</sup>.

Frank Norris, escritor y seguidor de Zola, consideraba que la dinámica dominación-sumisión constituía una secuencia natural de las relaciones entre hombres y mujeres. Su novela *McTeague* (1899) versa precisamente sobre la idea de que “el hombre desea a la mujer por lo que ésta se niega a concederle; la mujer le adora por lo que le ha entregado”<sup>48</sup>. Este presupuesto fue tomado de Schopenhauer, uno de los principales defensores de la inferioridad de la mujer.

La *Lulú* de Frank Wedekind tan solo se interesa por el hombre, una vez éste se ha mostrado violento con ella, pues para esta fémina terrible considera que la violencia del hombre hacia la mujer constituye una prueba de su poder sobre el varón y hace de la violencia un estímulo erótico para Lulú.

El hecho de forzar a una mujer con frecuencia se justificaba en una supuesta invitación por parte de la mujer, en quién de nuevo recaía la culpa.

Aquellas ninfas desvalidas, tendidas en horizontal, eran víctimas potenciales de este atroz pensamiento que se extendió con éxito en la mentalidad decimonónica hasta convertirse aquellos cuadros en elemento básico de cualquier exposición de los salones parisinos entre 1880 y 1914.

---

<sup>47</sup> ZOLA, E. *Nana*, edición de Francisco Caudet, Madrid, 2015.

<sup>48</sup> Citado en DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 102.



Fig. 37 Auguste Rodin, *Primavera* (1884)

Auguste Rodin, el innovador de las técnicas escultóricas del siglo XIX, fue también un hombre de su tiempo en lo que a las temáticas se refiere. *La Primavera* (1884) del maestro francés repite los esquemas iconográficos de ninfa quebrada llevando al extremo la torsión del cuerpo de su figura femenina (fig. 37).

Otra versión que por su título descubre la fusión entre la mujer autosacrificada y la ninfa de la espalda quebrada es *La mártir* (1905) de Susanne Bethemont, una artista que para garantizar su supervivencia en el mundo artístico no dudó en repetir los estereotipos iconográficos de su tiempo sin cuestionarlos (fig. 38).



Fig. 38 Susanne Bethemont, *La mártir* (1905)

Según entiende Dijkstra<sup>49</sup>, el hombre decimonónico que había perdido su entidad individual en el mundo de los negocios, muchas veces pagaba su frustración en el hogar, creando la mitología de la mujer sumisa por naturaleza para justificar sus exigencias. El matrimonio acabó convirtiéndose en una representación del ritual amo-sumisa que satisfacía las ansias de poder que en la vida real les era negado<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit. p. 116.

<sup>50</sup> *Ibíd.*

#### 4.7. LA MUJER-NIÑA: el culto a las niñas y púberes

Uno de los fenómenos más perturbadores en las artes finiseculares fue la particular fascinación que despertó el mundo de la infancia y de la adolescencia, que autores como Dijkstra y Bornay exponen en sus respectivos estudios.

Ambos autores concluyen que fue el miedo y la inseguridad que la *New Woman* suscitaba en los hombres de la época, y en concreto a la nueva dimensión de la sexualidad traído por ella, que implicaba nuevas exigencias físicas y emocionales al hombre, lo que desembocó en una idealizada mirada sobre las niñas y adolescentes, como expresión de la pureza y la inocencia que la mujer había perdido.

Sin embargo, en un período en el que la explotación de menores y la prostitución infantil era una lamentable y repulsiva realidad<sup>51</sup>, todo parece indicar que en aquellas imágenes podía existir una soterrada atracción morbosa por la infancia.

Aquellos prostíbulos, cuya mano de obra procedía del mísero y desesperado proletariado, explotaron el tráfico de vírgenes que proliferó en el continente. El centro de prostitución infantil era Bruselas, a donde habían llegado niñas entre los 12 y 15 años de distintos países que habían sido raptadas, engañadas o vendidas<sup>52</sup>.

No sería demasiado aventurado afirmar que aquel nuevo culto a la pureza infantil guardaba relación con la prostitución infantil que era de dominio público, y la depravación adulta por el niño. Lo que sí se puede afirmar con rotundidad es que la proliferación de niñas y púberes en la pintura finisecular era un hecho.

Paul Chabas fue uno de los artistas del período que mayor atención prestó a la figura de la adolescente, siempre en sospechosas imágenes sugerentes donde la vulnerabilidad era habitual (fig. 39). Aquellas púberes parecían mostrar signos de inminentes deseos adultos que pronto aparecerán en imágenes más infantiles.



Fig. 39 Paul Chabas, *La bañista* (h. 1909)

<sup>51</sup> BORNAY, E. *Las hijas...*, ob. cit., p. 143. Bornay hace referencia a un informe de 1862 que indica la presencia de 51 prostitutas menores de dieciséis años entre los 184 mujeres y casas de mala fama solo en la ciudad de Birmingham, Reino Unido.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

En el caso de obras como *El sueño del amor* (1897) de Léon Perrault, los horizontes entre el culto a la pureza del niño y la pornografía infantil son difusos (fig.40).



Fig. 40 Léon Perrault, *El sueño del amor* (1897)

El caso de Lewis Carroll, conocido por ser el autor de la archiconocida *Alicia y sus aventuras en el País de las Maravillas*, evidencia de nuevo la extraña fascinación por el universo infantil. Precoz entusiasta de la fotografía, Carroll realizó numerosos retratos de niñas de tierna edad de las que gustaba rodearse, a menudo con la autorización de sus progenitores. La niña Alice que inspiró su cuento también posó para algunas fotos semidesnuda, pero aquellas fotografías no han llegado hasta nosotros, pues el escritor destruyó todo aquel material antes de su muerte. Sin embargo, una fotografía que debió asemejarse a aquellas se ha podido conservar. Bajo el título *Maud Constance Mealbury como una niña mendiga* (1860) la modelo posa semidesnuda, con la cabeza inclinada en una instantánea de acentuado claroscuro y perturbadora obscenidad (fig. 41). Desde luego éste no parecía un ejemplo de aquella exploración de la tierna vulnerabilidad de la infancia tan de moda en aquellos años.



Fig 41. Lewis Carroll, *Maud Constance Mealbury como niña mendiga* (1860)

Si aquellos artistas justificaban la existencia de toda aquella imagería infantil amparándose en el ideal de pureza que la niña representa, ¿cómo explicar aquellas imágenes en las que se vislumbra una *femme fatale* potencial bajo la frágil apariencia de una niña?

En *La habitación de las niñas* (1895) de Carl Larsson una de las niñas, completamente desnuda a excepción de unas medias negras con connotaciones fetichistas, devuelve la mirada al espectador con visible descaro, su cuerpo echado hacia delante muestra una desinhibición nada infantil y un carácter ciertamente provocador (fig. 42).



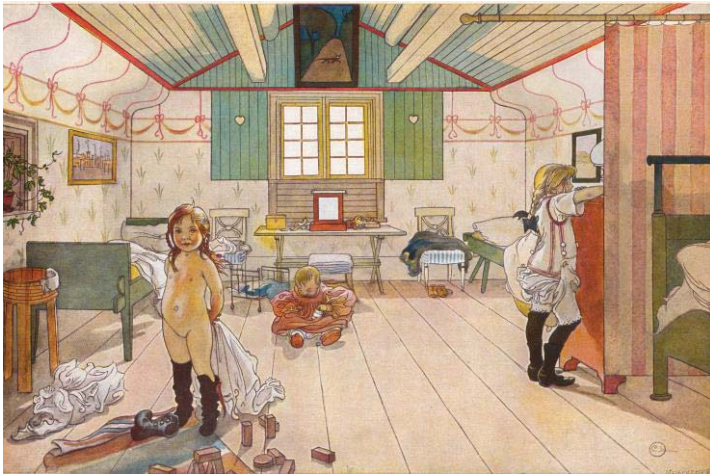


Fig. 42 Carl Larsson, *La habitación de las niñas* (1895)



Fig. 43 Susanne Daynes-Grassot, *Niña frente al espejo* (1912)

Igualmente sucede con *Niña ante el espejo* (1912) que apenas cuenta con ocho años, aunque su actitud parece adulta y ligeramente procaz en esta versión infantil del tema de la mujer adulta y el espejo (fig. 43). Totalmente desnuda, la niña observa su reflejo en el espejo con expresión ¿malévola?

Estamos asistiendo en opinión de Erika Bornay a la evolución de niña-virgen a Lolita, aprendiz de la *femme fatale*<sup>53</sup>.

#### 4.8. VERSIONES DE LA NEW WOMAN: el abandono de la jaula de cristal

En torno al año 1870, se van a producir las primeras conquistas sociales abanderadas por los movimientos feministas de los respectivos países, al tiempo que tenían lugar las campañas para la emancipación de la mujer. Estos primeros movimientos femeninos serán contemporáneos a la “gran depresión” de modo que se asociaron con la crisis, gestando una mala fama<sup>54</sup>.

Las primeras campañas de control de la natalidad constituyeron parte importante de la liberación femenina incrementando el clima de caos y descontrol que tanto temían los poderes públicos. Desde los años setenta la natalidad descendió de forma considerable en Francia e Inglaterra, a pesar de la oposición de la Iglesia, la clase médica y los sectores

<sup>53</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 156.

<sup>54</sup> BORNAY, E. “¿Quién teme a la *femme fatale*? Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX” en *Ciclo de performances en torno a la representación y el papel de la figura femenina en el arte*. Ministerio de Cultura. Teatro Real. Madrid, (2009), pp. 1-4.



conservadores para quienes el estado natural de la mujer es la maternidad mientras que la mujer estéril es la mujer infame.

No obstante, el factor más decisivo para la aparición iconográfica de *femme fatale* o la mujer masculina como nuevo tipo iconográfico y literario fue el nuevo papel de la mujer en la vida pública ocupando puestos laborales en las fábricas y oficinas. Con una participación cada vez más activa en la sociedad, la mujer inicia su conversión en amenaza para el hombre. La mujer se había visto obligada a abandonar la esfera privada, como consecuencia lógica del proceso de industrialización que demandaba mano de obra continuamente, y cómo tal, fue considerado un mal necesario que tendría una segunda consecuencia, el avance de las libertades de la mujer.

La *New Woman* comenzó a reivindicar sus derechos a votar, trabajar, acceder a la enseñanza, o al ámbito profesional, monopolio del hombre, constituyéndose como potencial competidora. El hombre observaba con hostilidad y pavor estos progresos que lejos de ser tomados como un signo de igualdad, fueron vistos como un riesgo para la estabilidad social y una incitación a la inversión de los roles de sexos severamente compartimentados desde hacía siglos. Esta nueva mujer era la causante directa de la “guerra de sexos”.

La inquietante extensión de la prostitución, consecuencia del feroz primer capitalismo y la llegada masiva de población a las ciudades con la industrialización, resultó en una propagación de enfermedades venéreas de la cual se responsabilizó de forma general a la mujer, encendió la animadversión hacia la mujer y alentó el discurso antifemenino encabezado por Schopenhauer, Nietzsche o Weininger entre otros, que encontraron su justificación bajo estas circunstancias, alimentando las posiciones misóginas e interpretando la belleza de la mujer como un señuelo del diablo para que el hombre caiga en la tentación del pecado.

Nietzsche aludía a una supuesta “superioridad viril”<sup>55</sup> con su superhombre, mientras que Lombroso trataba de demostrar científicamente que la prostitución es la manifestación de la “estructura criminal latente en la mujer”<sup>56</sup>.

#### **4.8.1. La femme fatale**

La *femme fatale* es una reinterpretación en clave misógina de la *New Woman* moderna e inconformista, al mismo tiempo que es una utopía erótica fruto de la exacerbada represión sexual del momento que abocó al creador decadente y simbolista a refugiarse

---

<sup>55</sup> SHAW, G.B. *Hombre y superhombre*, Buenos Aires, 1950, p. 17. Si Nietzsche hace alusión a su Superhombre, George B. Shaw alude en el prefacio de su obra *Hombre y Superhombre* (1903) a la transformación del Don Juan byroniano en una “Doña Juana” que se reafirmará como individuo.

<sup>56</sup> LOMBROSO, C., FERRERO, G. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Milán, 1915, pp. 112-274.

en el mundo de la fantasía, donde la mujer era quimera e icono impulsor de pasiones irracionales<sup>57</sup>.

La mujer destructora de hombres se caracteriza por su belleza fatal, de marcado acento sexual, e inquietante presencia<sup>58</sup>. La fórmula iconográfica para representar a la *femme fatale* suele ser identificable con suma facilidad.

El primer rasgo característico es su exuberante melena<sup>59</sup>, abundante y larga, que actúa como agente fetichista, repetidamente alimentado por la imaginación masculina<sup>60</sup>. El cabello de la mujer fatal adquiere un carácter fálico, como alegoría de fuerzas irracionales, y en algunos casos se convierte en elemento castrador y opresivo<sup>61</sup>.



Fig. 44 D.G. Rossetti, *Lady Lilith*, (1868)



Fig. 45 Franz von Lembach, *Voluptas*, (1893)

La cabellera de la fatal suele presentar un color rojizo, tonalidad escogida deliberadamente por su carga simbólica, asociada a un carácter demoniaco<sup>63</sup> (fig. 44).

<sup>57</sup> La información de este epígrafe ha sido tomada de mi Trabajo de Fin de Grado: *Imágenes de seducción y perversión en el fin de siècle, estudio iconológico del mito de la femme fatale* (2015).

<sup>58</sup> Coincidiendo con las primeras campañas de emancipación femenina, encontramos la aparición de la iconografía de la *femme fatale* en Inglaterra, concretamente en la obra pictórica del fundador de la Hermandad Prerrafaelista, Dante Gabriel Rossetti, cuyos tipos femeninos son un anticipo de la *femme fatale* que alcanzará su cima en la pintura simbolista para precipitarse en el abismo de la trivialización de la mano del *Art Nouveau*.

<sup>59</sup> BORNAY, E. *La cabellera femenina. Un dialogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 2010. Pp. 103-108.

<sup>60</sup> HEVERLOCK, E. *Psicología de los sexos*, Barcelona, 1865, p. 178. La simbología sexual conferida a la cabellera femenina, motivo por el cual su exhibición ha sido objeto de censura por parte de la religión, responde analogía entre la exuberancia capilar y la potencia sexual que explicaría el carácter vital asociado al cabello, así como las implicaciones sexuales y estimulantes de una hermosa cabellera femenina.

<sup>61</sup> BORNAY, E. *La cabellera...*, ob. cit., pp. 56-68.

<sup>63</sup> CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004.

Otros artistas optan por la melena enlutada o *sinistre*, en alusión a la maldad y oscuridad de estas mujeres, acentuando la morbidez de la piel (fig. 45).

La piel suele ofrecer una apariencia marmórea, poniendo el acento en la morbosidad y la voluptuosidad del cuerpo, con senos pronunciados que acentúan el carácter sexual inherente a toda mujer fatal (figs. 44 y 45).

Su mirada se muestra turbia y siniestra, dotada de una sugerente profundidad, mientras de forma ocasional, su iris se tiñe de color esmeralda. Su rictus puede denotar desafío o por el contrario satisfacción sexual o personal, tras haber alcanzado sus objetivos. Frecuentemente aparece desnuda o semidesnuda de nuevo enfatizando su dimensión sexual, aunque no es requisito imprescindible.

Muchos artistas, integrantes de los movimientos esteticista y simbolista, en estrecha relación con el ambiente decadentista finisecular, gustaron de este arquetipo femenino, aunque es la literatura la que en primer lugar se hace eco de este tipo de mujer que colisiona con la esposa devota o que, siendo una de ellas, se corrompe, cediendo a los placeres de la carne trasgrediendo los códigos morales dictados por una sociedad corrupta. Así aparece un largo listado de célebres personajes como la Emma Bovary de Flaubert o la Ana Karenina de Tolstoi que se debaten entre la pasión y el deber, y se rebelan ante la represión causando gran repercusión en público y crítica.

Antes que todas ellas, las *femmes damnées* de Charles Baudelaire<sup>64</sup> abrieron el camino y, de hecho, son la génesis poética de la mujer fatal y la celebración de la mujer como expresión de lo demoníaco. El francés muestra el mismo rechazo de la belleza corriente, que denotan los estetas, decadentes y simbolistas.

La imaginación masculina disfrazó de fatalidad a la mujer de finales de siglo como castigo por haber cuestionado los papeles tradicionales asumidos por varón y mujer.

Pero como hemos visto y seguimos viendo, este no era ni mucho menos el único disfraz que vistió a la mujer decimonónica que, habiendo lucido el hábito conventual de la monja doméstica antes del manto floral de rebosante fertilidad, luego sustituido por vulnerable y provocadora desnudez de la ninfa de la espalda quebrada, todavía tendría que vestir una última indumentaria, la masculina.

#### **4.8.2. La mujer masculinizada: la sufragista disfrazada**

En efecto, la *femme fatale* no fue la única versión iconográfica de la *New Woman*. La prensa victoriana y eduardiana transformó a la mujer sufragista y reivindicativa en diana de sus sátiras ridiculizándola como esposa dominante o solterona amargada, siempre vestida con atuendos masculinos o expresión histérica<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> BAUDELAIRE, C. *Las Flores del mal y otros poemas*, Barcelona, 1993.

<sup>65</sup> MAYAYO, P., ob. cit., p. 158-159.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

En la siguiente ilustración de Antonin Guillaume se parodia la inversión de roles presentado a una mujer de actitud “masculina” y abiertamente provocadora junto a un hombre de gestos afeminados, que bien podría ser uno de los refinados dandis decimonónicos. En este caso tanto la mujer masculina como el hombre femenino son satirizados por la prensa, pues ambos participan de la misma comedia infame que para la sociedad decimonónica supone la inversión de los roles tradicionales y de la jerarquía de sexos.



Fig. 46. Antonin Guillaume, *La emancipación de la mujer* (1893)

Este tipo iconográfico masculiniza la imagen femenina desposeyéndola de todo encanto, como si éste fuera incompatible con la mujer moderna, que renunciando a la sumisión y a la coartación de su libertad individual parece tener que renunciar también a su feminidad.

La iconografía popular de la feminista satirizada se reconoce por el tipo de mujer, delgada y de facciones angulosas, carente de las curvas sensuales propias de la maternidad. Su rostro invadido por las arrugas evidencia enfado o ansias de venganza, dispuesta a ocupar un lugar en ese territorio hostil que es el mundo masculino (fig. 47).

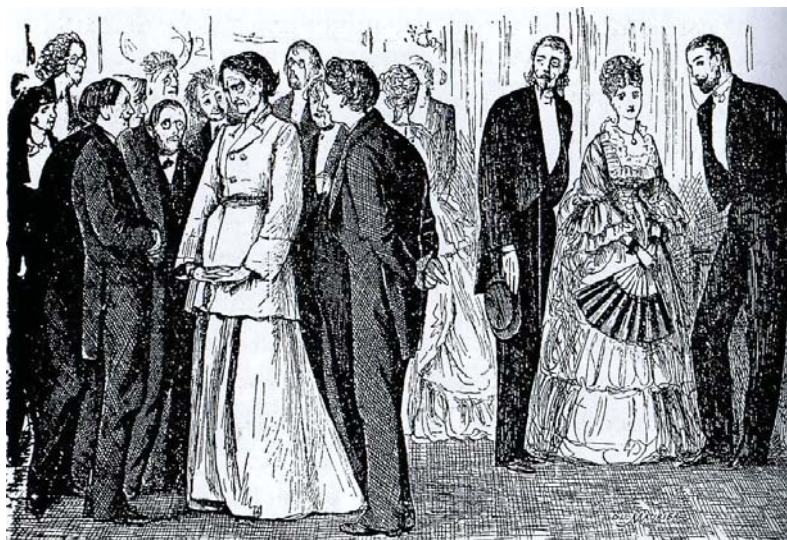


Fig. 47. *At Mrs. Lyon Chacer's* (En casa de la señora Lyon Chacer). Ilustración aparecida en *Punch* (14 de marzo de 1874)



En esta sátira victoriana, es su carencia natural de gracia femenina la que le ha empujado a dedicarse a labores propias de los hombres y no su propia iniciativa personal o tal vez su militancia sufragista le ha obligado a masculinizarse. Semejante caricatura de la *New Woman* resulta tan o más ofensiva que la propia mujer fatal, pues este tipo iconográfico resulta por completo ridículo y en absoluto amenazante, merecedor de escarnio público.

Ambas versiones de la *New Woman* ocultan el miedo a la subversión de los roles y a la nueva relación entre hombres y mujeres que establece la progresiva liberación de la mujer.

#### 4.9. LA MUJER NATURAL Y EL DESNUDO FEMENINO

Frente a estos dos últimos tipos iconográficos, persisten las imágenes de mujeres desnudas en entornos domésticos y paradisiacos, de tintes primitivos, insistiendo en cuál es la esfera natural de la mujer. Estas imágenes ideales vuelven a ubicar a la mujer en la inopia existencial y, aunque han abandonado cualquier resquicio de enfermedad, permanecen ajenas a cualquier conflicto o inquietud, y por supuesto a las preocupaciones socio-políticas que ocupaban a la *New Woman*. Retomando su habitual pasividad, las dos bañistas de Renoir parecen sumergirse en su estado de ignorancia o inocencia original, desposeídas de cualquier capacidad de conciencia.

Las mujeres de Renoir como tantas otras<sup>66</sup> no establecen contacto visual con el espectador, de modo que no son conscientes de que son observadas por el espectador, que convertido en intruso penetra en la intimidad del espacio femenino (fig. 48). Es entonces cuando en palabras de Patricia Mayayo “mirar un cuadro adquiere el matiz de transmisión placentera”<sup>67</sup>.



Fig. 48 Pierre-Auguste Renoir, *Dos bañistas* (1896)

<sup>66</sup> Recordemos las imágenes de mujeres tendidas en la hierba a las que Dijkstra se refería con la denominación de ninfas de la espalda quebrada.

<sup>67</sup> MAYAYO, P., ob. cit, p. 206.



El desnudo femenino continúa siendo instrumento de dominio masculino. El desnudo debe ser tomado como un signo de sumisión<sup>68</sup>, un objeto pasivo que se ofrece a la mirada del espectador, preferentemente del varón.

La presencia de cuadros de mujeres desnudas como estas, no constituía ninguna novedad en los salones decimonónicos. La contemplación de aquellos desnudos femeninos era una suerte de correctivo para la moral burguesa del momento que alimentaban sus sueños y fantasías sin que por ello peligrase su estatus moral. No obstante, no cualquier tipo de desnudo era expuesto, tan sólo aquellos que cumpliesen una serie de requisitos.

Es por ello que cuando Manet expuso en 1863, *Dejeuner sur l'herbe*, se desató la polémica (fig. 49). No fue la desnudez de aquella mujer sino el hecho de estar en compañía de dos hombres vestidos prescindiendo de toda justificación, lo que desencadenó el rechazo de la crítica. Tampoco pasó desapercibido que aquella joven mirase con franqueza al espectador, carente de toda vergüenza por la situación. Aquel desnudo revolucionó el ambiente parisino al suponer la ruptura respecto al desnudo tradicional que debía guardar una distancia para que su contemplación no implicase mala conciencia.



Fig. 49 Edouard Manet, *Dejeuner sur l'herbe* (1863)

El desnudo permitido por el arte académico debía deleitar a modo de naturaleza muerta de modo que la mujer retratada debía ser en palabras de Gustave Moreau “inofensivamente bella y no mostrar ningún músculo”<sup>69</sup>. Sin duda, cualquier desnudo femenino debía abstenerse de provocar o seducir, y debía limitarse a complacer la mirada burguesa.

Una vez más, Manet sacaría de su zona de confort el desnudo femenino académico presentando a su transgresora Olympia devolviendo la mirada al espectador, reclamando su existencia individual y descubriendo al espectador de su oculto

<sup>68</sup> Id., p. 201-202.

<sup>69</sup> HOFSTÄTTER, H. *Gustave Moreau*, Barcelona, 1980, p. 80.

voyerismo que, alimentado en incontables ocasiones, nos convertía en cómplice de la mirada íntima y privada de mujeres, cuyos cuerpos eran desnudados por el pincel del artista, pero no sus rostros, permaneciendo ocultos y reticentes a mostrar su mirada (fig. 50).



Fig. 50 Édouard Manet, *Olympia* (1863)

Aquella prostituta, que profanaba las estampas venusinas renacentistas de las que había tomado su pose, miraba desafiante al público francés irritando los ánimos del Salón y de la moral burguesa.

Este recorrido iconográfico por la imagen de la mujer es en realidad una travesía por las distintas fórmulas a través de las cuales el hombre de *fin de siècle*, utilizando el arte como herramienta, establecía los modelos y modos de conductas de la mujer.

La imaginación masculina vuelve a construir la imagen de la mujer en el espacio pictórico reflejando las constantes de una sociedad decimonónica en su pintura, y posibilitando que un análisis iconológico revele el significado profundo de todas aquellas imágenes femeninas que en otro contexto podrían tener significados distintos. Así que observando imágenes que a simple vista parecen inofensivas, pronto se descubre, cotejando la literatura y las investigaciones coetáneas, que reflejan una cruel realidad para las mujeres del siglo XIX.

Todas estas imágenes son creaciones masculinas pensadas para la audiencia masculina. No obstante, debo hacer un paréntesis aclaratorio para explicar que muchas mujeres, cuya actividad artística se desarrolló en este período, también se harán eco de los estereotipos iconográficos de su tiempo, sin cuestionarse o plantearse los conceptos que sobre su propia condición escondían aquellas imágenes.

## PARTE II.

### 5. FIN DE SIÉCLE: ESTETICISMO Y DECADENTISMO

No quisiera empezar a hablar del movimiento simbolista sin antes hacer mención al ambiente intelectual en el que nació, pues es indispensable conocer la nueva sensibilidad “decadente” que caracterizó el Fin de Siglo europeo para entender la complejidad del Simbolismo, una respuesta estética del período al que nos referimos.

Luis Antonio Villena se refiere al llamado *Fin de Siècle* como un tiempo de revolución, apertura y plenitud, en el que el arte y literatura producidos entonces no fueron fruto de una moda pasajera o de una estética del refinamiento, aunque a veces lo pareciera<sup>70</sup>. Fue un período de gran actividad mental y de aguda imaginación que, a veces empañado por su esnobismo, se preocupó por conceptos profundos y complejos. El Fin de Siglo aglutinó movimientos y corrientes de muy diversa índole (anarquistas, místicas, bohemias, esteticistas, socialistas, decadentes) que convivieron y en algunos casos se imbricaron con otros, confundándose o reformándose. Bornay expresa la situación vivida en los últimos años del siglo XIX como una batalla entre ortodoxia y heterodoxia, materialismo y misticismo, cristianismo y paganismo<sup>71</sup>.

#### 5.1. EL DECADENTE: la huida de la realidad

La cultura y el arte finiseculares van a tener como vectores principales el esteticismo y la decadencia. Ahora bien ¿que entendemos por decadente? El término nos evoca ambientes exóticos, preciosistas y excesivos donde lujo y sensualidad van de la mano. Los rostros amanerados y las actitudes lánguidas pueblan aquellas recreaciones del Bizancio Dorado<sup>72</sup>. No son equivocadas tales sugerencias, aunque si parciales, pues reducir las implicaciones del termino decadente a ellas nos llevaría a confusión.

El concepto “decadente” requiere de una mayor complejidad en su definición. Aquello considerado decadente fue, en un principio, todo lo nuevo, lo que se desviaba de la tradición. Era por tanto un calificativo peyorativo.

Hacia 1880 surge en Francia esta nueva sensibilidad estética que se conocerá como “decadente” y que es una manifestación de aquel complejo fenómeno que se llamó “crisis de fin de siglo”. Fue en la crónica periodística de Paul Bourde en *Le Temps* donde aparece publicada por primera vez la fórmula “decadente”<sup>73</sup>, como una cómoda etiqueta para definir aquel espíritu de rebelión que se había encendido entre algunos sectores de la juventud.

---

<sup>70</sup> DE VILLENA, L. A. “Los tronos de la total rebeldía” en *Estetas y...*, ob. cit., p. 11.

<sup>71</sup> BORNAY, E., “Estetas y decadentes” en *Las hijas...*, ob. cit., pp. 102-109.

<sup>72</sup> La pintura de Gustave Moreau es el máximo exponente de esta estética decadente.

<sup>73</sup> HERRERO CECILIA, J. “El espíritu y la sensibilidad decadentes” en *Estetas y...*, ob. cit. p. 62.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

Fueron los propios poetas y escritores adeptos a la nueva sensibilidad quienes aceptaron y se acogieron a tal etiqueta, en un gesto de ironía y rebeldía ante aquella sociedad que les había bautizado, y le dieron una nueva significación<sup>74</sup>.

El espíritu decadente era en definitiva una actitud de rebeldía contra los modelos sociales y culturales impuestos por el positivismo del siglo. Una reacción crítica al parnasianismo en poesía y al realismo academicista en pintura, que exigía un nuevo lenguaje y una nueva estética, que pretendía expresar la visión personal siguiendo la estela de Charles Baudelaire o Edgar Allan Poe. No les interesaba mostrar con objetividad las aparentes y superficiales realidades de la vida social, esto para ellos carecía de total sentido pues concebían la obra de arte como una exploración de lo inexpresable.

Este concepto de la obra de arte es lo que va a definir al simbolista que en realidad es un decadente o un esteta, cuya finalidad última es la expresión de los estados de ánimo que invaden su exaltada y angustiada conciencia, que no es otra que la conciencia del hombre moderno.

Lograr esa complejidad vivida en el interior del individuo y manifestarla de forma conveniente requería del cultivo de la originalidad y de un complejo ejercicio de síntesis, por ello necesita del símbolo para hacer comprensible su mensaje. Al mismo tiempo rechaza la imitación de los modelos clásicos consagrados por la tradición.

El decadentismo es un movimiento de ruptura, que reclama la autonomía de la obra de arte como expresión del alma y de las inquietudes por lo que alude a temas existenciales siempre a través de una óptica absolutamente personal, por lo que cada autor gozará de la libertad de imaginar sin atarse a ninguna norma estilística. Es por ello que, en el Simbolismo, la vertiente artística del decadentismo, veremos artistas cuyos lenguajes formales disienten unos de otros. Si unos emplean el arabesco y los motivos formales del incipiente *Art Nouveau* (Aubrey Beardsley), otros no abandonan el aire victoriano y el olor clasicista en sus pinturas (Burne-Jones), mientras otros se entregan a los licores orientales y a la suntuosidad creando universos evasivos (Gustave Moreau).

De Villena entiende que el decadente anuncia el final de una época y proclama la llegada de una nueva de la que él no formará parte<sup>75</sup>. Esta conciencia de crisis, de vivir el final de una época, con frecuencia, conduce al decadente a la admiración por las culturas antiguas y exóticas, con su explosión orgiástica de coreografías coloristas trasladadas al lienzo por el Simbolista.

Sabiéndose final de algo, el decadente puede adoptar dos actitudes opuestas ante dicha circunstancia<sup>76</sup>. En una cara de la moneda tenemos al tipo de decadente amargo y ácido

---

<sup>74</sup> HERRERO CECILIA, J., ob. cit., p. 62.

<sup>75</sup> DE VILLENA, L. A., ob. cit., p. 11-12.

<sup>76</sup> *Ibíd.*



cuya exigencia ha percibido injusta y extraña. Encarnado en figuras como Aubrey Beardsley, fallecido con veintisiete años, este decadente recurre a la sátira y la ironía para ocultar la desesperación que le aflige. Abanderan la protesta contra un mundo insatisfactorio, cuya cotidianeidad se torna vacía y pobre para este decadente que no se resigna.

En la otra cara de la moneda hallamos al decadente que, aun participando de la misma creencia de final inminente, apuesta por apurar aquel último momento de esplendor que precede a la caída, engalanándose y adoptando una actitud teatralizada, cuando no trágica, preparándose para el instante en el que se apaguen las luces de su tiempo. Es este decadente el que se entrega al fervoroso esteticismo.

El lujo de la morbidez previo a la agonía es su emblema de este tipo de decadente que se afana por vivir los últimos instantes de su existencia. Verlaine fue uno de los artífices del credo decadentista y junto a él, Mallarmé o Albert Samain; pero es el Duque Des Esseintes el perfecto decadente. El protagonista de la novela *Au Rebours*<sup>77</sup> (1884) escrita por J. K. Huysmans es el auténtico dandy, y patrón de todos ellos. La crítica, desconcertada por semejante obra, no fue positiva, pero aquellos jóvenes que se vieron reconocidos en el personaje Des Esseintes convirtieron la novela en un manifiesto del espíritu decadente.

Luis Antonio Villena sentencia que el decadentismo no era un mero cliché, sino que “fue en lo fundamental, una pasión y un afán de muerte. Saberse final, y aceptar”<sup>78</sup>.

## 5.2. EL ESTETA: la belleza como meta

En cuanto al esteticismo debemos en primer lugar atender a una cuestión. El anhelo de la belleza fue la característica de toda la cultura de Fin de Siglo. Esta persecución incansable de la belleza era en verdad una reacción al propio siglo y todo lo que supuso: el auge burgués y con él, el triunfo de lo mediocre. A la concepción burguesa de la vida, basada en las convenciones sociales y en la razón práctica, se unían consecuentemente el positivismo, el materialismo y el realismo que tanto crispaban a los decadentes pues ¿dónde había lugar para el ensueño?

El esteta, el decadente y el simbolista participan de la misma apuesta por la desmesura y el idealismo. El esteta nunca renunciará a la fe y al ideal quimérico, y con frecuencia se entregaba a la superstición.

El esteta se aqueja de un profundo desencanto por la naturaleza y su imperfección encontrando en el artificio, la alternativa. Mientras Baudelaire afirmaría que “la mujer

---

<sup>77</sup> HUYSMANS, J. *A contrapelo*, edición de Juan Herrero. Madrid, Cátedra, 1984.

<sup>78</sup> DE VILLENA, L. A. ob. cit., p. 12.

es natural, es decir, abominable. Por eso es siempre vulgar, es decir, lo contrario del dandy”<sup>79</sup>.

Esta sentencia recoge una parte esencial del ideal de belleza simbolista que ha de ser necesariamente quimérico, lánguido, terrible y ambiguo, pero siempre opuesto a la cotidianeidad y a lo natural que para ellos es lo vulgar. La Belleza es, al mismo tiempo, forma de protesta y de huida. Una escapatoria a esa realidad que tanto desaliento provoca en la personalidad decadente.



Fig. 51 Sir Lawrence Alma-Tadema, *A favourite custom* (1909)

Estetas fueron John William Waterhouse o Lawrence Alma-Tadema, quienes buscan la sublimación del pasado, a través de una idealizada pintura, de ensueño medieval y grecorromano<sup>80</sup>. Una idealización soñadora con la que escapan de la vulgaridad de la realidad presente. Vemos, a través de ambos artistas británicos que, a pesar de su técnica depurada y dibujo preciso, nos están hablando de una misma sensibilidad, común a la de los decadentes continentales. Su huida, a través de la belleza, es un ejercicio de negación a la realidad contemporánea, que siendo no rupturista, reclama un cambio. ¿No es acaso la expresión del sueño de un esteta, aquellas hermosas ninfas de rostro angelical acariciadas por los pinceles de Waterhouse o el exquisito mundo grecorromano imaginado por Tadema?

En efecto, observamos que los términos esteta y decadente se retroalimentan, a veces se confunden y otras se complementan. Luis Antonio de Villena explica, considero qué de forma muy elocuente, la significación de ambos términos y su relación al referirse al decadentismo como “la forma desengañada de un esteticismo militante”<sup>81</sup>. En otras palabras, Villena considera que lo decadente es la actitud moral del esteta. Y aquel esteta inconformista que ya no se reconforta con el sueño y la nostalgia se convertirá en decadente.

Bornay por su parte encuentra puntos equidistantes entre la figura del decadente y la del esteta, aludiendo a que, si el decadente se entrega al esteticismo en un último y desesperado intento por seguir siendo, el esteta se complace de la belleza, única razón

<sup>79</sup> Citado en DE VILLENA, L.A., ob. cit., p. 13.

<sup>80</sup> DE SOBREGRAU. C., “John William Waterhouse” en *Estetas y...*, ob. cit., pp. 20-21.

<sup>81</sup> DE VILLENA, L. A., ob. cit., p. 14.

de todo, y persigue la intensificación de la experiencia artística que le lleva, en última instancia, a hacer de su propia vida una obra de arte<sup>82</sup>.

El simbolista es siempre decadente o esteta y no debemos confundir éstos con vanos clichés, sino como una actitud espiritual, una rebelión que estalló en el plano intelectual, cuya máxima manifestación de ella fue el simbolismo en el plano artístico y literario.

El decadentismo era ya una forma de simbolismo con lo que hemos de entender que estetas, simbolistas y decadentes forman parte de un todo, un estado de ánimo, una actitud ante la vida, en definitiva, una nueva sensibilidad, alumbrada en las postrimerías del siglo. Tomando las palabras de Luis Antonio de Villena “el simbolismo fue una brusca y espléndida escalada hacia las cumbres. Fue interrogación y rebeldía, y ciertamente todavía nos nutre”<sup>83</sup>.

### 5.3. EL DANDY: El imperio de lo insólito

“El dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción, debe vivir y dormir delante de un espejo”  
(Baudelaire)

Junto al decadente y el esteta, debemos hablar de otra figura característica del ambiente decimonónico, forjada dentro de la mentalidad decadentista del siglo: el dandy.

El dandy halló su marco ideal en el cosmopolitismo de las dos capitales del momento en Europa, Londres y París. Es en ellas, donde este personaje nace, definido en sus rasgos principales por Baudelaire. El dandy será la figura en la que decadentes y estetas se reconozcan e identifiquen. Si Baudelaire aspiró a ser un dandy, fue Oscar Wilde quién lo consiguió, consagrándose como el perfecto dandy inglés.

Definido como snob, amanerado, místico, y perverso<sup>84</sup>, el dandy siente fascinación por las remotas y exóticas civilizaciones y coquetea con el espiritismo o el esoterismo. La excentricidad del dandy contempla conductas sexuales extrañas o modos de comportamientos estrafalarios, que a veces tienen que ver con el satanismo o la necrofilia. En otros casos, atraídos por el fasto ritual, se entregarán a la Iglesia Católica Romana cuando no a las ciencias ocultas o a la magia negra.

El dandy explota su rareza y fomenta su propia ambigüedad sexual que le llevará a celebrar el culto por el andrógino del que también tendremos oportunidad de hablar.

Charles Baudelaire en su ensayo sobre el dandy se refería al hombre rico y ocioso que tiene como única ocupación la persecución de la felicidad y cuya profesión es la elegancia. El dandismo es para Baudelaire una institución tan remota que incluso César formaba parte de ella. Una institución elitista que fuera de toda ley, posee las suyas

---

<sup>82</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 103.

<sup>83</sup> DE VILLENA, L. A., ob. cit., p. 14.

<sup>84</sup> BORNAY, E., ob. cit., p. 105.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

propias y cuya ocupación es cultivar la idea de lo bello en su persona<sup>85</sup>. La pasión del dandy, convertida en doctrina, es:

“la ardiente necesidad de crearse una originalidad, contenida en los límites externos de las conveniencias. Es una suerte de culto a sí mismo (...) es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no ser jamás sorprendido”<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> BAUDELAIRE, C., “El dandy” en *Estetas y...*, ob. cit., p. 74-75

<sup>86</sup> *Ibíd.*



## 6. EL SIMBOLISMO: creadores de la decadencia.

En los últimos años del siglo XIX en Europa convivirán una serie de movimientos artísticos de horizontes a veces imprecisos y cuyas fronteras se diluyen o se imbrican en otro movimiento, siendo muy difícil discernir cuando termina un movimiento y cuando tiene su inicio el otro. En ocasiones un movimiento o corriente artística es absorbido por otro disolviéndose, pero modificando sustancialmente aquel al que ha pasado a formar parte. De este modo no será extraño encontrar a artistas cuya producción artística participe de dos movimientos o que perteneciendo a una corriente artística sea deudor de otra. La obra de algunos de los grandes creadores del siglo XIX trasciende cualquier etiqueta estilística de modo que en el presente trabajo haré mención de artistas con préstamos simbólicos tan importantes que merecen ocupar lugar aquí. En otros casos la confusión no existe y el artista milita en el movimiento simbolista con fervor.

El simbolismo surge a mediados del siglo XIX, no tanto como un movimiento artístico, tan siquiera como un movimiento. El simbolismo, en palabras de Michael Gibson, nace como una “expresión del espíritu”<sup>87</sup>, gestado en la Europa post-industrial y concretado en Francia. Norbert Wolf señala que el Simbolismo no es un estilo, en el sentido estricto de la palabra, quizás sea más elocuente hablar de una postura intelectual que se sirve de los medios estilísticos que el artista crea más convenientes para revestir de forma plástica el mensaje simbólico que se pretende expresar<sup>88</sup>. De esta forma, el Simbolismo va a aglutinar a un grupo heterogéneo de artistas que trabarán un imaginario simbolista, con mayor o menor fortuna, que requiere de una nueva sensibilidad para su apreciación.

Catolicismo e industrialización son, para Gibson, los fenómenos que caracterizan el surgimiento del movimiento simbolista<sup>89</sup>. La mentalidad europea, hasta el siglo XIX estaba sujeta a una serie de preceptos que sufrirán las más drásticas transformaciones con el impulso de la industrialización. Aquella cosmovisión tradicional que ya sufrió los reveses del escepticismo ilustrado, permanecía vigente en las zonas rurales, situación que cambiará en el siglo XIX, cuyo motor de cambio fue sin duda alguna la revolución industrial.

Aquella nueva sociedad industrial en pleno apogeo exigía grandes contingentes de mano de obra que se verá saciado con la emigración masiva del campo a las ciudades. Entre 1850 y 1900, sesenta millones de personas abandonaron el campo para instalarse en los arrabales de la urbe<sup>90</sup>, dejando atrás su papel en la comunidad rural y con él, su identidad, a la que daba pleno sentido aquel rol que ejercían en su entorno habitual.

El nuevo orden urbano, que sentaba sus bases sobre un sistema productivo que organizaba la vida diaria atendiendo a criterios puramente económicos, había dado pie a una profunda transformación de las estructuras sociales, también morales, por no hablar de las económicas.

---

<sup>87</sup> GIBSON, M. *El simbolismo*, Madrid, 2006, p. 7.

<sup>88</sup> WOLF, N. *Simbolismo*, Madrid, 2009, p. 8.

<sup>89</sup> GIBSON, M., ob. cit., p. 7.

<sup>90</sup> Id., p. 8.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

La consecuencia de esta abrupta metamorfosis que trajo consigo la industrialización, fue la colisión frontal de dos formas de concebir el mundo. La revolución industrial y los nuevos modos de vida derivados de aquella cuestionaban la tradicional representación emblemática del mundo en los países católicos.

Fue precisamente la presencia de aquella población rural, arrancada de su hábitat natural y emplazada en la ruidosa urbe, la que precipitó el desfase. Si el cristianismo seguía proclamando sus ideales morales, la miseria reinante entre aquel proletariado maltratado por la industrialización, abrió una brecha cada vez más profunda que tendría como consecuencia última una transmutación de los valores<sup>91</sup>.

Traigo a colación una obra del simbolista belga Henri de Groux, cuyo título es ilustrativo de aquella crisis existencial que predominó en el siglo XIX. *La gran diáspora* de Groux, no representa tanto el abandono físico de aquellas gentes, sino su desarraigo espiritual del ideario tradicional (fig. 52).



Fig. 52 Henri de Groux, *La gran diáspora* (1893)

El siglo XIX vivirá sumido en un conflicto en el que se oponen dos formas de relacionarse con el mundo: el modelo positivista, proclive al comercio o a la industria, y el modelo trascendente que anhela una transformación creadora de lo que ya existe. Gibson advierte que “sueño y realidad se encuentran desde ahora en guerra”<sup>92</sup>.

La concepción positivista sólo admitía una única realidad, la naturaleza, en oposición a la cosmovisión cristiana que atendía a dos niveles: la naturaleza, lo creado y lo divino o trascendente.

---

<sup>91</sup> GIBSON, M., ob. cit., p. 12-13.

<sup>92</sup> Id., p. 20.

Si para la religión cristiana aquel mundo trascendente era lo divino, para el simbolista, bien podía ser el mundo de los placeres o de los sueños, el equivalente de un universo paralelo como subterfugio al materialismo positivista.

Tal mundo supone hablar de un elemento de neurosis o locura presente en la pintura simbolista, que responde a una depresión fruto de una crisis y la pérdida de valores que sumió en la desorientación y confusión a aquellos creadores.

Las necesidades prácticas impuestas por la vida diaria y esa lucha constante por la subsistencia que era la condena de aquel proletariado, no dejaba lugar alguno para las necesidades del espíritu, que se refieren a categorías intangibles como el sueño, la fantasía o la ilusión.

Un espíritu crítico de la época se amalgama con el poder irresistible del sueño en la figura del simbolista, en la que también afloran los sentimientos de decadencia y depresión, sin olvidar la nostalgia por un mundo de conceptos que parecía sumido en la oscuridad.

El simbolista en ocasiones se refugiará en la ilusión, a la búsqueda de esos placeres etéreos que le son negados en la realidad y que pueden perpetuarse en la imaginación. En otras ocasiones, ese mismo simbolista no escapa del pesimismo y lejos de evitar expresar su angustia, vuelca en sus creaciones aquel vacío existencial del que se sentía preso.

Con el Simbolismo, el propio término de símbolo<sup>93</sup> experimenta un cambio categórico, pues ya no actúa como instrumento de entendimiento entre el hombre y lo sobrenatural, sino como medio para que vuelva a emerger la profundidad inconsciente de la existencia humana. Wolf entiende que el símbolo evoca mágicamente ese inconsciente a través de imágenes y palabras que han conservado el sentido mitológico original<sup>94</sup>.

El hombre, de forma instintiva, casi como si de un impulso vital se tratase, a veces, necesita trascender. El simbolista, es hijo de su tiempo, pero se rebela a su propio tiempo acudiendo a fantasías y mundos lejanos, buscando un refugio personal en aquellas civilizaciones remotas e ideales, en espacios oníricos e irreales evocados a través de su propio temperamento lunático.

Jorge García Sánchez explica esta huida a mundos lejanos como un mecanismo de defensa del artista ante el naturalismo y realismo que imperaba en el arte oficial<sup>95</sup>. Las causas de esta respuesta artística tan vanguardista, y hasta cierto punto revolucionaria, fue todo aquel ambiente opresivo de la sociedad decadente del *fin de siècle* y la

---

<sup>93</sup> El símbolo se opone a lo real, aunque se refiere siempre a una determinada realidad. No obstante, algunas realidades no pueden designarse de forma directa, de modo que se recurre al símbolo para poder hablar de ellas. Los símbolos confirman las categorías emblemáticas de la cultura, aquellas que rebasan el umbral del lenguaje, apelando a los valores implícitos que jerarquizan el mundo y orientan al propio individuo estableciendo su posición en tal jerarquía.

<sup>94</sup> WOLF, N., ob. cit., p.13.

<sup>95</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, J. "El mito de la *femme fatale*: diosas y heroínas de la Antigüedad en obras del simbolismo europeo" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 103 (2009), pp. 190.

tendencia a la deshumanización, consecuencia de la mecanización y el materialismo, que amenazaba con agotar la creatividad.

El arte simbolista atañe a ideas y conceptos profundos, rescata mitos de un pasado idealizado y alude al estado cambiante de la cultura. Tampoco obvia las relaciones entre hombres y mujeres, cuyas identidades tanto sexuales como individuales son una construcción cultural y al final del siglo conocerán una nueva fase que obligará a replantearse dichas identidades. En la misma medida en que la cultura decimonónica está experimentando grietas trascendentales en sus bases, las relaciones entre los sexos también se resentirán de un modo insospechado.

El simbolismo que es heredero del Romanticismo en no pocos aspectos, se entrega al onirismo y a la alegoría. Movimiento complejo este, algunos estudiosos se han aproximado a él, tomándole como parte de un fenómeno de mayor alcance, me refiero al romanticismo.

### 6.1. Precedentes del simbolismo

El movimiento romántico fue la reacción a la crisis que convulsionó el espíritu europeo con múltiples efectos a corto y a largo plazo. Edward Lucie-Smith alude a la caída de una premisa, largo tiempo sustentada: “la creencia en el poder de la razón humana para gobernar todas las acciones”<sup>97</sup>. Según el autor, fue la razón que hasta entonces era la “espinas dorsal” del pensamiento europeo la que se partió. De esta forma el orden antes inmutable había sido destruido y con él, la validez del mundo tal y como se percibía.

El espíritu romántico se mostró rebelde contra las restricciones de toda clase y apostó por la búsqueda de nuevos criterios y referencias. Tal criterio era la búsqueda en el propio interior del hombre como guía de la vida y el pensamiento, antes regido por la razón lo que supuso el triunfo de la subjetividad. La imaginación se transformó en bandera del romántico. El “primado de la imaginación”<sup>98</sup> fue su consecuencia más inmediata en la esfera artística.

Aunque el romanticismo pertenezca como tal al siglo XIX, lo cierto es que durante el siglo XVIII estas nociones ya estaban vivas, aunque vistas de forma controvertida por la atmósfera racionalista que gobernó todo el siglo. Los grabados de los venecianos Giovanni Battista Piranesi y Giovanni Battista Tiepolo, dan buena muestra de esa sensibilidad imaginativa que ya se dejaba notar en sus grabados. *Las prisiones* (1745) de Piranesi podrían considerarse sin dificultad como precursoras de la imaginación romántica que alcanzará su madurez en el siglo XIX. Estas prisiones pertenecen al género de “el capricho”, el cual suponía un ejercicio de inventiva para el artista al crear escenarios ficticios para arquitecturas imaginarias (fig. 53).

---

<sup>97</sup> LUCIE-SMITH, E., *El arte simbolista*, Barcelona, 1997, p. 23.

<sup>98</sup> *Ibidem*.



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*



Fig. 53. G. B. Piranesi, *Le Carceri d'Invenzione* (1761, 2ª edición)

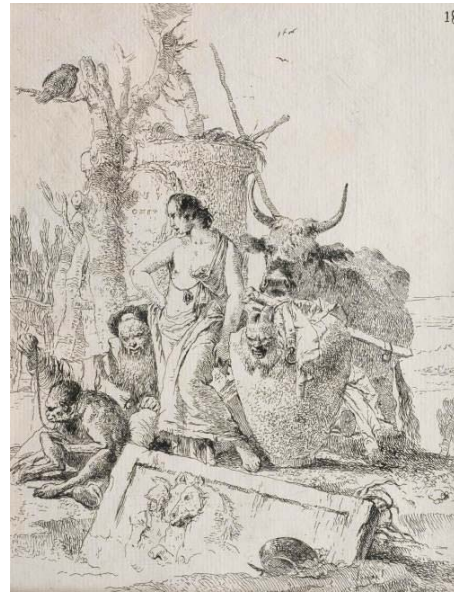


Fig. 54 G. B Tiepolo. *Los Scherzi di fantasia* (1750)

Tiepolo también cultivó dicho género con obras como *Los Capricci* y *Los Scherzi di fantasia* (1750) (fig. 54). Los últimos años de Tiepolo transcurrieron en España donde el joven Francisco de Goya iniciaba su andadura artística. También el maestro español es precedente de la mente romántica y del simbolismo. No cabe duda al observar sus series de grabados de *Los Caprichos* (1799) o las *Pinturas Negras* (1820-1823) que Goya vertió sus fantasías personales, la cara nocturna de la existencia humana en todos ellos con asombrosa brillantez e ingenio (figs. 55 y 56). Tanto uno como otro toman elementos de la imaginería popular, como la brujería sin obviar el contenido social y político, con gran peso.



Fig. 55 Francisco de Goya. Serie de los Caprichos N.º. 39 *Hasta su abuelo* (1799)



Fig. 56 Francisco de Goya. *Pinturas negras. Judith y Holofernes* (1820-1823)

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

Las obsesiones de la mente humana son exploradas igualmente por la figura de Henry Fuseli en su obra *Pesadilla* (1782) muestra ejemplar del romanticismo temprano (fig. 57). No es casualidad que ya aparezca la figura de la mujer, que en el Simbolismo tendrá un papel protagonista.



Fig. 57 Henry Fuseli, *La pesadilla* (1782)

No obstante, la aplicación del método simbólico en la composición de una pintura la encontramos en el exponente del romanticismo alemán, Caspar David Friedrich. Su obra pictórica siempre es una experiencia subjetiva que se debate entre el deseo por expresar la sublimidad de la naturaleza y la intención por dar a la propia naturaleza un significado humano (fig. 58).



Fig. 58. Caspar David Friedrich, *Monje a la orilla del mar* (1808-10)



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

La grandeza de Friedrich estriba en la capacidad de transformar sus metáforas simbólicas en auténticos símbolos. Cierta sentencia de Friedrich demuestra que el Simbolismo respira un aire romántico innegable:

“El pintor no solo tiene que pintar lo que ve delante de sí, sino también lo que ve dentro de sí. Si no ve nada dentro de sí, debe dejar también de pintar lo que ve delante de sí”<sup>99</sup>.

En la forma de entender y relacionarse con la naturaleza, Simbolismo y Romanticismo toman caminos distintos. Mientras el segundo, enraizado en la mentalidad protestante alemana mantiene una relación mística con la naturaleza, el primero no concede este papel vital a lo natural. De hecho, opone el artificio a lo natural. Des Esseintes, aquel singular personaje que protagoniza la obra más célebre de Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1893) decía al respecto que “la naturaleza ha consumado su tiempo”<sup>100</sup>.

La obra pictórica de Eugène Delacroix será determinante en el proceso por el cual el Simbolismo emergió del movimiento romántico. *La muerte de Sardanápalo* expuesta en el Salón de 1827 despertando gran interés mediático revela una temática tan querida para el simbolista: la decadencia. El rey de Asiria se dispone a morir, no sin antes acabar con la vida de sus concubinas y destruir su tesoro. Un Sardanápalo, en lánguida posición observa la escena rodeado de un caos preciosista, donde la sensualidad no se pierde, ni en el momento presto de la muerte (fig. 59).



Fig. 59 Eugène Delacroix, *La muerte de Sardanápalo* (1827)

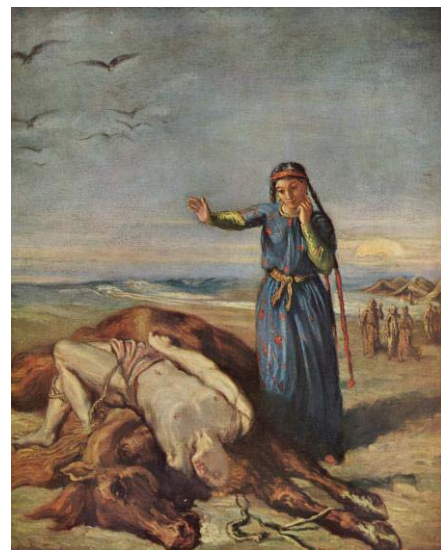


Fig. 60, Théodore Chassériau, *Mazepa* (1851)

Gustave Moreau, estandarte del simbolismo primigenio y más puro, es heredero de tantos elementos de la obra de Delacroix como de su maestro Théodore Chassériau (fig. 60). Este último fue discípulo de Ingres y por tanto destinado a ser oponente de Delacroix, sin embargo, no tardó en caer en las redes de la imaginación. No es extraño pues, que Chassériau, transmitiese a su alumno aquellas inquietudes.

<sup>99</sup> Citado en WOLF, N., ob. cit., p. 10.

<sup>100</sup> Citado en GIBSON, M., ob. cit. p. 24.

## 6.2. Corrientes simbolistas en Inglaterra

Diez años antes de que dé comienzo el período propiamente simbolista, en Inglaterra aparece un arte cuyas afinidades con el Simbolismo pronto se harían evidentes. Se trata de la Hermandad prerrafaelita, que aseguró y dio continuidad a aquella corriente idealista y simbólica iniciada por William Blake en el arte británico. Günter Metken se refiere al prerrafaelismo como un arte surgido de la “angustia vital y la melancolía ante la naciente era industrial de la época victoriana”<sup>101</sup>. Simbolismo y prerrafaelismo comparten la misma nostalgia y angustia existencial ante la era del progreso a la que se enfrentan con una evasión hacia mundos utópicos.

Considerado el padre del Prerrafaelismo William Blake fue un prolífico artista cuya imaginación desbordó su propio vocabulario artístico granjeándose la antipatía de sir Joshua Reynolds, defensor del método académico<sup>102</sup>.



Fig. 61 William Blake, *El anciano de los días* (1794)

Fue Blake un artista autodidacta inspirado por Rafael, Durero y Miguel Ángel a los que conoció de forma indirecta a través de la pintura neoclásica. El resultado de su formación y sus ansias de ruptura es una pintura donde originalidad y convencionalismo se mezclan. Sus figuras son esquemáticas y convencionales, pero habitan en universos oníricos donde en lugar de tocar suelo, flotan en un inmenso espacio. Esta concepción arbitraria del espacio será heredada por los artistas que le sucedan (fig. 61).

En torno a la década de 1840 en el ambiente artístico británico se fue gestando una atmósfera antiacadémica que reclamaba una doble reforma moral y estética<sup>103</sup>.

En septiembre de 1848 un grupo de siete jóvenes ingleses encabezados por un trio integrado en primer lugar por Dante Gabriel Rossetti, y junto a él William Holman Hunt y John Everett Millais, fundarán la Hermandad Prerrafaelita cuya vida será corta, apenas llegó al decenio.

Los Prerrafaelitas surgen como un movimiento revolucionario en el ámbito artístico, que se propuso reformar el panorama artístico inglés al que consideraban encorsetado bajo los presupuestos de la Royal Academy. La Hermandad aglutinaba a un grupo de jóvenes e idealistas artistas, de 19 a 23 años, con un interés común: el retorno a un pasado pictórico arcaico como referente para el logro de una vida virtuosa.

<sup>101</sup> HINTERHÄUSER, H. “Mujeres Prerrafaelitas” en *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, (1980), p. 118.

<sup>102</sup> LUCIE-SMITH, E., ob. cit., p.33.

<sup>103</sup> SELMA, J. V. *Los prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*, Barcelona, 1991, p. 66.



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

La pintura del trecento italiano y la influencia de los Nazarenos alemanes fueron junto a la tradición medieval, los tres pilares que alentaron al grupo, fuertemente vinculado a la poesía.

En origen la intención del grupo fue crear un arte cristiano con temas religiosos y morales, bajo la influencia de leyendas medievales tan celosamente guardadas por la tradición inglesa. Era una pintura narrativa y literaria en la que emergen los relatos bíblicos (fig. 62), pero también los personajes de Dante Alighieri, las leyendas del rey Arturo o los poemas de John Keats (fig. 63). Esta evasión hacia la Edad Media, ha sido vista por Silva Danesi como una sacralización del arte en un sentido antimundano<sup>104</sup>.



Fig. 62 John Everett Millais. *Cristo en casa de sus padres o El taller del carpintero* (1848-50)

La minuciosidad técnica y su preferencia por los colores puros y brillantes, heredada de los primitivos flamencos, junto a una escrupulosa y detallada representación de la naturaleza en el lienzo fueron la carta de presentación de la primera fase del movimiento. Las primeras obras expuestas de los prerrafaelitas parecen seguir al pie de la letra la recomendación de John Ruskin:

“Id a la naturaleza con el corazón sincero (...) sin rechazar nada, sin seleccionar nada, y sin menospreciar nada”<sup>105</sup>.



Fig. 63 William Holman Hunt, *Isabel y el jarrón de albahaca* (1866-68)

<sup>104</sup> DANESI, S. “La Edad Media revisitada: The Pre-Raphaelite Brotherhood” en ARGAN, G. C. *El pasado en el presente*, Barcelona, 1977, p. 77.

<sup>105</sup> Citado en BIRCHALL, H. *Prerrafaelitas*, Madrid, 2010, p. 8.

## La quimera diabólica de los creadores de la decadencia La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

John Ruskin, uno de los teóricos victorianos más influyentes, fue el valedor del inicial grupo prerrafaelista. En un ensayo Ruskin afirmaba a propósito de los pintores prerrafaelistas que:

“Mientras toda la finalidad del arte ha sido la enseñanza moral, naturalmente tomó la realidad como su primer objetivo y la belleza como el segundo. Más cuando perdió todo el propósito en la enseñanza moral, tomó, naturalmente, la belleza como el primero y la realidad como el segundo (...) Los prerrafaelitas poseen enorme fuerza imaginativa, tanto como de ejecución, y no saben de cuanto serían capaces si alguna vez trabajasen a gran escala y con menos laborioso detalle”<sup>106</sup>.

Oscar Wilde, quién también deseaba una renovación del arte en su país hablaba en términos de “un renacimiento multifacético y maravilloso” acerca de la pintura de los prerrafaelistas y se refería al mismo como “el renacimiento inglés del arte”<sup>107</sup>. Sin embargo, asegura Wilde que tal renacimiento no puede ser completo a causa del “espíritu comercial de Inglaterra”<sup>108</sup>. Wilde es un decadentista de método, de modo que su concepto del “arte por el arte” también se refleja en sus palabras: “el bien que obtenemos del arte no es lo que aprendemos de él: es lo que llegamos a ser gracias a él (...) todos nos pasamos los días buscando el secreto de la vida. Pues bien: el secreto de la vida está en el aire”<sup>109</sup>.

Tanto Ruskin como Wilde pese a pertenecer a dos posturas completamente opuestas<sup>110</sup> critican el academicismo y las condiciones de la sociedad capitalista para el arte<sup>111</sup>.

Asimismo, se refieren al culto de la belleza y la gestación de una nueva sensibilidad para apreciarla, dos características que anticipan el credo simbolista.

En la década de 1850, en el seno de la Hermandad comienzan a surgir discrepancias entre las inquietudes de sus integrantes que terminarían desembocando en la escisión en el grupo inicial. En primer lugar, se produce una desviación temática hacia lo literario, tras el intento fallido de recrear un arte cristiano <sup>112</sup>que tantas críticas suscitó<sup>113</sup>, marcando un punto de inflexión en la obra prerrafaelita, que irá adquiriendo matices eróticos y un creciente interés por la sensualidad femenina.

Cada uno de los artistas que habían conformado el núcleo original de la hermandad tomó un rumbo diferente. Para nuestro estudio, el más relevante será el sendero tomado por Dante Gabriel Rossetti, quién se alejó cada vez más del ideal prerrafaelita

---

<sup>106</sup> RUSKIN, J., “Prerrafaelismo” en *Las piedras de Venecia*, Barcelona, 1961, p. 274.

<sup>107</sup> SELMA, J. V., ob. cit., p. 69

<sup>108</sup> WILDE, O. “El renacimiento inglés del arte” en *El crítico como artista y otros ensayos*, Madrid, 1968.

<sup>109</sup> Id., pp. 157, 166 y 169.

<sup>110</sup> Tanto Ruskin desde su puritanismo victoriano como Oscar Wilde desde su hedonismo epicúreo y místico, en principio dos actitudes enfrentadas, son colindantes en lo referido a su visión atormentada del presente y su crítica al academicismo.

<sup>111</sup> SELMA, J. V., ob. cit., p. 67.

<sup>112</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 95.

<sup>113</sup> Su acrónimo PRB (Pre-Raphaelite Botherhood) fue objeto de las risas de algunos críticos mientras *The Times* criticaba el “rechazo absoluto de la perspectiva y de las leyes de luces y sombras” de las obras prerrafaelitas, considerándolas como “una aversión contra la belleza en todas sus facetas, y una singular inclinación por los más nimios accidentes de los temas”. (SULLIVAN, K.E., *Pre-Raphaelites*, 1990).

de fidelidad a la naturaleza<sup>114</sup>, abandonándolo por completo en los años posteriores y desarrollando un simbolismo muy personal inspirado en la caballerescas y la poesía medieval.<sup>115</sup>

En 1870 en torno a la decoración del edificio de la Oxford Union, tiene lugar una reorganización del grupo, tras las bajas de Millais y Hunt<sup>116</sup>; y pone comienzo la segunda fase del movimiento. Rossetti se convierte, junto a su aventajado discípulo Edward Burne-Jones, en el artista emblema del movimiento. William Morris, que aplicó los ideales prerrafaelistas a las artes decorativas, en particular al mobiliario<sup>117</sup>, y el poeta Algernon Charles Swinburne serán las otras personalidades más destacadas de esta fase.

Es precisamente este período el que mayor influjo tendrá en el Simbolismo europeo gracias al cual, el movimiento Prerrafaelista conquista el reconocimiento definitivo.

Dante Gabriel Rossetti fue el más simbolista de los Prerrafaelistas, en cuanto al uso del lenguaje simbólico presente en la práctica totalidad de sus obras y la ausencia de profundidad que, aunque debida a sus insuficiencias técnicas, Rossetti supo convertir en virtud en cuanto otorga a sus obras una atmósfera evocadora y sugestiva (fig. 64).

Pero sin duda la faceta más trascendental de su obra pictórica para el Simbolismo es el tratamiento de sus tipos femeninos, tan sugerentes como sensuales, con una fuerte carga simbólica que no será obviada en este trabajo.



Fig. 64 D. G. Rossetti, *Astarté Syriaca* (1877)

### 6.3. La concreción del movimiento simbolista en Francia

En 1884 el mundo cultural francés asistirá a la publicación de un libro que causará sensación entre un número reducido de intelectuales que lo celebrarán y convertirán en libro de culto y punto de partida de una nueva sensibilidad. Esa novela fue *A rebours* de

---

<sup>114</sup> BIRCHALL, H., ob. cit., p. 16-17

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> William Holman Hunt fue el único miembro que se mantuvo fiel a los ideales originales de la Hermandad Prerrafaelita.

<sup>117</sup> Morris fundará en 1861 la empresa Morris, Marchall & Co., más conocida como The Firm, con Rossetti y Burne-Jones entre los socios y en el caso del segundo, diseñador recurrente. La realización de diseños sencillos y la reanimación del trabajo manual, tan amenazado por la industrialización eran sus principios.

Joris-Karl Huysmans, que en palabras de Norber Wolf fue un “breviario seductor de la decadencia y un antídoto contra el naturalismo entonces dominante”<sup>119</sup>.

El conde Des Esseintes, héroe de la novela y paradigma de dandy, huye de la banalidad de la vida cotidiana creando en su casa de campo un mundo de ilusiones y artificio donde se despliegan placeres estéticos y estímulos de toda clase en una orgiástica amalgama de colores, aromas y sabores, que impregnan de imaginación cada rincón.

Des Esseintes convierte su dormitorio en una celda monástica y disfraza a su sirvienta de monja<sup>120</sup>, ¿acaso no es el héroe de Huysmans un hijo de su tiempo, y como tal, lleva al extremo en su fantasía el mito de la monja hogareña y ángel del hogar, modelo de aspiración de la mujer del siglo XIX?

Sin embargo, si hay algo en la novela de Huysmans que debe ser destacado en nuestro estudio, es la presencia de dos piedras angulares del Simbolismo en la obra: Gustave Moreau y Odilon Redon. Ambos artistas son admirados por Des Esseintes como cumbre del refinamiento estético y participan del refugio personal de nuestro desesperado conde ante la trivialidad del mundo. Huysman firma en *A Rebours* “la Biblia” de un movimiento que tan siquiera contaba con un nombre.

Fue Jean Moras, un poeta relativamente menor, quién dio nombre y caracterización al movimiento el 18 de septiembre de 1886 en un suplemento de *Le Figaro*. Durante seis decenios, entremezclado con otros movimientos de ruptura, el simbolismo irrumpió en el panorama literario y artístico del momento traspasando las fronteras francesas.

En su estricta definición, el Simbolismo fue un fenómeno de origen filosófico y literario<sup>121</sup>. La correspondencia entre pintores y escritores será una constante en el movimiento y un factor imprescindible en la comprensión del mismo, dado que los artistas tomaban ideas de las fuentes literarias con asiduidad, al tiempo que los literatos podían hallar su inspiración en las obras pictóricas del Simbolismo, que no en vano parecía hacerse eco del programa ideario de los escritores simbolistas. La escueta pero rotunda frase de uno de los pintores simbolistas más celebrados, Odilon Redon, describe la situación de la siguiente forma “hay ideas literarias cuando falta la inventiva plástica”<sup>122</sup>.

En efecto, aunque muchos artistas del movimiento se inspiraron en la literatura, el diálogo era permanente y bidireccional. Ya hemos referido líneas atrás como J. K. Huysmans, autor de *À Rebours*, libro de cabecera del simbolismo, comentó en dicha novela uno de los cuadros de Gustave Moreau, procurándole la reputación definitiva al pintor francés. Otros artistas colaboraron de forma activa con los novelistas como ilustradores de sus obras, alcanzando el reconocimiento por sus trabajos. Sería pertinente citar en este caso la colaboración de Aubrey Beardsley y Oscar Wilde en *Salomé* o de Fernand Knopff con Joseph Péledan en *Le vice supreme*.

---

<sup>119</sup> WOLF, N., ob. cit., p. 6.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> BALAKIAN, A. *El movimiento simbolista: juicio crítico*, Madrid, 1969.

<sup>122</sup> Citado en GIBSON, M., ob. cit., p. 82.



El gran tema del arte simbolista será la decadencia, término que para aquellos creadores podría calificar el ambiente que se respiraba en el *fin de siècle* europeo. No en vano, el poeta Verlaine formuló un verso memorable al respecto “*Je suis l’Empire á la fin de la décadence*” del soneto tan apropiadamente titulado *Langueur* (Lánguidez)<sup>123</sup>. Imagen evocadora de este verso es *El fin de un reino* (1893) de Jean Delville (fig. 65), inspirado en la novela de Jean Lorraine *La fin d’un jour* (1890) que narra una cruenta revuelta en Bizancio que acabó con la cabeza cortada de la emperatriz<sup>124</sup>.

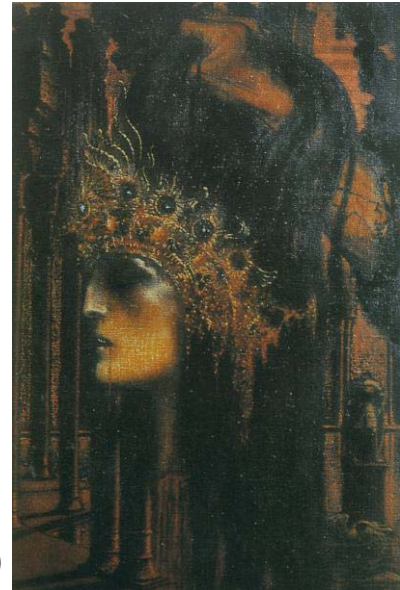


Fig. 65 Jean Delville, *El fin de un reino* (1893)

El sentimiento de pertenecer a una civilización en franca decadencia también parecía aflorar en la pintura de historia del arte oficial, pues no parece casual que el número de obras que hacían referencia a la decadencia de las costumbres en la Roma Antigua o la Caída del Imperio Romano, en parte como consecuencia de lo primero, fuese mayor.

El simbolista entiende que aquel progreso post-industrial en realidad no era tal, y había sumido el mundo en una crisis de valores, que arrastraba a la masa a adaptarse forzosamente a aquel triunfal proceso a fin de subsistir.

La figura decadente se refugia en sí mismo, proclamándose señor de un reino imaginario y solapándose con otra figura tan propia del ambiente cultural finisecular, el dandy, que será celebrada por Huysmans, Montesquiou o Proust.

Otros asuntos que interesarán al pintor simbolista serán el ocultismo y el hermetismo cuyo principal promotor fue el novelista y publicista Jean Péledan, autor de *Le vice suprême* y creador del Salón de la Rose+Croix en 1892.

### El Salón de la Rose+Croix

Norbert Wolf pone de relieve una noción, creo que fundamental, para la comprensión del surgimiento de comunidades sectarias vinculadas con el Simbolismo que tiene como mejor representante la Orden Rosacruz en Francia. Wolf explica que el motivo de estas sectas se encuentra en el ennoblecimiento del arte que es elevado al rango de religión sustitutiva en paralelo con la nostalgia por encontrar una nueva religiosidad, afín con el misticismo y lo espiritual<sup>125</sup>.

Joseph Péledan fue el organizador de este movimiento esotérico que fue la Orden Rosacruz en Francia. Personaje excéntrico como pocos, su propósito con este salón era

<sup>123</sup> Citado en DE VILLENA, L. A. ob. cit., p. 12.

<sup>124</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., pp. 230-231.

<sup>125</sup> WOLF, N. ob. cit., pp. 14-15.

aportar al arte simbolista un marco ideológico<sup>126</sup>, aunque su principal aportación fue la de aglutinar en torno a él figuras del simbolismo francés, belga y holandés tan importantes como Jan Toorop, Fernand Khnopff o Jean Delville entre otros, y dar a conocer la obra simbolista de muchos artistas al público.

Un año antes, en 1891, junto con el conde Antoine de la Rochefoucauld, Péledan ya había hecho públicos “los mandamientos de los Rosacruces sobre estética”. Proscribían la pintura histórica, así como la patriótica y la militar. Tampoco había lugar para las representaciones de la vida contemporánea, el retrato o las escenas rústicas.

En lugar de ello, para favorecer el ideal católico y el misticismo, se acogían a aquellas obras con fundamento en la leyenda, el mito, la alegoría, el sueño, etc.

La controvertida figura de Péledan fue duramente criticada por Huysman que no sólo le tildaba de “mago de pacotilla” sino que se refería a su salón como una secta que daba cobijo a cuentistas y faroleros. Lo cierto es que, aunque el autor de *Au Rebours* y Péledan se encontraban enfrentados en una lucha de egos, con matices mágicos, ambos sentían fascinación por las ciencias ocultas, como muestran sus obras de cabecera.

Junto al interés por el mundo del ocultismo y lo espiritualista, el esnobismo y el carácter elitista serán otros rasgos característicos del movimiento simbolista y fuertemente vinculados con la figura del dandy, a la que se adscribió Charles Baudelaire y otros muchos personajes literarios como el Conde De Esseintes de Huysmann inspirado por el conde Robert de Montequiou, cuyo exotismo le convertía en modelo icónico. Es en este ambiente esnobista y segregador, donde la noción de decadencia se tornaba admirable a ojos de quienes la asumían<sup>127</sup>.

El decadentismo, el dandismo y el esnobismo con frecuencia suelen conllevar connotaciones negativas de rechazo, y determinaron en buena medida el clima pesimista del simbolismo como indicativos de una actitud reactiva contra el moralismo, el racionalismo y el materialismo imperantes en la década de 1880.

Desde el ámbito literario el simbolismo supuso una protesta contra el naturalismo y sus opresivas doctrinas, representado en la figura de Emile Zola. En lo referente al panorama político, Lucie-Smith habla de una reacción tardía a la fulminante derrota francesa en la guerra francoprusiana y el consiguiente episodio del enfrentamiento civil de la Comuna<sup>128</sup>.

Muchos simbolistas desencantados por la corrupción política de la época acabaron abrazando el socialismo, algo poco común en Francia, y más corriente en Holanda o Bélgica.

A pesar de que fue Jean Moréas quién puso en circulación el término que calificará al movimiento, Lucie-Smith considera que la figura central del simbolismo fue sin lugar a

---

<sup>126</sup> GIBSON, M., ob. cit., p. 55.

<sup>127</sup> LUCIE-SMITH, E. ob. cit., p. 53.

<sup>128</sup> Id., p. 54.

dudas el poeta Stéphane Mallarmé, cuyos procedimientos poéticos serían el núcleo y fundamento del posterior talante de modernidad ante las artes<sup>129</sup>.

El ingenio de Mallarmé estriba en su modo de entender el misterio del lenguaje, desdeñando el nombramiento de objetos y primando la sugerencia y la evocación como vehículo del sueño. Descubrir las cosas poco a poco es el encanto de la poesía para Mallarmé que entiende el poema como un universo paralelo y las palabras como experiencias concretas que componen esos universos poéticos. El enemigo del misterio es la realidad, que estropea ese progresivo descubrimiento tan necesario para Mallarmé.

Las cualidades poéticas establecidas por Mallarmé tienen su equivalencia en el simbolismo pictórico: el hermetismo, la comprensión del símbolo como catalizador, que mientras permanece inmutable, genera una reacción en la psiqué, la noción de que el arte existe junto al mundo real y no como resultado de él y la predilección por la síntesis frente al análisis.

El arte simbolista persigue a través del símbolo y de la síntesis producir una realidad independiente, diferente y sobretodo autosuficiente aunque tome elementos del mundo real o préstamos literarios.

Entre los círculos simbolistas, Mallarmé se convirtió en referencia teórica y estilística, aunque el poeta siempre mantuvo contacto con otras figuras artísticas que nada tenían que ver con el simbolismo. Le unió una estrecha amistad con Édouard Manet, fundador del impresionismo, que le retrató en una ocasión al igual que Edvard Munch y Paul Gauguin.

Tanto Manet como Mallarmé compartían la doctrina de “el arte por el arte” aunque de formas distintas. Si Mallarmé creía en la obra como universo paralelo a la realidad, independiente de la experiencia cotidiana, Manet pretendía liberar el arte a través del abandono de las restricciones temáticas impuestas por los salones.

Otra piedra angular del movimiento simbolista fue el escritor Paul Verlaine que, tras su exilio voluntario provocado por sus tendencias homosexuales, regresaba a París y era acogido con entusiasmo por los decadentes<sup>130</sup>. Su serie de ensayos *Los poetas malditos* y su poema *Art poétique* (1874) constituyeron una aportación al ideario simbolista de aquella nueva generación de seguidores, especialmente este último considerado como un esquemático manifiesto simbolista más efectivo que el de Moreas.

A pesar de la influencia que estos dos grandes genios tuvieron en el incipiente movimiento simbolista, lo cierto es que fueron escritores menores los que constituyeron y consolidaron el movimiento. Entre ellos se cuentan a Gustave Kahn, fundador y redactor jefe de *La Vogue* o Edouard Dujardin, seguidor entusiasta de Mallarmé y redactor de la *Reveu indépendante*, publicación periódica que, junto a otras, desempeñó un papel importante en la historia del movimiento como plataforma de difusión.

---

<sup>129</sup> LUCIE-SMITH, E. ob. cit., pp. 54-55.

<sup>130</sup> Id., pp. 58-59.

En marzo de 1891, George-Albert Aurier publica un artículo en el *Mercure de France* donde proclama a Paul Gauguin como cabeza del movimiento simbolista y trata de definir conceptualmente la nueva corriente pictórica con una serie de adjetivos que describirían las distintas formas empleadas por los artistas para evocar los sentimientos, sueños y mitos en sus lienzos. De tal forma determinó que el arte simbolista debía ser “ideacional, simbólico, sintético, subjetivo y decorativo”<sup>131</sup>.

#### 6.4. Los principales focos del movimiento simbolista

El simbolismo fue un fenómeno europeo del fin de siglo, que concretado en Francia triunfó en todo el territorio europeo, a excepción de Italia que fue poco receptivo. A continuación, haré un breve bosquejo de los representantes que en cada país tuvo el Simbolismo, atendiendo a los núcleos donde el movimiento simbolista tuvo mayor repercusión.

##### 6.4.1. FRANCIA

Los dos grandes exponentes del simbolismo francés son Gustave Moreau y Odilon Redon. Ambos fueron dos pintores adelantados a su tiempo, y dos simbolistas muy diferentes entre sí.

Aquel simbolista prematuro, llamado Gustave Moreau, más que pintor, fue creador de una suntuosa imaginería que inspiró a los escritores de la decadencia que, en plena agonía del naturalismo, impulsaron el despliegue del espíritu.

Considerado padre fundador del Simbolismo, Moreau fue heredero del romanticismo tardío y de la fantasía febril de Eugène Delacroix y remoto precursor del Surrealismo. La figura de este pintor francés encierra gran complejidad y una concepción singular y moderna de la pintura que se acerca más a su consideración como arte libre de cualquier servidumbre que persigue significar por sí misma.

Este pintor francés trasladará al lienzo sus fantasías bíblicas y mitológicas, en clave preciosista, siguiendo la estética decadente. Salomé será su personaje fetiche, por el cual se ganó un sitio en los salones parisinos, aunque Moreau siempre se sintió atraído por el mundo antiguo y así recopiló multitud de referencias a la Antigüedad en una amplia biblioteca que incluía tratados arqueológicos y fuentes clásicas. Con todo ello no resulta sorprendente el carácter historicista de sus pinturas que reflejan una ardua labor documental<sup>132</sup>.

El escritor Joris-Karl Huysmans admiró su obra en la novela *Au rebours*, y los poetas simbolistas acogieron a Gustave Moreau como su nuevo ídolo, quién pronto se consagró en París gracias a su serie dedicada a Salomé.

Sus obras excesivamente manieristas o preciosistas irán evolucionando en el último decenio de su actividad hacia una audaz aplicación del color, con un uso expresivo y un carácter experimental. Creador de “inquietantes y siniestras alegorías”, Moreau siempre

---

<sup>131</sup> ROSENBLUNT, R. *El arte del siglo XIX*, Madrid, 1992, p. 519.

<sup>132</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., pp. 135-140.



se resistió a la calificación de pintor literario, aunque su obra sea narrativa. Es el onirismo con el que envuelve todas sus escenas lo que le convierte en un simbolista construyendo universos habitados por figuras de la mitología clásica y de la tradición judeocristiana a través de las que tematiza la identidad sexual de su época.

Odilon Redon, a pesar de su propia oposición a clasificársele como simbolista, será otro de los más grandes exponentes del movimiento, por su genio creador para inventar seres fantásticos y enigmáticos en carboncillo y litografías en los que la influencia de su admirado Goya se hace manifiesta (fig. 66), así como un cultivo del colorido que según Norber Wolf, “sublimó hasta lograr una luminosidad máxima” en la última década del siglo XIX (fig. 67). Siempre dominado por el sueño, sus dibujos “nos transportan, lo mismo que la música, al mundo ambiguo de lo indeterminado”<sup>133</sup> según el propio Odilon decía.



Fig. 66 Odilon Redon, *Eye-Balloon* (1898)



Fig. 67 Odilon Redon, *Ofelia* (1905)

Pierre Cécile Puvis de Chavannes es considerado en la actualidad un pintor simbolista, a pesar de la propia negativa del pintor, con una obra muy distinta de la sensualidad y refinamiento de Moreau y de la prodigiosa imaginación de Redon, y con un propósito también muy lejano a éstos.

Chavannes pretendía insuflar un soplo de aire fresco a la tradición académica y renovar la pintura mural. Discípulo de Thomas Couture y del genial maestro del romanticismo francés, Eugène Delacroix, Puvis de Chavannes nunca abandonó sus figuras monumentales y plásticas así como la armonía en sus composiciones, prefiriendo un colorido pálido y calizo. En su obra hay una serenidad idealista y una marcada espiritualización. La atemporalidad mística y el aura enigmática que Puvis de Chavannes logra transmitir con sus obras son los ingredientes que le sitúan en la tendencia simbolista, a pesar de las reticencias de Huysmans, que acusó al artista de una “sencillez vanidosa y aburrida”. En su obra *Muchachas a la orilla del mar* (1879) las tres jóvenes pueden ser una misma persona representando tres estados físico-espirituales distintos

<sup>133</sup> Citado en GIBSON, M., ob. cit., p. 59.

(activo, pasivo y contemplativo) de forma que se insertaría en la iconografía simbolista, sin prescindir nunca del aire clásico en su composición (fig. 68).

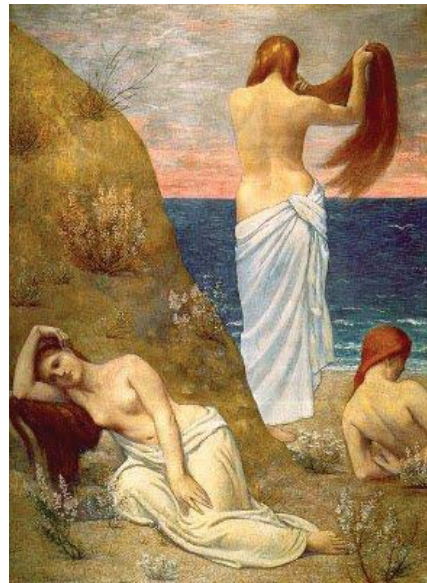


Fig. 68 P.C. Puvis de Chavannes, *Muchachas a la orilla del mar* (1879)

Mención aparte para Paul Gauguin, quién fuera nombrado por Albert Aurier como cabeza del simbolismo, fue esporádicamente un pintor simbolista, con preferencia por los lugares exóticos y primitivos, que evocan un clima sensual y melancólico, de sutil simbolismo (fig. 69). Se distancia por completo del naturalismo y se refugia en los paradisiacos escenarios de Tahití a donde huyó de la Europa industrial. Sus sensuales mujeres tahitianas habitan un espacio natural e ideal. La gran aportación de Gauguin fue el uso afectivo y sugestivo del color que será adoptado por el grupo de los nabís.

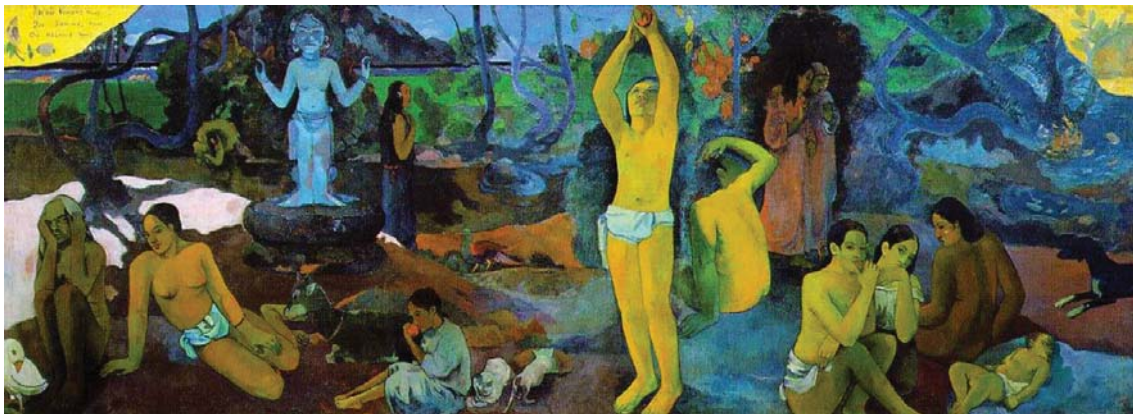


Fig. 69 Paul Gauguin, *¿De donde venimos? ¿quiénes somos? ¿A dónde vamos?* (1897)

#### 6.4.2. INGLATERRA

En Inglaterra resulta complejo diferenciar entre prerrafaelistas y simbolistas, cuando se habla de la segunda fase del movimiento prerrafaelista, iniciada en 1870.

Poeta y pintor, Dante Gabriel Rossetti fue un singular personaje que encabezó el intento purista de renovar el arte perpetrado por la Hermandad Prerrafaelita. Ferviente admirador de la poesía de Dante y Petrarca, la lírica de los trovadores medievales, fue



capaz de literaturizar su pintura<sup>134</sup> y otorgar versiones plásticas a sus poesías. Es considerado como precedente del simbolismo poético pictórico continental junto a su discípulo más aventajado, Edward Burne-Jones. El cultivo de la belleza femenina como objeto de misterio y veneración nadan hacia el Simbolismo europeo. Methen describe acertadamente las obras de Rossetti como "iconos de la alienación entre el artista y la realidad"<sup>135</sup>.

Edward Burne-Jones, miembro de la segunda generación de los prerrafaelitas, admirador y alumno de Rossetti, heredó de él sus mundos desprovistos de profundidad espacial, pero creó su propio tipo de feminidad, caracterizado por la monumentalidad de sus figuras, cuyo carácter escultural le confiere un aire clásico inspirado por la pintura de los maestros del Renacimiento, especialmente Botticelli, Mantegna y Miguel Ángel. Sus mujeres parecen sustraídas a lo cotidiano (fig. 70); Bornay <sup>136</sup>se pregunta si tal vez sean éstas una proyección de sus sensaciones atendiendo a una frase de Burne Jones "El ahora no me llama la atención para vivir en él"<sup>137</sup>. Una sentencia ésta muy propia de la sensibilidad decadentista de *fin de siècle* y extensible al Simbolismo.



Fig. 70 E. Burne-Jones, *La bella durmiente* (1890)

Burne-Jones dotó a su obra de un carácter restringido de forma deliberada, de modo que enfrentarse a sus pinturas exigía de cierta sensibilidad y conocimientos. Como Bornay explica, Burne-Jones alude al sexo con un lenguaje culto, refinado y eufemístico, no asequible a todo el público<sup>138</sup>. No es extraño que Burne-Jones se transformará para la década de 1880 en héroe del Aesthetic Movement<sup>139</sup>,

<sup>134</sup> SELMA, J. V., ob. cit., pp. 78-79,

<sup>135</sup> Citado en HINTERHÄUSER, H. ob. cit., p. 118.

<sup>136</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 133.

<sup>137</sup> Citado en SOBREGRAU DE, C., "Burne-Jones y la Inglaterra prerrafaelita" en VV.AA., *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*, Madrid, 1984, p. 97.

<sup>138</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 135.

<sup>139</sup> Fue un movimiento que nace en Inglaterra al término del siglo XIX que defendía la belleza pura y "el arte por el arte" haciendo hincapié en las cualidades visuales y sensuales de arte y atendiendo a las consideraciones prácticas, morales o narrativas de los diseños. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/aesthetic-movement> (28/05/16)

Los círculos simbolistas conocían bien la obra de Burne-Jones, muy cotizada en el mercado a partir de 1885<sup>140</sup>, y fue pintor predilecto en el ambiente decadentista francés, contribuyendo a crear un culto esnob del Prerrafaelismo<sup>141</sup>.



Fig. 71 Aubrey Beardsley, *La danza del vientre* (1893)

Aubrey Beardsley será otro destacado exponente del simbolismo británico, con su morboso simbolismo y su trazo ondulante y estilizado, más propio del *Art Nouveau*. Reputado ilustrador de talento precoz, supo crear un estilo perverso y decorativo que se inspira en el dibujo de las vasijas griegas y los grabados japoneses. Con feroz ironía y un punto frívolo, Beardsley se ocupó de temas preferidos del Simbolismo como la mujer castradora (fig. 71). Inolvidables fueron sus ilustraciones para *Salomé* de Oscar Wilde, con personajes venenosos, grotescos y de un genial humor sádico.

### 6.4.3. BÉLGICA

El papel del Simbolismo belga ha sido redescubierto a la luz de las últimas exposiciones y estudios que lo sitúan en la primera línea. El sentimiento nostálgico por el arte de los primitivos flamencos que impregnó a las artes en la segunda mitad del siglo XIX y los intentos por armonizar el catolicismo con la modernidad inició la senda hacia el Simbolismo<sup>142</sup>. Este va a tomar una forma exaltada y solitaria<sup>143</sup> en la búsqueda de una ampliación psicológica de la conciencia.

*Les XX* desde 1886 era un grupo vanguardista de Bruselas, en estrecho contacto con la vanguardia francesa, con una facción de tendencias simbolistas.

Fernand Khnopff (1858-1921) fue figura central del simbolismo belga. Inició su andadura artística como retratista en Bruselas<sup>144</sup>, aunque luego se entregaría con entusiasmo al Simbolismo. Flaubert, Baudelaire y el poeta parnasiano Leconte de Lisle se encuentran entre sus referentes. Será un habitual en los Salones de la Rose+Croix, impulsados bajo la figura de Joseph Pélédan a quien Khnopff profesaba una admiración que era mutua y culminará con la ilustración de Khnopff de *Le Vice Suprême*.

Fernand Khnopff cultivó el dandismo y abrazó con efusividad el narcisismo, convirtiéndolo en principio vital. También cultivó el pesimismo, rasgo característico de la personalidad del dandy, y que da sentido a la mayoría de temas que ocuparán al belga: la soledad, el orgullo o la crueldad. Sus composiciones acusan extrañeza, quizás debido a la precisión con la que cada detalle está dispuesto con total meticulosidad.

<sup>140</sup> LUCIE-SMITH, E. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 46.

<sup>141</sup> BORNAY, E., ob. cit. p. 135.

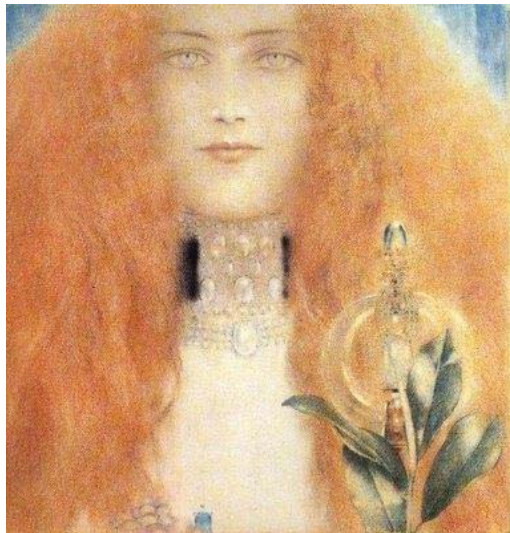
<sup>142</sup> WOLF, N., ob. cit., p. 22.

<sup>143</sup> GIBSON, M., ob. cit., p. 87.

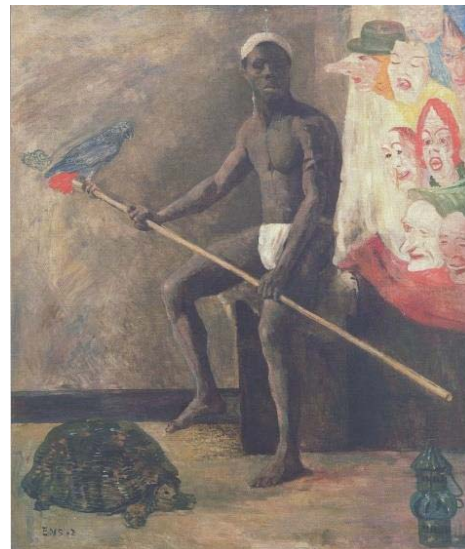
<sup>144</sup> id., p. 90



El elemento de perversidad viene introducido por la figura femenina, constante en la obra de Khnopff. Todos sus tipos femeninos responden a los mismos rasgos, los de su hermana, Marguerite Khnopff, a la que el simbolista idolatraba. Gibson se refiere a Marguerite como el segundo ego en el interior del artista. Sus mujeres tienen un mentón prominente y bastante masculino que responde a una característica propiamente simbolista consistente en eliminar las diferencias entre los dos sexos para lograr una androginia universal. Las figuras de Khnopff con sus rasgos afilados y su actitud lánguida emanan una extrañeza casi perturbadora que responden al tipo de mujer fatal.



**Fig. 72 Fernand Khnopff, Cabeza de mujer (1887)**



**Fig. 73 James Ensor, Máscaras contemplando un titiritero negro (1878-90)**

Uno de los más grandes artistas que conoció Bélgica durante el siglo XIX, James Ensor fue uno de los simbolistas más geniales y progresistas, anunciando el arte moderno de modo que su obra debería estar fuera del alcance de cualquier etiqueta estilística. Hacia 1886 la obra de Ensor toma un rumbo distinto, en el que los seres fantásticos, exóticos y monstruosos se revelan protagonistas de sus cuadros, con guiños del humor fúnebre del Bosco o Pieter Bruegel el Viejo<sup>145</sup>. El pintor de máscaras y de esqueletos en acción, fue capaz de crear un imaginario lleno de sarcasmo y de lirismo, unas veces macabro, otras excéntrico, pero trasladando también su fragilidad y sensibilidad cuando representa a la figura de Cristo, al que Ensor toma como alter ego.

Ocurrente y brillante grabador, Félicien Rops fue uno de los simbolistas más importantes en Bélgica. Su personalidad, cínica y espiritual, se evidencia en la preferencia y tratamiento de sus temas, de hecho, en su producción simbolista se verán ecos de sus comienzos como caricaturista y humorista. Quizás ello explique el carácter irónico y altamente provocador que presentan sus obras, incluso cuando se ocupa de temas como la muerte, la mujer o el diablo tan propios del simbolismo y que otros colegas prefieren retratar con mayor solemnidad. A Rops no parece interesarle la faceta trascendental del simbolismo y con frecuencia busca inspiración en la vida contemporánea, sabiendo captar con extraordinario ingenio los clichés de su época. La práctica totalidad de sus

<sup>145</sup> WOLF, N., ob. cit. p. 40.

composiciones son concepciones originales del artista, poniendo de manifiesto la gran capacidad para la invención plástica de Rops. En su repertorio iconográfico la mujer fatal, lo infernal, el sexo y el instinto se conjuran de forma descarada y blasfema.



Fig. 74 Félicien Rops, *La muerte en el baile* (1865-75)



Fig. 75 George Minne, *Fuente de los adolescentes arrodillados* (1898)

El Simbolismo belga tuvo otras figuras fundamentales en el desarrollo del movimiento en Europa. Cada artista exploró de forma tan distinta los temas del simbolismo que no sería conveniente hablar de una escuela belga de Simbolismo, que comparta unos rasgos comunes. Otros artistas que conviene como mínimo mencionar son Jean Delville y Xavier Mellery, muy vinculados a los rosacruces franceses, o el escultor George Minne. Este último anticipará muchos aspectos del expresionismo, con sus figuras de muchachos ascéticos y sobre estilizados en las que emerge el miedo existencial de modo tan inaudito, que los artistas del modernismo vienés aplaudirán (fig. 75).

#### 6.4.4. AUSTRIA Y ALEMANIA

El mundo germánico estará especialmente influido por dos personalidades, cuya impronta en su siglo y en los decenios posteriores fue enorme. Son el filósofo Friedrich Nietzsche y el compositor Richard Wagner, las dos figuras que mejor encarnarán la conciencia de decadencia y crisis.

En el panorama artístico, la fundación de la Secesión primero en Munich y más tarde en Viena y en Berlín, fue el vehículo que puso en circulación las novedades artísticas y facilitó el intercambio de ideas.

El foco vienés del Simbolismo está íntimamente ligado al belga, a través de la participación de simbolistas belgas en las exposiciones de la Secesión vienesa, especialmente Fernand Khnopff que causará gran impresión en el máximo exponente de la Secesión vienesa, Gustav Klimt. La fragmentación de las figuras mediante los

márgenes del cuadro será una herencia del belga, con el que también comparte la concepción sobre la mujer. Suntuosa y sensual, la obra de Klimt resulta decorativa pero no por ello carente de contenido simbolista, al contrario, la tensión entre la vida y la muerte, el éxtasis y el terror, encuentran su espacio entre la ornamentación bizantina del vienés. La sexualidad, en todas sus vertientes, especialmente la femenina, hacen acto de presencia en su producción artística, que refleja muchos aspectos de la decadente sociedad vienesa.

En Alemania la figura de Franz von Stuck no tiene competidor. En su ciudad adoptiva, Munich, fue el “príncipe de pintores” y fundador de la Secesión muniquesa. Su obra más célebre, el *Pecado*, le garantizó gran reputación en su época. En ella, como en toda su producción simbolista, la mujer fatal es el tema principal. La potente sensualidad de sus desnudos femeninos y la tendencia a acentuar islas de colores que destellan a modo de piedras preciosas son sellos de su pintura. Sus detractores acusan a la pintura de Stuck de acercarse peligrosamente al *Kitsch*<sup>147</sup> por caer en clichés algo banales y artificiosos para complacer las fantasías burguesas.

En el ámbito alemán, debemos mencionar a los denominados romanos alemanes<sup>148</sup> encabezados por el suizo Arnold Böcklin. Heredero del romanticismo de Caspar David Friedrich, creó espacios imaginarios, insólitos y misteriosos, poblados por la fantasmagoría y la melancolía. Su obra *La isla de los muertos* (1886) obra cumbre del Simbolismo, es el mejor ejemplo de esos paisajes simbolistas desolados y de bello lirismo donde el enigma tiene su presencia (fig. 76).



Fig. 76 Arnold Böcklin, *La isla de los muertos* (1886)

<sup>147</sup> Estética pretenciosa, pasada de moda y considerada de mal gusto.

<sup>148</sup> WOLF, N., ob. cit., p. 44. Fue un grupo de artistas que encontraron su plenitud artística en Italia.



#### 6.4.5. ESCANDINAVIA

En Escandinavia, ningún artista tuvo parangón con Edvard Munch, aquel complejo y genuino artista que fue capaz de convertir sus temas en auténticos símbolos. Al igual que Ensor, con el que el noruego comparte afinidades, Munch supera cualquier encasillamiento estilístico. Tematizó arquetipos propios del simbolismo y manifestó sentimientos y estados de ánimos de forma insólita, de modo que participa del simbolismo tanto como del expresionismo. Su obra es una inmersión a las profundidades del ser humano, del propio Munch y de la propia existencia. Siempre en la búsqueda de explorar las pasiones y miserias del hombre y comunicar las resonancias del sentimiento, Munch repitió las mismas escenas de forma obsesiva. La angustia, el amor, la soledad, la enfermedad, así como la sexualidad y la mujer son los temas que perturban y obsesionan al artista.



Fig. 77 Pablo Picasso, *La Vida* (1903)

Resulta del todo imposible mencionar a todos los artistas que de algún modo participaron de la corriente simbolista. El joven Picasso, estandarte de la modernidad, participó de las tendencias del simbolismo con sus cuadros del período azul y el periodo rosa, lo que nos puede indicar hasta qué punto, el Simbolismo tiene continuidad con el arte moderno sirviendo como puente entre el romanticismo y la modernidad (fig. 77).

No obstante, la historiografía tradicional, hasta hace poco, ha considerado el Simbolismo como un opuesto a la vanguardia y a la modernidad. En los años previos a la Primera Guerra Mundial, el preciosismo y refinamiento alcanzados por el simbolismo suscitaron la desaprobación entre los artistas que buscaron un retorno al primitivismo, pero como acertadamente señala Lucie-Smith<sup>149</sup> incluso ese gusto por lo primitivo hunde sus raíces en el simbolismo de Gauguin.

Sin embargo, grandes figuras de la pintura moderna como Picasso, Piet Mondrian, Vasili Kandinsky o Malevich hicieron un arte muy íntimamente ligado al Simbolismo. El Simbolismo en más de una ocasión recurrió a la simplificación formal en su búsqueda de lo esencial del contenido, de forma que algunos autores como Norbert Wolf han querido ver una remota extrapolación de la simplificación formal simbolista en la abstracción de autores como Mondrian o Mavitch<sup>150</sup>. En los años 20, con la Nueva Objetividad, pero definitivamente con el Surrealismo se hace más evidente el hilo conductor con el Simbolismo y más aún cuando admiramos la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, admirador de Böcklin y de Nietzsche o la obra de Salvador Dalí, o el realismo mágico de René Magritte este último nacido en Bélgica, donde la herencia simbolista fue tan importante.

<sup>149</sup> LUCIE-SMITH, E., ob. cit., p. 206.

<sup>150</sup> WOLF, N., ob. cit., p. 25.



## 6.5. Los temas del Simbolismo

El catálogo de temas de los que se ocupó el Simbolismo es muy extenso y no responde a un consenso unánime, sino a las inquietudes de cada artista, aunque los diferenciaremos atendiendo a temas tradicionales que son reinterpretados en clave simbolista, y temas nuevos procedentes de la inventiva del artista o al menos fuera de lo común.

Entre los temas tradicionales debemos referirnos en primer lugar a la nueva lectura que los simbolistas harán de los temas mitológicos. El artista simbolista resucitará las leyendas y mitos clásicos tomándolos como metáfora de las experiencias existenciales e individuales tales como la soledad, la nostalgia, el desamor, etc. Los episodios mitológicos convertidos en códigos intuitivos de las experiencias vitales de la existencia humana, adquieren el estatus de atemporalidad.

Lo mismo sucederá con los relatos bíblicos que se prestarán magníficamente, llenos de símbolos, para que el simbolista despliegue su fantástico mundo.

El retrato también será objeto de la mirada simbolista, cuando el artista sugiere la dimensión psicológica del retratado, y no su fisonomía. Es la captación del estado anímico, acceder a su personalidad, lo que persigue el simbolista, y para ello va a dar prioridad a los ojos, como reflejo de las bondades y miserias del alma, y en el caso de las mujeres también a los cabellos y la boca, por evocar mejor que cualquier otra parte la sexualidad.

Una característica común en los retratos simbolistas es la introspección en la que aparecen sumidos los personajes, de modo que resulta un complejo ejercicio abrir los resortes y acceder a sus personalidades. En ocasiones tienen apariencia hermética, distante, pero el aura misteriosa que los rodea es implacable foco de atracción.

El Simbolista pretende un retrato de la psique, sin renunciar a la estilización formal y colorista que enfatiza lo artificial del espacio en el que se inserta el retrato. En los autorretratos aflora una tendencia al narcisismo y a la reflexión. El artista como visionario o soñador cobra su sentido en los autorretratos.

El paisaje también experimentó la reinterpretación simbolista, muy mediatizada por el romanticismo. Los parajes melancólicos, de amplios horizontes e infinitos, liberados de la presencia humana y con acento en lo pintoresco y silvestre. Sin embargo, es más frecuente que los paisajes incluyan personas, convirtiéndose en escenarios enigmáticos donde se proyectan ensoñaciones diurnas, o nocturnas.

Si hay un motivo recurrente en el Simbolismo, este fue sin duda, la figura de la mujer, que adquiere una dimensión conceptual, pocas veces vista. El simbolista eleva a la categoría de símbolo, más tarde de icono, a la mujer.

## 7. LA MUJER EN EL MOVIMIENTO SIMBOLISTA

La mujer fue para el arte simbolista protagonista esencial en aquellas obras que versaban sobre la muerte, la obsesión y la sexualidad. La iconografía de la mujer para los simbolistas permitía un significado dual, que se debate entre la veneración y el rechazo, siendo esta dicotomía la que va a caracterizar a la mujer simbolista.

El Simbolismo recurrirá reiteradas veces a la figura femenina para sugerir una idea, esencia interior y auténtica realidad de las cosas, a la que se han de aproximar mediante símbolos. Así pues, la mujer adquiere una dimensión simbólica y conceptual nunca antes alcanzada en el arte con el fin de evocar aquellas ideas abstractas, sueños y “estados del alma” que persigue el Simbolista.

La concepción dual del mundo que tenían los simbolistas, en función de una ideología de corte platónico<sup>151</sup>, podría dar respuesta a la dimensión negativa de la mujer que primará en el Simbolismo. Según tal dualismo, la bondad sería el espíritu y la maldad la materia, luego la imagen de la mujer encarnaría la materia y la dominación del espíritu por el cuerpo, impidiendo al hombre su fusión con el ideal<sup>152</sup>.

Fruto de la literatura decadentista y de los versos de los poetas malditos, junto a la concepción de la mujer heredada de las culturas grecorromanas y la tradición judeocristiana y a los no menos influyentes temores y prejuicios moralistas, en convivencia con las obsesiones y anhelos de las mentes decadentistas, este movimiento revistió a la mujer con un disfraz perverso, fatal.

La iconografía de la mujer en el simbolismo no va a responder a unos parámetros genéricos y comunes a todo el movimiento, sino a la personalidad de cada artista, modelada por sus propias experiencias vitales con las mujeres, de tal modo que observaremos una disparidad de tipos femeninos entre los creadores simbolistas que responden de modo unánime al prototipo de *femme fatale* aunque sus atributos varíen según el artista.

Herederos del movimiento romántico que le proporcionó esa sensibilidad alternativa y dramática, el simbolismo, que buscó refugio propio en las remotas civilizaciones, atraído por el exotismo de aquellas, y en entornos ideales donde evadirse del realismo reinante en el arte académico y la trivialidad de la sociedad decimonónica, disfrazará de mito a la mujer en sus obras.

La religión y los mitos antiguos van a estar presentes en la pintura simbolista, al ser vía perfecta para representar de forma eficaz las pasiones humanas, las pulsiones más íntimas del ser humano, así como los misterios de su naturaleza. Con el Simbolismo,

---

<sup>151</sup> PEDRAZA, P. “Las últimas ogresas...”, ob. cit. 156.

<sup>152</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 98.

estos temas van a conquistar la dimensión onírica a la par que oscurantista, perpetrando una nueva visión que caracterizará al movimiento en su madurez.

La revisión simbolista de la mitología y de la religión, tal y como explica Jorge García Sánchez<sup>153</sup>, no debe ser tomada como un ensalzamiento del modelo clásico, sino como una nueva percepción donde entran en juego la subjetividad y el concepto de lo mágico. El simbolismo perseguía formular un nuevo concepto del pasado, “embriagador y estéticamente sugestivo”<sup>154</sup> como un espejismo de su presente, pues recrean a través del filtro mitológico, aspectos de la vida moderna y de la sociedad decimonónica. La nostalgia de un pasado idealizado, lo mágico o la superstición puestos en relación con el ambiente decadentista del *fin de siècle* y la particular visión del artista son los elementos presentes que veremos en las obras simbolistas.

El artista tendría la libertad de volcar en su creación las percepciones más profundas de la existencia, a menudo producto de la inconsciencia y el impulso individual. Pero la realidad decimonónica, así como la vida moderna no se escapan de estar presentes en las obras simbolistas de forma encriptada recurriendo al símbolo: un objeto capaz de sugerir o evocar la esencia de las cosas.

La mujer retratada casi de forma obsesiva y compulsiva, será epicentro de gran parte de la producción simbolista. La iconografía femenina del Simbolismo que como ya hemos dicho responde a un carácter dual, en su faceta positiva atenderá a la mujer transformada en símbolo de bondad y pureza, siendo mujer-virgen y mujer-madre. Con su rostro umbrío y perverso la encontramos disfrazada de ídolo atroz, revestido de una peligrosa sensualidad, instintiva e incisiva, que destruye y somete con todas las armas a su alcance.

En sus figuraciones negativas más excelsas aparece como divinidad, heroína, emperatriz o princesa habitando escenarios eclécticos, enrarecidos y encriptados, donde se respira una implícita fatalidad.

Esta concepción dualista del mundo y de la mujer permite responder la existencia de dos modelos tan opuestos que conviven en las artes plásticas de este siglo: la mujer madre y la mujer fatal. La madre y esposa devota, responsable de la existencia humana es el modelo a la que toda mujer debería aspirar, mientras que la mujer taciturna y despreciable es la otra cara de la feminidad, inherente a la mujer.

Las dos grandes figuras que mejor encarnan la tradicional dualidad del eterno femenino son María y Eva. El simbolismo no desperdiciará ocasión de construir la imagen femenina a través de este maniqueísmo tan agustiniano que heredera de la mitología clásica y de la tradición judeo-cristiana.

---

<sup>153</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, J., ob. cit., p. 190.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

Asimismo, esta dicotomía está presente en la noción de belleza que adopta el simbolismo. La asociación Eros y el Tánatos palpita con furor en esta concepción baudeleriana de la belleza femenina. En el *Himno a la belleza* Baudelaire se dirige a la mujer anunciando “de tus joyas el Horror no es la menos encantadora”<sup>155</sup>.

Mario Praz se refiere a esta belleza como “medusea” y la opone a la belleza clásica<sup>156</sup>. Será la belleza medusea, heredera de la poesía y literatura románticas, el tipo de feminidad adoptada por el simbolismo. Se trata de una belleza corrupta y turbia, que gravita entre el dolor y el placer, donde Eros y Tánatos vuelven a reunirse armoniosamente. La belleza femenina del simbolismo participa de la estética del horrendo a la que se refiere Praz<sup>157</sup> y vendría gestándose desde finales del siglo XVII, cuando lo terrible y trágico se reveló como una categoría de lo bello.

Esta ecuación de placer y dolor como fuente de deleite encuentra su razón de ser en la voluptuosidad como origen de la crueldad, de tal forma que en aquellas imágenes de sacrificios que hemos podido analizar con anterioridad deberían ser comprendidas desde esta óptica, más que desde una intención moralizante.

La mujer preferida por el Simbolismo encarna la belleza de la muerte pues ella en sí misma se convierte en símbolo de muerte y belleza. George Bataille advierte la importancia de la belleza: “La Belleza importa en primer lugar porque la fealdad no puede ser mancillada y porque la esencia del erotismo es la mancha”<sup>158</sup> de tal modo que “cuanto mayor es la belleza, mayor es la mancha”. La belleza corrupta, contaminada y mancillada, alabada por Charles Baudelaire o Gustave Flaubert, es por tanto la belleza con mayor erotismo, y esto fue comprendido por los Simbolistas.

La visión que los Simbolistas proyectan de la mujer sobre el lienzo responde al clima general de animadversión hacia la mujer que se respiraba en los últimos años del siglo XIX. No obstante, los atributos asignados por el Simbolismo a la mujer no son nuevos, sino que se remontan a las antiguas civilizaciones y en forma de convencionalismos han sido heredados. El mito de Pandora, creada por los dioses con la única misión de castigar a los hombres, y la historia de Eva narran desde dos visiones hermanas, el concepto de la mujer como ser nefasto, portador de desgracias, que interfiere en el estado ideal previo a su existencia, en el que el hombre vivía pacíficamente en esa eterna edad de oro<sup>159</sup>. El advenimiento de la mujer supuso la ruptura con ese paraíso ficticio, y la llegada de la desdicha y la catástrofe.

---

<sup>155</sup> Citado en GARCÍA SÁNCHEZ, J., ob. cit., p. 194.

<sup>156</sup> PRAZ, M. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El acantilado, 1999, p. 68-69.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> SOLANA, G., ob. cit., p. 27.

<sup>159</sup> FERNÁNDEZ PELAE, E. M. “Pandora en contrapunto con Eva. La visión de la femme fatale a través del mito y la tradición. Su simbolismo” en *Revista de folklore*, Nº. 314, (2007), pp. 39-42.



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

El discurso antifemenino que eclosiona al término del siglo XIX supone una continuidad respecto a toda una tendencia que se venía gestando desde el ámbito de lo mítico y lo religioso que venía subrayando la inferioridad natural de la mujer y su esencia perversa. Las sociedades patriarcales entendieron que la mujer solo disponía del poder de la sexualidad, como depositarias de la descendencia y a consecuencia, la mujer pasará a identificarse con la sensualidad y el instinto frente a la razón, asociada al hombre.

La estricta moralidad decimonónica trató de ocultar e ignorar la dimensión sexual de la mujer, contemplando con horror su “redescubrimiento” entrado ya el siglo. ¿Redescubrimiento? No existe tal. La sociedad del siglo XIX era perfectamente consciente de esta cuestión pero, observando la conciencia de la sexualidad por parte de la mujer como un asunto amenazador, que podría poner en entredicho los entresijos de una sociedad basada en la diferenciación sexual y social entre hombres y mujeres y en los matrimonios de conveniencia, prefirieron soterrarla, educando a éstas para que el sexo no persiguiese otro asunto que no fuese la futura maternidad.

La *femme fatale* será el tipo iconográfico que veremos una y otra vez en la pintura simbolista. Alumbrada al calor de la literatura decadentista, este estereotipo femenino supone precisamente el triunfo del reino de los sentidos, de la belleza sensual y el instinto sexual. Disfrazada de mito pagano o personaje bíblico, la mujer imaginada por los simbolistas fue producto de minuciosas investigaciones bibliográficas y la imaginación del propio artista, observándose vinculaciones entre sus iconografías femeninas y su propia relación con la mujer, que sin duda está marcada por la sociedad decimonónica.

## 7.1. La mujer como objeto de veneración a sujeto de perdición.

Antes de considerar la presencia de la mujer en el simbolismo pictórico a través de bloques temáticos he querido ilustrar la diferente visión de la mujer a través de la obra de distintos artistas que participaron de la tendencia simbolista. El análisis del tratamiento iconográfico de la mujer en estos artistas nos revela la transición de la imagen de la mujer desde objeto de contemplación y veneración (Rossetti), más tarde ídolo de perdición (Moreau) a sujeto activo en la seducción del hombre (Munch-von Stuck). No obstante, como luego desvelará el tratamiento femenino de Gustav Klimt, la mujer, a pesar de su actitud dominadora en muchas obras, no abandona su posición como objeto de deseo y fantasía para el espectador, por más veces que el artista le haga tomar forma de mujer fatal.

### 7.1.1. La fatal fragilidad de las musas rossetianas

El prerrafaelismo retrata a la mujer, pero ésta no siempre emana fatalidad, o tal vez sí. Sobre esta cuestión debemos referirnos a aquellos estudios que consideran que la mujer prerrafaelista no constituye antecedente formal de la *femme fatale* sino una oposición directa a ella, atendiendo al tipo de mujer frágil.

En este sentido resulta relevante el estudio que realiza Hans Hinterhäuser<sup>160</sup> a través del análisis de cuatro ejemplos de la narrativa romántica<sup>161</sup>, en los que se observa la traslación de las figuras femeninas del prerrafaelismo, del escenario plástico a la prosa narrativa concluyendo que la pintura prerrafaelita presta atención al tipo de mujer frágil<sup>162</sup>, etérea y espiritualizada, que fue adoptada por la imaginación de los escritores y artistas del *fin de siècle*, de modo que encarnasen los deseos ocultos y los utópicos anhelos del decadente.

Otros autores como Wolddietrich Rasch<sup>163</sup> plantean que la mujer fatal y la mujer frágil responderían a las dos manifestaciones dialécticas del “pathos vital de la época”, por un lado, la fuerte voluntad de vivir y del otro, la represión del impulso vital.

La mujer prerrafaelita, concebida como una extraña virgen, tuvo una extraordinaria, aunque tardía, repercusión en la vertiente mística del modernismo europeo<sup>164</sup>. El arte y la literatura configuraron el tipo femenino prerrafaelita como una virgen seductora de

---

<sup>160</sup> HINTERHÄUSER, H., ob. cit., , pp. 91-121.

<sup>161</sup> Hinterhäuser se apoya en el estudio de cuatro obras de la literatura romántica como *Il Piacere* de Gabriele D`Annunzio que contraponen a dos mujeres, Elena Muti (fatal) y María Ferres (frágil), cuyas bellezas en algún punto del relato llegan a intercambiarse. En *Demian* de Hermann Hesse, el protagonista bautiza a su amada con el nombre de Beatriz, que toma del cuadro *Beata Beatrix* de Rossetti por el que se sentía fascinado.

<sup>162</sup> Citado en HINTERHÄUSER, H. ob. cit., p. 93. Ariane Thomalla denomina así este tipo de belleza.

<sup>163</sup> ibidem.

<sup>164</sup> SELMA, J. V., ob. cit., p. 81-82.

intensa espiritualidad, en principio alejada de voluptuosidad y ninfomanía de la mujer fatal, tal y como ha observado José Vicente Selma<sup>165</sup>.

Mientras las melancólicas mujeres de Millais están en contacto permanente con la tristeza o la muerte (fig. 78), en las musas de Rossetti, elevadas por encima de la vida, se celebra la unión de la carne y el verbo (fig. 79). Desde luego no se puede decir que las mujeres rossettianas no rebozan voluptuosidad, de tal modo que serían, como mínimo, transición a la mujer fatal como sostiene Erika Bornay<sup>166</sup> quién además advierte que los retratos de mujeres de Rossetti coinciden con las campañas de emancipación femenina a partir de 1870<sup>167</sup>.



Fig. 78 Sir John Everett Millais, *The Bridesmaid* (1851)



Fig. 79 D. G. Rossetti, *Aurelia* (1873)

Dante Gabriel Rossetti, miembro fundador de la Hermandad Prerrafaelita, es sobretodo el creador de un tipo femenino que derrocha sensualidad y exuberancia sin abandonar la elegancia y la solemnidad, sin caer en lo vulgar y siempre preservando cierto aroma de santidad y veneración.

Es preciso reconocer el papel que el prerrafaelita tuvo en la concreción de un tipo femenino, que si bien, no es estrictamente una *femme fatale*, si comparte muchos rasgos característicos de su iconografía, prefigurando la imagen fatal de la mujer que el Simbolismo hará efectiva en buena parte de su producción.

<sup>165</sup> SELMA, J. V., ob. cit., p. 83.

<sup>166</sup> BORNAY, E., *Las hijas de...*, ob. cit., pp. 128-133.

<sup>167</sup> ID., "La iconografía de la *femme...*", ob. cit., p. 120.

Rossetti practicó un arte prerrafaelista muy personal, que es preferible suscribir en el Simbolismo más que en el Prerrafaelismo, del cual se aleja sobremanera en la década de 1870, tras la disolución de la hermandad primitiva.

Sus intereses plásticos desde muy pronto evidenciaron una atracción por la mujer, que será absoluta protagonista en su producción. En todos estos retratos femeninos, la belleza del cuerpo y la belleza del espíritu confluyen y se confunden de forma armoniosa. Esta fusión responde a los anhelos del propio Rossetti y así lo expresa en sus poemas.

Una obra temprana de Rossetti donde se evidencia un interés por la belleza femenina que eclosionará en la segunda fase de su producción es *Ecce Ancilla Domini*<sup>168</sup> (1849-50). Se trata de un tema tan conocido como la Anunciación, pero representado de forma poco convencional (fig. 80). María en lugar de encontrarse rezando o leyendo un misal sobre un reclinatorio, como correspondería a la iconografía tradicional del tema desde los años del gótico, se encoge llena de temor sobre el lecho ante la aparición del arcángel Gabriel que, con los pies envueltos en llamas anuncia a la Virgen que ha sido elegida para ser la Madre de Dios. Los elementos simbólicos abundan en la escena: desde la paloma y las azucenas, alusivas a Dios Padre y el Espíritu Santo y el capullo abriéndose en referencia a Cristo aún no nato<sup>169</sup>. El estandarte escarlata bordado con tres lirios alude a un cuadro de Rossetti que haría pareja con este, *La infancia de la Virgen* (1848-49) en el que una María todavía niña aparece bordando el mismo estandarte ya acabado de *Ecce Ancilla Domini* (fig. 81).



**Fig. 80 D.G. Rossetti, *Ecce Ancilla Domini* (1849-50)**



**Fig. 81 D.G. Rossetti, *La infancia de la Virgen* (1848-49)**

<sup>168</sup> Título tomado de unos versos del evangelio de San Lucas en los que se refiere a María "He aquí la esclava del señor".

<sup>169</sup> BIRCHALL, H., ob. cit., p. 30-31.



La falta de dominio en la perspectiva de Rossetti contribuye a componer una atmósfera sobrenatural que invade todo el espacio pictórico. El recibimiento dispensado al cuadro de Rossetti en la *National Institution* en 1850 fue devastador, e incluso despertó las sospechas ante una posible vinculación con el catolicismo romano, que obligó a Rossetti a alterar el título latino.

La Virgen de Rossetti, de melena pelirroja y frágil presencia no es una María al uso; su presencia inquietante nos advierte de la presencia de un tipo femenino que participa de una naturaleza humana y también divina.

El paradigma de virgen prerrafaelita está encarnado en su famosa *Beata Beatrix* (1870), bajo el rostro de la esposa del pintor, Elissabeth Siddal, cuyo triste desenlace se identifica con la obra, al igual que Rossetti con el célebre poeta florentino. El misticismo y la sensualidad se alían en el rostro de la joven Beatrix, que parece experimentar un éxtasis más próximo a lo carnal que a lo divino (fig. 82).

El ave de La Anunciación ha pasado aquí a ser portador de muerte que en su pico sostiene una amapola, la flor roja de la pasión, símbolo de muerte y también fuente del opio que causó la muerte a su esposa. El reloj del sol hace referencia al tiempo inexorable. La densa atmósfera que se respira en el cuadro posibilita la íntima unión entre lo espiritual y lo sensual.



Fig. 82 D.G. Rossetti, *Beata Beatrix* (1870)

En *Beata Beatrix*, Eros y Tánatos se reúnen en la agónica Beatriz de Rossetti, de mística expresión. Si George Bataille, ya advertía en su obra magna *El Erotismo* (1957) la íntima relación entre la pulsión sexual y el instinto de muerte<sup>170</sup>, con la imagen de Rossetti, la ambigüedad está servida. ¿Está su Beatriz sumida en la agonía de la muerte o extasiada por el clímax amoroso? Para Rossetti, la pasión religiosa y amorosa no sólo no eran excluyentes la una de la otra, sino que respondían precisamente a la doble naturaleza del alma humana, encerrada en el cuerpo el cual sólo a través de la fe y la imaginación podía trascender. Ricardo Gullón alude al respecto que, en la proximidad de la muerte, el amor se percibe más “tenso e intenso”, más único<sup>171</sup>. Amor y muerte se integran en la obra de Rossetti, como si ambos se integrasen en uno solo

<sup>170</sup> SOLANA, G., ob. cit., p. 17.

<sup>171</sup> GULLÓN, R., “Juan Ramón Jiménez y los Prerrafaelitas” en *Estetas y...ob. cit.*, p. 80.

Ambas obras se adscriben a la primera fase de su producción artística que termina a partir de los años sesenta cuando sus intereses se trasladan hacia la pintura veneciana del *Cinquecento*, inspirado por figuras como Tiziano y Giorgione, y a sus propias inquietudes personales, así como sus experiencias vitales con las mujeres.

A esta segunda época pertenecen sus obras más reconocidas en las que hay un culto a la belleza femenina ineludible, que alcanza sus cotas más elevadas en la serie de retratos que el pintor realizó en estos años. Aunque tal vez no sea conveniente hablar de retratos sino de fantasías del artista. Es bien conocido que sus féminas responden a la belleza de Jane Morris, la que fuera esposa de William Morris, y luego modelo y amante predilecta de Rossetti. Mayayo observa una tendencia claramente fetichista en la pintura de Rossetti que, salvo raras excepciones, no reproduce la figura entera sino fragmentada<sup>172</sup>. Tal fragmentación viene propiciada por los espacios estrechos y angostos en los que la figura aparece atrapada.

Las mujeres rossettianas poseen una belleza sensual e inquietante, formas voluptuosas, rostros de mirada lánguida y labios carnosos enmarcados por abundantes cabelleras, a menudo rojizas que destacan sobre la piel nacarada y cérea. Habitan en un universo aparte, sin localización concreta en el espacio y en el tiempo, y parecen experimentar un viaje místico interior no exento de pasión.

Líneas atrás hacía mención a aquellos estudios que sostienen que la mujer prerrafaelita no debe considerarse un antecedente iconográfico de la *femme fatale* al responder a un tipo femenino opuesto, el de la mujer espiritual y frágil que, idealizada durante los años finiseculares, actuará como antagonista de la mujer fatal. En efecto, en la obra de Rossetti prevalece una marcada espiritualización de las figuras femeninas, pero es imposible obviar la morbidez de sus formas, así como su ambigüedad psicológica, lo que conduce a pensar que para Rossetti esta contradicción es posible, pues hay algo desasosegante e inquietante en sus damas, una intuición fatal encerrada en aquellas frágiles y evanescentes siluetas donde la carnalidad es ineludible. Su sensualidad siempre está invocada o sugerida, rara vez explícita, siendo esta alquimia entre cuerpo y espíritu lo que confiere a estas imágenes de un soplo de inmortalidad.

---

<sup>172</sup> MAYAYO, P., ob. cit., p. 196.



Fig. 83 D.G. Rossetti, *Venus Verticordia* (1863)

Tomemos como ejemplo una de sus obras, *Venus Verticordia*, (1863) donde todos los motivos encierran una simbología sexual (fig. 83). La presencia femenina se alza en medio de la exuberancia floral y que según señala Mayayo son metáfora de los genitales de la mujer<sup>173</sup>, al igual que lo son sus labios hinchidos, y “en flor” como rosas, símbolo sexual.

Las rosas marchitas que se sitúan en primer plano introducen la ambigüedad en la obra<sup>174</sup> ¿rebose vida la diosa del amor, o estamos ante una entidad espiritual, por tanto, muerta?

La manzana, elemento iconográfico que hace referencia al episodio mitológico del Juicio de París, también es un guiño a la Eva cristiana. Al

tiempo, nuestra Venus se encuentra rodeada de un halo luminoso, como si se tratase de una santa o de una virgen. Esta mixtificación iconográfica resulta tan extraña como la atmósfera enrarecida del cuadro.

Los rasgos de la modelo, excesivamente estilizados, casi fetichistas de forma que a pesar de reconocer en ella los rasgos de Jane Burden, hay una falta de individualización de la modelo, al repetirse constantemente sus rasgos, convirtiéndose en un tipo femenino del artista y no en un retrato.

La pintura de Rossetti supone la fusión de ambos tipos de mujer, la fatal y la frágil, el erotismo y la pureza, obrando aquella síntesis total de la que ya hablaban Baudelaire y Flaubert y que también encontramos en numerosas novelas a las que se refiere Hinterhäuser.

Baudelaire definiría lo bello de esta forma:

“He encontrado la definición de Bello, de lo que para mí es Bello: es algo ardiente y triste (...) que hace soñar con la voluptuosidad y la tristeza unidas, que comporta una idea de melancolía, de laxitud y hasta de saciedad-aunque parezca una contradicción-, es decir un ardor, un deseo de vivir, asociados en una amargura influyente, como si provinieran de la privación y de la desesperanza. El misterio y la pena son también caracteres de lo bello”<sup>175</sup>

“Síntesis de la mujer fatal y la amada ideal”<sup>176</sup>, el tipo femenino de Rossetti divaga entre el misticismo y erotismo, entre la virgen prerrafaelita y la vanitas femenina. Selma

<sup>173</sup> MAYAYO, P., ob. cit., p. 197.

<sup>174</sup> GIBSON, M., ob. cit., p. 77.

<sup>175</sup> Citado en PRAZ, M. ob. cit., pp. 73-74.

<sup>176</sup> Citado en HINTERHÄUSER, H. ob. cit. p. 99.

apunta que con la mujer rosettiana, el arte prerrafaelita adquirió una de sus características más trascendentales: el culto a una belleza que reúne sensualidad y fe religiosa<sup>177</sup>.

### 7.1.2. La mujer idolatrada: Gustave Moreau y sus iconos de perversidad

Gustave Moreau, padre del Simbolismo, tuvo una concepción de la mujer que responde al espíritu de la época, para el cual la imagen masculina encarna el espíritu y el *ethos* frente a la mujer que personifica el mundo de los sentidos y la naturaleza<sup>178</sup>. Como la naturaleza que siempre es imprevisible, la mujer puede mostrarse idílica o destructora, pero siempre impredecible. No obstante, los tipos femeninos de Gustave Moreau nada tienen que ver con mujer natural, pues situadas en un espacio de culto, emergen como seres sobrenaturales.

La iconografía de Moreau está poblada por mujeres inaccesibles e insondables, que acusan un carácter idolátrico: son mujeres-mito abstraídas de lo cotidiano. Son seres enigmáticos, procedentes de remotas civilizaciones que, según relata Hofstätter, invitan al espectador a la concupiscencia, aunque siempre insatisfecha, ya que son una fantasía pictórica<sup>179</sup>.

Una atmósfera de decadencia y fasto que se respira en las obras de Moreau acompaña a estas damas que coreografían en ambientes eclécticos, de minuciosa suntuosidad. Sus cabellos concebidos a modo de cascada natural<sup>180</sup> alusivos a la fertilidad y la íntima relación de la mujer con la naturaleza, envuelven sus cuerpos (fig. 84).

A menudo portadora de muerte y desgracias, las mujeres de Moreau habitan en un espacio de culto y son objeto de veneración por su belleza e inaccesibilidad. Más allá de la significación del cuadro, el cuerpo de la mujer como objeto de admiración y contemplación está siempre presente en la obra de Moreau.

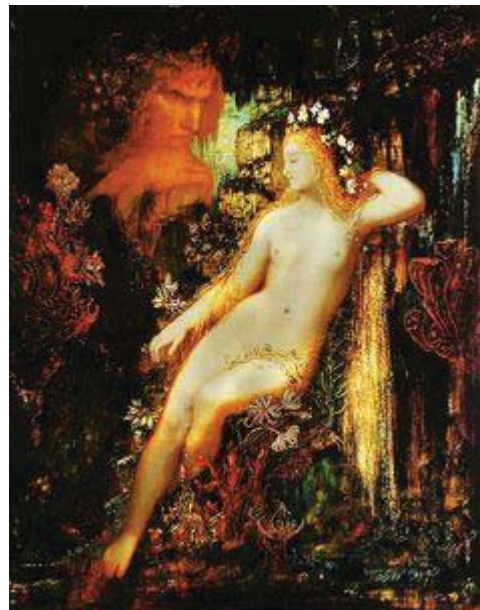


Fig. 84 Gustave Moreau, *Galatea* (1880)

<sup>177</sup> SELMA, J. V., ob. cit., p. 80.

<sup>178</sup> HOFSTÄTTER, H., ob. cit. p. 80.

<sup>179</sup> Id., p. 81.

<sup>180</sup> BORNAY, E., *La cabellera...*, ob. cit., pp. 144-145





**Fig. 85 Gustave Moreau, *Esfinge entronizada* (1886)**

La belleza, siempre terrenal, de la mujer que despierta el deseo sexual de los mismos dioses y de los mortales, a veces se presume sobrenatural, espectral y extraordinaria. La belleza femenina conduce en última instancia a la perdición. Moreau era un verdadero maestro de la insinuación, y sí en sus mujeres se puede adivinar una intuición fatal, nunca hay una fatalidad explícita.

Mujer-esfinge será la ecuación planteada por Moreau<sup>181</sup> como mujer sembradora de caos e indiferente ante los cadáveres que deja tras ella. En una acuarela de 1886 Moreau entroniza a la pérfida criatura en la cumbre de un montículo de hombres (fig.85).

Erika Bornay cree ver la respuesta de esta concepción de la mujer como ídolo en la psicología del propio Moreau, atendiendo a sus experiencias con las mujeres<sup>182</sup>. La supuesta ausencia de aventuras amorosas en la vida de Moreau, así como

la estrecha relación que Moreau mantenía con su madre serían, según esta autora, la génesis de su idea de la mujer.

Es cierto que Moreau nunca estuvo casado, pero Hofstätter se hace eco de una desgraciada relación que el artista mantuvo con una mujer casada en su juventud<sup>183</sup>. El mismo Hofstätter nos habla de la estrecha amistad que durante veinticinco años Moreau mantuvo con Alexandrine quién falleció dejando devastado al artista según el testimonio de su amigo Henri Rupp<sup>184</sup>. En cuanto a la unión con su madre, hay testimonios de que Moreau sentía veneración por ella y, tras su muerte, el pintor se sumió en una profunda depresión<sup>185</sup>.

Las notas que se conservan de Moreau revelan la abominación que sentía por las féminas fatales de sus cuadros y la ternura que despertaban en él los héroes caídos en manos de éstas, con los que se sentía identificado.

<sup>181</sup> HOFSTÄTTER, Hob. cit., p. 97.

<sup>182</sup> BORNAY, E., *Las hijas de...*, ob. cit., p. 139.

<sup>183</sup> HOFSTÄTTER, H., ob. cit. p. 20.

<sup>184</sup> Id., p. 24-25. Henri Rupp dice al respecto que "Sufrió la desesperación de un alma, de una exquisita criatura que a lo largo de una indestructible relación de veinticinco años se había integrado en su propio espíritu. Ella se llevó al sepulcro la mitad de sí mismo (...) Su obra fue su consuelo y en adelante se concentró en ella más que nunca.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

La ausencia de cualquier mujer en el entorno privado del artista tras la muerte de Alexandrine, así como su fallecimiento, y la idealización de la figura materna por parte de Moreau puede dar respuesta a la peculiar iconografía de mujeres inaccesibles, construidas como un mito, pues así era la mujer real para Moreau, inexistente.

Ídolo indiferente y hermético es el resultado último de la belleza femenina como objeto de veneración que suponen las musas de Rossetti y las damas de Moreau. La mujer transformada en fantasía por la rígida moral decimonónica y su represión sexual, se alza imponente y poderosa como ídolo. Fue el hombre del siglo XIX el que inició la conversión de la mujer en un ser lejano y desconocido, inalcanzable y sobrenatural, al encerrarla en esa esfera tan privada como ajena a lo masculino que era el hogar.

Bornay se refiere a la incapacidad del artista de desprenderse de la moral imperante como causa de que ambos artistas, como tantos otros, aún recurran al socorrido disfraz mítico-religioso para vestir a sus mujeres fatales<sup>186</sup>.

Los ecos de estas dos concepciones femeninas se manifiestan con fuerza en el imaginario del Simbolismo, cuyos artistas debieron tanto a las dos figuras que hemos comentado. Las mujeres de Fernand Khnopff responden al mismo hermetismo de feminidad que propuso Rossetti. Como sucedía con el británico, Khnopff también encontró en su hermana una belleza fetichista que repetirá obsesivamente en todos sus tipos femeninos. Los labios apretados de las mujeres de Khnopff son, a diferencia de los labios hinchados y carnosos de la mujer rossetiana, signo de silencio y discreción<sup>187</sup>. Su actitud fría y distante, reacia a la mirada del espectador, se acerca más a la idolatría de la feminidad de Moreau.

El cuadro de Khnopff *I look my door upon myself* de 1891, (fig. 86) toma su título de un poema de Christina, la hermana de Rossetti<sup>188</sup>. La introspección de la protagonista que hereda los cabellos prerrafaelistas está plasmada con gran acierto por el belga, que además nos separa de la joven con un enigmático objeto, semejante a un ataúd. Las flores, como en la obra prerrafaelita, atienden a un valor simbólico: tres azucenas que florecen y se marchitan metaforizan el ciclo vital. El busto de mármol de Hypnos, dios del sueño, gobierna la estancia soñada.

---

<sup>186</sup> BORNAY, E. *Las hijas...*, ob. cit., p. 140

<sup>187</sup> WOLF, N., ob. cit., p. 19.

<sup>188</sup> ROSENBLUM, R., ob. cit., p. 524-525.



Fig. 86 Fernand Khnopff, *I look my door upon myself* (1891)

Su compatriota, Jean Delville rinde tributo a la mujer ídolo imaginada por Gustave Moreau en *El ídolo de la perversidad* (1891). La mujer trasciende lo humano, convirtiéndose en ídolo, inquisitivo y perverso, de mirada pétrea y siniestra presencia engalanada de joyas entre las que se encuentra su inseparable compañera cuya cabeza corona su frente (fig. 87).



Fig. 87 Jean Delville, *El ídolo de la perversidad* (1891)

### 7.1.3. *La femme tentaculaire*

Sin excepción, el simbolista se adscribe a la imagen fatal de la mujer, que convertida en objeto de veneración para Rossetti y Moreau, ahora despliega sus tentáculos fatales para subyugar al hombre.

“La mujer, con sus múltiples facetas es un misterio para el hombre. La mujer es al mismo tiempo una santa, una bruja y un infeliz ser abandonado”<sup>189</sup>

Con estas palabras Edvard Munch se refería a la mujer. La propia trayectoria vital del artista puede arrojar algo de luz acerca de su extraña y compleja concepción de la mujer. Cuando tan solo tenía cinco años, vio como la tuberculosis le arrebató a su madre y a su hermana Sofie, gestando una sensación de abandono en el futuro artista. Tan amarga

<sup>189</sup> Citado en BORNAY. E., *Las hijas de...* ob. cit., p. 288. VVAA, *Edvard Munch. Symbols and images*, Catálogo de exposición, Washington, 1978, p. 103.

circunstancia inspiró algunos de sus cuadros y pudo condicionar una asociación entre la mujer, el dolor, y la muerte, trilogía presente en toda su producción.

La *femme tentaculaire*<sup>190</sup>, designada así por Schorske, es la mujer retratada por Munch en gran parte de su producción artística. Esta versión de la mujer fálica, caracterizada por poseer una sexualidad devoradora que nunca parece ser saciada, aparece en una obra paradigmática del pintor noruego, cuyo título revela la condición de la mujer. *El vampiro* (1894) de Munch es una mujer de espesa cabellera ígnea que succiona el cuello de su presa, un hombre en estado pasivo que atrapado entre los cabellos rojos parece un títere en manos de la vampiresa (fig 88).



Fig. 88 Edvard Munch, *El Vampiro* (1894)

El calificativo de “vampiresa” fue el apodo que la *New Woman* de finales del siglo comenzó a recibir al tiempo que las novelas de vampirismo se hacían hueco entre la literatura del siglo.

“así como el vampiro masculino chupa la sangre de su víctima en su sueño, tal cual la mujer vampiro chupa la vida y agota la vitalidad de su compañero masculino”<sup>191</sup>.

Fue el poeta Przybyszewsky, amigo de Munch, quién le aconsejó que cambiase el título de la obra tras la euforia despertada por el *Drácula* de Bram Stoker<sup>192</sup> y *La muerta enamorada* de Gautier, dos piedras angulares de la literatura vampirista. En origen, el noruego tituló a su obra *Amor y dolor*, haciendo hincapié en la dialéctica Eros y Tánatos tan familiar para los Simbolistas<sup>193</sup>.

<sup>190</sup> SCHORSKE, C. E., *Viena. Fin de siècle*, Barcelona, 1981, p. 234.

<sup>191</sup> Citado en DIJKSTRA, B., ob. cit. p. 334. Son las palabras con las que William Robinson aplica la simbología del vampiro a la mujer

<sup>192</sup> Recordemos que en la mítica obra, aunque el protagonista es masculino, el mundo vampirico en el que se mueve es femenino por completo. Lucy y Mina representan la perversidad de la mujer, aunque la primera es la mala-madre de sexualidad insaciable y Mina se aproxima a la Mujer Nueva

<sup>193</sup> VV.AA., *Arquetipos*, Catálogo de exposición., Madrid, 2015.





La concepción de la mujer como devoradora de hombres triunfó en el Simbolismo que de forma unánime trasladó a sus lienzos a la mujer vampira disfrazada de mito. Franz von Stuck retoma el asunto de la mujer insaciable en *El beso de la Esfinge* (1895) obra de devastadora sensualidad, cuya semejanza con *El vampiro* de Munch es evidente. En ambas, la mujer-dominadora y el hombre-sometido se funden en un infame beso portador de muerte (fig. 89).

Fig. 89 Franz von Stuck, *El beso de la Esfinge* (1895)

#### 7.1.4. El mundo con forma de mujer: Gustav Klimt

Hubo artistas simbolistas que consagraron su obra a la figura femenina. Este fue el caso de Gustav Klimt, cuyo cortejo de mujeres es lo más famoso de su producción. La mujer como figura de identificación va a ser un rasgo fundamental para comprender la obra del artista de la *Secession*. Otro factor determinante en su utilización de la figura femenina es su desdoblamiento de la mujer en mujer erótica (mujer fatal y magna mater) como alegoría y dama idealizada de la alta sociedad en retratos<sup>194</sup>.

Gustav Klimt se sumerge en un mundo femenino como respuesta a un conflicto generacional fruto de la crisis política y cultural en la que la Europa del *fin de siècle* estuvo inmersa. Esa crisis también afectó a la imagen de los sexos, así como a la relación entre los sexos derivada de las transformaciones sociales, que tendrá su reflejo en las artes.

Gottfried Fliedl afirma que Gustav Klimt se preocupó por la parte femenina de su propia personalidad, y en una búsqueda de su propia identidad, intentó realizar su personalidad en la imagen de la mujer<sup>195</sup>. El de Klimt no fue un caso aislado, sino que formó parte de un fenómeno cultural del siglo XIX en marco de la transformación y reinterpretación del papel de los sexos y su relación. Tal fenómeno fue la autofeminización del varón que Sylvia Eiblmayr define como “la aceptación de la feminidad por parte del hombre”<sup>196</sup> según la cual, la imagen masculina desaparece del espacio pictórico sustituida por la imagen femenina, siempre convertida en ser perverso o fetiche del hombre.

<sup>194</sup> FLIEDL, G., *Gustav Klimt 1862-1918: el mundo con forma de mujer*, Madrid, 1991, p. 201.

<sup>195</sup> id., p. 202.

<sup>196</sup> Citado en FLIEDL, G. ob. cit., p. 202.

Según Eiblmayr las imágenes femeninas de Klimt son una proyección de la feminización del varón por una parte y de la personalidad femenina del hombre a través de la imagen. De hecho, los intentos por parte de algunos artistas simbolistas de suprimir la diferenciación de los sexos a través de la figura andrógina y la masculinización de la mujer, se adscriben a esa tendencia de autofeminización del hombre. Observando multitud de obras simbolistas en las que la mujer fatal sostiene un papel dominante convertida en bestia (esfinge) y su presa es un hombre afeminado, se puede concluir que hay un intercambio de papeles e incluso de sexos, la mujer-bestia toma el papel del hombre y la víctima andrógina responde al rol femenino. Dicho de otro modo, el reverso de la masculinización de la mujer es la feminización del hombre.

Para el teórico antifeminista Otto Winingar, la diferenciación sexual era absolutamente necesaria para mantener el orden natural y precisamente achaca al siglo una profunda femineidad que se manifiesta en el aumento del dandismo y la homosexualidad<sup>197</sup>.

Si la obra de Klimt manifiesta una feminización de su autor en la figura de la mujer es una cuestión que se puede discutir o no, pero lo que es incuestionable es la erotización de la figura femenina en el espacio pictórico. En numerosas obras la mujer ensimismada en su propio mundo, abandonada a sus instintos, revelando a Klimt como un erotómano.



**Fig. 90** Gustav Klimt,  
*Serpientes acuáticas II*  
(1904-07)

Tanto en los dibujos eróticos de Klimt como en su obra pictórica la mujer es reducida a un ser de naturaleza erótica, unas veces sensual, otras lasciva. La mujer como ser sexual y la femineidad completamente autónoma de ésta son dos temas que se repiten constantemente en su imaginería (fig. 90). Si bien, algunos cuadros que tocan temas tabúes fueron aceptados por la burguesía y la aristocracia vienesa por el tratamiento lujoso y decorativo tan característico del vienés. La exuberante ornamentación de los fondos convierte al desnudo femenino en un elemento decorativo más dentro del suntuoso conjunto<sup>198</sup> suavizando los motivos iconográficos.

<sup>197</sup> FLIEDL, G. ob. cit. p. 203.

<sup>198</sup> Id., p. 208.

## 7.2. La bidimensionalidad del Eterno femenino

El rostro del eterno femenino es bifronte. Esto bien lo sabían los simbolistas que van a representar la imagen femenina atendiendo a dos tipos femeninos enfrentados. El simbolismo sumergido en el pensamiento dualista del siglo, construirá la imagen de la mujer atendiendo a un maniqueísmo manifiesto que polariza la figura femenina en dos extremos opuestos: la mujer-madre y la mujer-fatal.

El primero respondía al ideal burgués de feminidad, en el contexto de la Inglaterra victoriana, en particular. Aquella mujer modesta y recatada cuya esfera natural era el hogar, debía procurar a su esposo un remanso de paz en el entorno doméstico, en paralelo a la realidad industrial. La segunda es producto de los fantasmas del miedo masculino ante la *New Woman*, que empezaba a dar sus primeros pasos en la esfera pública.

Muchos artistas del Simbolismo como Edvard Munch van a manifestar esa dicotomía de la imagen femenina en sus obras, sin tener que decantarse por una o por otra, sino reflejando los estadios de la mujer y sus diferentes caras. *Rojo y blanco* (1896) es la confrontación entre la mujer pura y casta y la mujer fatal caracterizada con su habitual melena rojiza (fig. 91). Pudiera pensarse que ambas mujeres son la misma y que una es el antes y la otra el después de la sexualidad que precipita su conversión al mal. Esa misma sexualidad se cierne como una sombra en *La Pubertad* (1894) pues el período sexual de la mujer, supone el abandono del estadio ideal femenino (fig. 92).



Fig. 91 Edvard Munch, *Rojo y blanco* (1896)



Fig. 92 Edvard Munch, *Pubertad* (1894)

Impregnado del espíritu maniqueo dominante en la concepción de la mujer Jan Toorop nos muestra en *Las tres novias* (1893) los dos arquetipos femeninos en los que se polariza la mujer: a la izquierda la novia-monja, que según los comentarios del propio



pintor simboliza “el sufrimiento espiritual y el noviazgo místico”<sup>199</sup>, y a la derecha la novia del mundo sensual con “una expresión materialista y profana”<sup>200</sup>. En el centro, la novia central, en su desnudez, evoca el estado ideal, superior que aún preserva el velo de la pureza (fig. 93).



Fig. 93 Jan Toorop, *Las tres novias* (1893)

No cabe duda de que Toorop, con este cuadro inspirado en las sombras chinescas de Java, estaba reflejando las dos condiciones femeninas que se creían existentes: por un lado, el ángel del hogar, vistiendo los hábitos monjiles y con los ojos abiertos por el temor. En el otro lado la mujer pérdida, adúltera o prostituta, que se ha abandonado a los placeres de la carne, vistiendo calaveras y coronada con un nemes egipcio con dos serpientes como faraona del vicio. Entre ambas la figura superior simboliza el estado perfecto de la mujer, que tan inalcanzable es para las otras dos, por más que la primera se esfuerce en alcanzarlo, el estado ideal de la virginidad.

### 7.2.1. La mujer-virgen

La mujer de la clase burguesa debía compatibilizar sus deberes maternos con este estado ideal de virginidad que les era exigido, algo imposible de asimilar, pues lo primero excluía lo segundo. El modelo propuesto para aquellas mujeres era la Virgen María.

La maternidad virginal de la madre de Dios supone en realidad un modelo inalcanzable e inimitable para la mujer común, hija de Eva, en cuanto reniega del cuerpo de la mujer y sus funciones, por tanto no supone una alternativa realista, tal y como apunta Chiara Frugoni<sup>201</sup>. Si la sociedad victoriana ensalzaba a María, como ya hizo el discurso

<sup>199</sup> Citado en GIBSON, M., ob. cit., p. 112.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> FRUGONI, C., ob. cit., p. 445.



patrístico del siglo XIII, es porque ella es en realidad la no-mujer<sup>202</sup>, un ser femenino desprovisto de sexualidad, al concebir y ser concebida sin mácula.

El modelo propuesto por María representa una utopía que reniega de la sexualidad de la mujer en oposición al modelo reprochable de Eva, madre de la mujer común y germen primitivo del pecado carnal. La pureza es el estandarte de María y la maldición de Eva. El arte y la literatura, como el discurso judeocristiano tradicional, se encargarán de recrudescer esta dicotomía convirtiendo a María en la encarnación de todas las virtudes humanas en detrimento de Eva, convertida en símbolo del pecado, la tentación y la debilidad moral de la mujer. La esposa de Adán arrastrará con ella a todo el género femenino.

La mujer del siglo XIX no puede librarse del estigma del pecado original, pero puede aspirar al modelo mariano, en calidad de devota esposa y madre entregada.

Aunque el simbolismo no vacila a la hora de mostrar su preferencia por esa mujer fatal que es Eva, en su imaginario aparece la mujer como madre. Ejemplo elocuente de ello en la onírica obra de Charles Maurin, *Maternidad* (1893), donde a modo de visiones o recuerdos, donde quizás emerge un sentimiento nostálgico ante la infancia ya pasada del artista o tal vez ante un cambio en las prioridades de la mujer (fig. 94). Inmerso en el Simbolismo, el artista Eugène Carrière obtuvo gran reputación por sus figuras maternas. Sus *Jóvenes madres*, (1906) vuelven a ensalzar el rol materno de la mujer, en una atmosfera fantasmal de colores desvanecidos con clara intención simbólica (fig. 95.)



Fig. 94 Charles Maurin, *Maternidad* (1893)

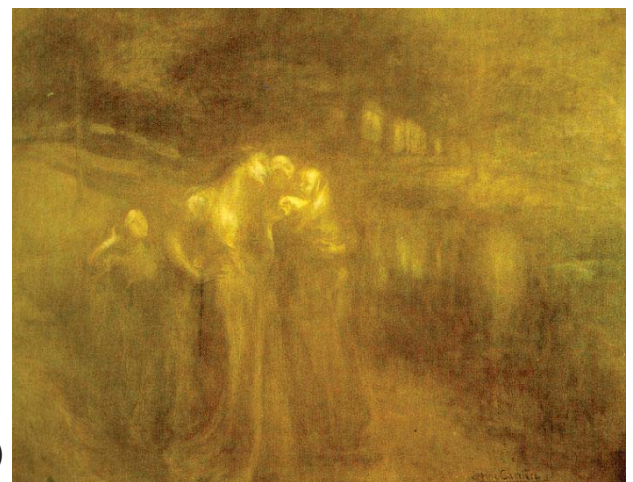


Fig. 95 Eugène Carrière, *Jóvenes madres* (1906)

<sup>202</sup> BORNAY, E., *Las hijas de...*, ob. cit., p. 43.

El decorativismo simbólico de Gustav Klimt también tuvo ocasión de abordar el tema de la maternidad desde una óptica bien distinta. El erotismo se apodera de la joven embarazada de *La esperanza I* (1903) cuyo prominente vientre es un “recipiente vivo en el que madura la esperanza de la Humanidad<sup>203</sup>”. No obstante, las cabezas mortuorias del margen superior parecen contradecir cualquier sugerencia esperanzadora contenida en la obra. El vello púbico y la espléndida cabellera pelirroja imprimen a la escena un carácter sexual y parecen responder más al tipo iconográfico de *la femme fatale*, tan explotado por Gustav Klimt, que al de madre entregada (fig. 96).



Fig. 96 Gustav Klimt, *Esperanza I* (1903)

Gottfried Fliedl propone dos posibles lecturas al lienzo de Klimt, siendo la primera la intención del pintor de representar el embarazo como un retorno a la armonía prenatal o, aludiendo a las máscaras alegóricas de la granja superior, una muestra de las amenazas de la vida en gestación tales como las enfermedades, la muerte, los pecados o la miseria<sup>204</sup>. Otra posibilidad sería entender este cuadro como un reflejo del sexo como realización para la mujer. La ambivalencia de la obra de Klimt se produce en el momento en el que la mujer madre se reúne con la mujer seductora en una misma figura<sup>205</sup>. Y es que estos dos modelos, a priori, opuestos, para Otto Weininger comparten la misma naturaleza “egoísta”:

“En principio, las mujeres estarían siempre consideradas como portadoras de dos tipos dentro de sí mismas (...) esos tipos son la madre y la prostituta (...) La primera toma arbitrariamente cualquier hombre que le sirva para conseguir un hijo y, una vez que lo tiene, no necesita ningún hombre más; sólo a raíz de ese motivo se la puede calificar de “monógama”. La otra se entrega arbitrariamente a cualquier hombre que le proporcione los placeres eróticos; ese es para ella el fin en sí mismo. Aquí se tocan ambos extremos (...)”<sup>206</sup>.

Esta misma noción de maternidad devoradora y amenazante se evidencia de forma más cristalina en algunas de las obras más emblemáticas de ese prolífico pintor que fue Edvard Munch. El noruego nunca escondió la angustia que le inspiraba la mujer y no titubeo a la hora de plasmar aquellas emociones en su obra.

<sup>203</sup> GIBSON, M., ob. cit., p. 128.

<sup>204</sup> FLIEDL, G., ob. cit., p. 128

<sup>205</sup> Id., p. 130.

<sup>206</sup> WEININGER, O. *Sexo y carácter*, Madrid, 2004 p. 281.

Munch entendía que el hombre se realizaba y alcanzaba la inmortalidad a través de la creación artística, mientras que la mujer solo podía afirmarse y sentirse realizada a través de la maternidad; de hecho el noruego pensaba que la única creación posible para la mujer eran los hijos, negándole así todo intelecto y capacidad de elección, pues como afirmaba Otto Weininger, “la mujer es toda instinto”<sup>207</sup>.

Las *Madonnas* de Munch solo alcanzan su meta una vez a satisfecho su instinto biológico<sup>208</sup>. Como si se tratase de un desarrollo argumental, *Cenizas* (1894) habla del momento previo al éxtasis de su *Madonna*. En la escena, la figura femenina se yergue, triunfante y satisfecha, una vez ha consumado el acto sexual y, por ende, ha visto complacida su urgencia reproductiva. En contraposición, el hombre se muestra desolado y angustiado, agazapado consigo mismo mientras es ignorado por la *femme tentaculaire*<sup>209</sup>. Los cabellos de la joven, que en el Munch simbolista, suelen tener un valor fálico, se extienden sobre el hombre como una red sobre su presa (fig. 97).



Fig. 97 Edvard Munch, *Cenizas* (1894)

La *Madonna* de Munch, que contó con distintas visiones, es un verdadero icono de la mujer fatal simbolista. Munch perpetra con ella la conversión definitiva de la imagen santa y cristiana de la procreación<sup>210</sup> en perversa obra de una *femme fatale* cuyos cabellos, como tentáculos, tiranizan al hombre<sup>211</sup>. La *Madonna* munchiana habla de ese éxtasis que es para la mujer la concepción. El placer que experimenta la mujer tras saciar su apetito sexual y ver realizado su instinto natural de procreación, amalgama de placer y dolor<sup>212</sup>, se observa delatado en el rictus de tan poderosa mujer (fig. 98).

<sup>207</sup> BORNAY, E., “Los anillos de la *femme tentaculaire*” en *Las hijas de...*, ob. cit., pp. 347-354.

<sup>208</sup> Ibidem.

<sup>209</sup> Recordemos la obra de Munch *el Vampiro*, en la que la posición del hombre era exactamente la misma que en *Cenizas*.

<sup>210</sup> ROSENBLUM, R., ob. cit., p. 555

<sup>211</sup> Ibidem.

<sup>212</sup> BORNAY E., *Las hijas de...*, ob. cit., p. 348.



Munch, que observa con pesimismo a la mujer, ubica a esta nueva *Madonna* dentro de unos márgenes simbólicos, dotándole de una apariencia sacra, casi idolátrica en la que permanece inalcanzable. Los elementos simbólicos presentes en el feto humanoide de la esquina inferior y los espermatozoides que fluyen en los marcos, como torrente de vida, terminan por cerrar el círculo vital simbólico de esta obra. Diosa, *madonna* sexualizada, mujer fatal, la mujer de Munch lo es todo.

Resulta paradójico que mientras Munch trasmuta a su *femme fatale* en *Madonna* (mujer-madre), la mujer fatal se presupone estéril. Es la mujer artificial en oposición con la mujer natural que es la esposa-madre.

Si queremos encontrar a la mujer-virgen en el imaginario del noruego debemos acudir a las obras en las que aparecen mujeres núbiles o novias vestidas de blanco, aunque para Munch su virginidad siempre es efímera y tarde o temprano caerán al estrepitoso acantilado del vicio. Pero desde luego la *Madonna* de Munch está en el opuesto de la mujer virgen.



Fig. 98 Edvard Munch, *Madonna* (1894-5)

Munch o Klimt logran fusionar tipos tan dispares como la mujer madre y la mujer fatal, mientras otros artistas prefieren mantener separados ambos estereotipos. En correspondencia con la concepción dualista de la realidad Giovanni Segantini retratará los extremos en los que se sitúa la imagen de la mujer.

En su representación como madre, el ítalo-suizo presenta a la mujer como *El ángel de la vida* (1894). Una cariñosa madre asentada en un árbol (símbolo de su vinculación con la naturaleza) abraza a su bebe en una imagen ideal sobre la maternidad (fig. 99).

Según Lise Marinot, esta divinización de la imagen de la madre esconde en realidad el sometimiento al sistema paternalista. La sublimación de la mujer-madre correspondía a la idea del siglo XIX sobre la mujer, cuya única razón de ser era la maternidad. No obstante bien es sabido que la reproducción es sexual, pero el ideal femenino se contemplaba asexual, más próximo a la virgen cristiana. Como Marinot se refiere, *El*



*ángel de la vida* hace referencia a la trilogía castidad-maternidad-naturalidad impuesta a la mujer<sup>213</sup>.



Fig. 99 Giovanni Segantini, *El ángel de la vida* (1894)



Fig. 100 Giovanni Segantini, *Las malas madres* (1894)

Giovanni Segantini castiga a *Las malas madres* (1894) aprisionándolas entre roídos árboles, tan infértiles como ellas, que por haberse negado a cumplir sus sagrados deberes maternos, ahora ven como sus pechos son devorados por aquellos hijos cuyo nacimiento fue truncado por su mala conciencia (fig. 100). Esta es una representación simbólica de condena de aquellas mujeres que rechazan su papel biológico de la maternidad. Erika Bornay señala que esta pintura, junto a otras dos más conformando un ciclo temático, se inspira en un pasaje del poema indio Pangiavahli muy difundido en la época por Schopenhauer<sup>214</sup>.

Marinot señala muy acertadamente la omnipresencia de la figura maternal en la obra de Segantini, mientras la figura del padre aparece una sola vez en toda su obra. Marinot encuentra la explicación de esta ausencia en un supuesto deseo de parricidio de un hijo que quiere tomar el lugar del padre al lado de la madre-amante; o desde una perspectiva masoquista, la ausencia paterna revelaría el deseo del infante de someterse a la toda poderosa madre<sup>215</sup>.

<sup>213</sup> MARINOT, L., *Fin de siècle en Europa o una crisis del sistema modernista* Tesis doctoral dirigida por Gonzalo Arqueros, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2009, p. 38.

<sup>214</sup> BORNAY, E., ob. cit., p. 337

<sup>215</sup> MARINOT, L., ob. cit., p. 34.

### 7.2.2. Eva y Lilith: el susurro de la serpiente

Eva, la madre de la humanidad y de la mujer común será la otra faz del eterno femenino. Los simbolistas sentirán una mayor inclinación por la mujer como símbolo del mal, encarnada en la figura bíblica. Eva es al tiempo tentada y tentadora, pues ofrece a Adán el fruto prohibido que previamente le ha sido ofertado a ella por la serpiente, desatando la furia de Dios.

Atendamos a dos aspectos reveladores del mito: la serpiente se dirige a Eva y no a Adán ¿acaso la mujer acusa una mayor predisposición a la tentación, delatando su debilidad? La serpiente habla a Eva, luego tiene voz y suponemos tiene manos, pues el Génesis relata como el reptil tiende el fruto a Eva<sup>216</sup>. Es inevitable preguntarse ¿por qué el reptil bíblico es de sexo femenino?

Las artes plásticas a partir del siglo XV transformarán a la serpiente en un híbrido con cuerpo de reptil y rostro de mujer que autores como Erika Bornay han visto como una recuperación de la Lilith judaica, primera esposa de Adán, que abandonó el Edén desoyendo las órdenes del señor y regresa habiendo adoptado forma de reptil. Lilith desafió a Adán negándose a someterse a su autoridad y abandonando por voluntad propia el Edén. Escogió su libertad y ello le valió su demonización<sup>217</sup>. Cualquier atisbo de independencia en las mujeres del siglo XIX las convertía instantáneamente en potenciales Liliths.

Con Lilith y Eva, la serpiente se convierte en atributo por excelencia la *femme fatale* produciéndose la simbiosis entre mujer y serpiente, estableciendo una relación de claro signo sexual. La pintura *Adán y Eva* (1895) del alemán Franz von Stuck interpreta la iconografía de la Caída de forma poco ortodoxa aunque respetando el tradicional esquema simétrico con el árbol de la sabiduría en el centro. Eva blande la serpiente a modo de espada contra Adán, pero el reptil parece surgir del propio cuerpo de la mujer como monstruosa

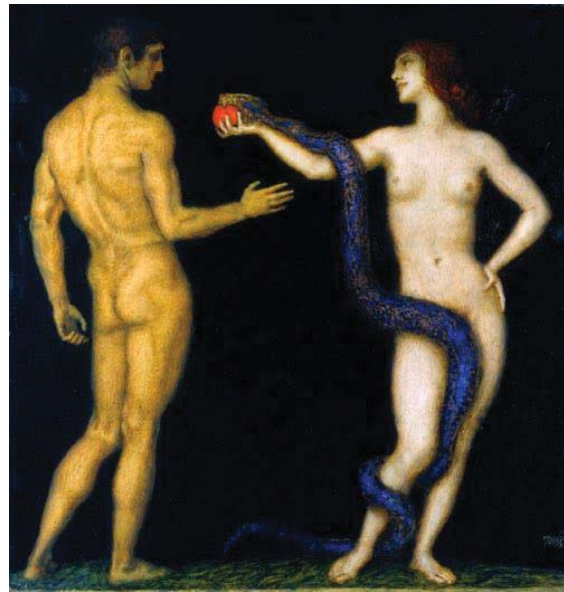


Fig. 101 Franz von Stuck, *Adán y Eva* (1895)

<sup>216</sup> BORNAY, E., "Eva y Lilith: dos mitos..." ob. cit., p. 119

<sup>217</sup> GRAVES, R. *Los mitos hebreos*, Madrid, 1988, p. 59. El mito convierte a Lilith en un ser repulsivo, devorador de recién nacidos, que ataca a los hombres mientras duermen, robándoles su semen para aumentar su estirpe diabólica.

prolongación de sí misma a la altura de su sexo, a modo de falso miembro viril (fig. 101). El alemán quería simbolizar con ello el poder del falo<sup>219</sup>.

Aliada y amante, la serpiente estará omnipresente en la imaginería simbolista cuando trate la perversidad de la mujer. El ejemplo más elocuente de esta hermandad será la trilogía *Sensualidad* (1891), *El pecado* (1893) y *El vicio* (1899), cuyo responsable vuelve a ser el alemán Franz von Stuck (figs. 102, 103 y 104). El mismo cuerpo de la mujer se ofrece como fruto del pecado, abrazado por una tumescente pitón. Las máscaras mítico-religiosas se han caído mostrando el rostro de la *femme fatale*.



Fig. 102 Franz von Stuck, *El Pecado* (1893)



Fig. 103 Franz von Stuck, *Sensualidad* (1893)



Fig. 104 Franz von Stuck, *El vicio*, (1899)

---

<sup>219</sup> SOLANA, G., ob. cit., p. 27. Según las teorías de Freud, el niño que solo conoce sus genitales masculinos, se les atribuye también a su madre. El relieve de Stuck podría referirse al falo femenino ausente como una fantasía fetichista que persiste en la imaginación del adulto.



### 7.3. La bestialidad femenina

El binomio serpiente-mujer evidencia la manifiesta afinidad entre la mujer y el animal. La mujer fuerte, convertida en mujer varonil y luego en depredadora, despreciada y condenada por el Superhombre idolatrado por Nietzsche, convivirá en los lienzos simbolistas con el animal y en última instancia transformada en uno.

Autores como Bram Dijkstra han interpretado que los vestigios de bestialidad del hombre serán encarnados por dos figuras mitológicas: los sátiros y centauros, representantes simbólicos de aquellos hombres que por su incapacidad evolutiva caen en las garras de la *femme fatale* o duermen al abrigo de una peligrosa sensualidad afeminada<sup>220</sup>. En algunas pinturas simbolistas es frecuente observar como una mujer normal desnuda<sup>221</sup> aparece en compañía de sátiros para simbolizar la naturaleza bestial de ambos. La mujer dada su evidente naturaleza animal no necesitaba revestirse de híbrido en estas imágenes pues su sola presencia invocaba la animalidad.

Bajo la excusa mitológica, el simbolista alemán Arnold Böcklin representará en reiteradas ocasiones el lascivo acecho de las ninfas por parte de los faunos que, no en vano, muestran rasgos semíticos o negroides grotescamente caricaturizados y frecuentemente adoptan poses de primates, según advierte Dijkstra<sup>222</sup> (fig. 105). Para los artistas finiseculares el hecho de que las mujeres humanas frecuentasen estas salvajes compañías en la pintura era la constatación definitiva de la naturaleza estática de la femineidad, incapaz de evolucionar a la par que el hombre.



Fig. 105 Arnol Böcklin, *Ninfa durmiendo siendo observada por dos faunos* (1877)



Fig. 106 Franz von Stuck, *Ninfa presa* (1895)

<sup>220</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., pp. 274-275.

<sup>221</sup> La desnudez de la mujer en estas obras no es accidental, sino encargada de enfatizar la vertiente salvaje de la mujer que se desenvuelve en su entorno natural, la naturaleza, sin ropajes propios del mundo civilizado.

<sup>222</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit. p. 279. Las teorías evolucionistas y feministas también aludían a la inferioridad mental de otras razas así como de los judíos, lo que llevará a Dijkstra a vincular antifeminismo y antisemitismo. Otto Weininger afirmaba que la judaicidad era herencia femenina y por tanto participa de la misma depravación de la mujer.



Si las ninfas de Arnold Böcklin aparecen dormidas, las de su seguidor Franz von Stuck adoptan una actitud festiva y cómplice con sus compañeros centauros en un número importante de sus obras (fig. 106). En la sugerente obra simbolista de Maximilian Lenz, dos jóvenes contemporáneas se disponen a pasar montada a lomos dos corceles humanoides bastante peculiares (fig. 107).



Fig.107 Maximilian Lenz, *Aire de verano* (1906)

La ciencia de finales del siglo XIX sostuvo durante largo tiempo que la mujer y el animal eran coextensivos y que la mujer no podría luchar contra su propio instinto sexual por mucho tiempo más, dicho de otro modo, la mujer no podía ocultar su parentesco animal que se hace manifiesto a través de su desinhibida entrega a los primitivos instintos sexuales<sup>223</sup>.

De nuevo apelando al lenguaje dualista predominante en el siglo, el trinomio mujer-materia-naturaleza se oponía a la analogía hombre-espíritu-intelecto<sup>224</sup>.

### 7.3.1. Cuando la bella es la bestia

El corpus de imágenes referentes a la asociación entre la mujer y el animal es extensísimo en la cultura finisecular. No obstante, nuestro objeto de estudio se inscribe en el movimiento simbolista que no pocas veces recurrirá a la analogía mujer-animal para delatar la familiaridad existente entre ambos.

El binomio bestia-mujer ha generado imágenes de extraordinaria fuerza y lirismo, como metáfora del deseo y del temor, como partes igual de importantes en la imaginación y los anhelos humanos, que se debaten entre el Eros y el Tánatos revelándose integradores de un mismo placer. Las bellas atroces, bautizadas así por Pilar Pedraza, componen un variopinto muestrario de la fusión entre mujer y bestia que alimentó la iconografía de la mujer fatal y del simbolismo.

<sup>223</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., pp. 282-283.

<sup>224</sup> BORNAY, E. *Las hijas de..* ob. cit., p. 295.

Los monstruos femeninos han poblado mitos milenarios y han envejecido con el hombre, conservando el enigma que en ellos habitaba, estimulando el pensamiento de decadentes y estetas que, seducidos por su bestialidad hermosa, acariciaron a estas atroces y hermosas criaturas con sus pinceles y las dejaron poblar las páginas de sus libros.

Antes de que *La Animalidad* (1885) de Fernand Khnopff fuese tan sólo encarnada por la mujer, hubo una serie de bestias femeninas que simbolizaron la unión entre mujer y animal (fig. 108). Esfinges, sirenas y vampiras metaforizan esa fascinación por el peligro que genera al hombre tal placer, que pierde la noción de los riesgos que entraña, aunque fuese la misma muerte.



Fig. 108 Fernand Khnopff, *Animalidad* (1885)

### 7.3.1.1. *La caricia de la Esfinge*

Si hubo una bestia mitológica que mayores atenciones del simbolista atrapó con sus afiladas garras, fue sin duda la Esfinge, cuya leyenda la hace acreedora de los mayores enigmas, y como ya comprendieron los Prerrafaelistas, nada más sensual hay, que la mujer que encierra un enigma, pues ella es en sí misma un misterio.

La Esfinge, símbolo de enigma por excelencia, tuvo sus orígenes en el Antiguo Egipto donde era masculina<sup>225</sup>. Su iconografía primitiva como león androcéfalo, fue reinterpretada en la Grecia arcaica donde la Esfinge alcanzó su tipo femenino y más refinado, respetando el cuerpo de león, pero añadiendo el pecho de mujer y las alas de ave rapaz. A modo de genio funerario, custodiando templos y tumbas, la ogresa de Tebas tuvo una existencia discreta casi olvidada, hasta alcanzar la fama definitiva como “violadora y asesina de jóvenes varones”<sup>226</sup> en el mito de Edipo. La monstruosa Esfinge aterrorizaba a la población de Tebas con sus enigmas imposibles de resolver, cobrándose las vidas de aquellos incapaces de resolverlos hasta la llegada de Edipo.

Será el enfrentamiento entre la Esfinge y el joven héroe tebano el que sea acogido primero por el romanticismo<sup>227</sup> y poco después por el Simbolismo, convertido en paradigma de la guerra de sexos que acababa de estallar en Europa.

<sup>225</sup> PEDRAZA, P. *La bella, enigma y pesadilla*, Valencia, 1983, p. 19.

<sup>226</sup> ID., “Algunos aspectos de la Esfinge en la cultura moderna” en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Valencia, 1986, p. 1.

<sup>227</sup> PEDRAZA, P., *La bella...*, ob. cit., pp. 21-22. Pilar Pedraza advierte la bifurcación que experimenta nuestra Esfinge en dos familias irreconciliables: la Esfinge-policía, cuya grandilocuencia se presta a

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

Para su conversión en icono sexual será decisiva la aportación del poeta Heinrich Heine<sup>228</sup> quién en 1839, dedica un poema a la Esfinge en su *Libro de canciones*. En sus versos un poeta errante se topa con una Esfinge de mármol y sonrisa incitante. Al besarla, animado por el canto de un ruiseñor, la estatua cobra vida bebiendo el aliento de vida del joven y hundiendo sus garras en su cuerpo. La identificación entre Esfinge y *femme fatale* es completa en la poesía de Heine.

Los simbolistas, seducidos por el exotismo y la naturaleza arcaica de semejante criatura, acomodaron su estética a ella, identificándola con el lado oculto que estos artistas invocan constantemente en sus pinturas como refugio ideal a la aséptica realidad.

Transformada en quintaesencia de la feminidad fatal, la Esfinge protagoniza uno de los lienzos más aplaudidos de Gustave Moreau en el Salón de 1864. En *Edipo y la Esfinge*, Moreau se aproxima al mito de Edipo de forma radicalmente distinta que Ingres, quién firmó un cuadro del mismo título en el que se inspiró Moreau (fig. 109).



Fig. 109 J. A. D. Ingres, *Edipo y la Esfinge* (1808)



Fig. 110  
Gustave  
Moreau, *Edipo  
y la Esfinge*  
(1864)

El Edipo ingresco es poderoso, iluminado por la razón, que saldrá vencedora en su combate contra la ignorancia de la bestia, que oculta su faz, ensombrecida por las tinieblas de la ignorancia. No es desde luego una Esfinge feroz la de Ingres, aunque sí severa. La ogresa de Moreau, más que imponente es provocadora, incluso frívola. Como una fierecilla, la Esfinge de Moreau salta sobre su Edipo adolescente, de andrógina presencia, obligándole a retroceder (fig. 110). Ella tiene el poder sobre el muchacho.

---

guardar archivos, bibliotecas o museos, junto a su hermana, la Esfinge-académica, que en sus lomos glorifica a poetas. La otra rama es de la Esfinge-húmeda, diosa histórica y quintaesencia de la fatalidad.

<sup>228</sup> SOLANA, G., ob. cit., p. 31.

Mientras tanto, Ingres dispone a su Edipo, firme y sereno, en el centro de la composición a una distancia prudente de la Esfinge que ocupa una posición marginal en el cuadro.

Al margen de la historia que se narra, nos hallamos ante una confrontación entre lo humano y lo animal, entre el Hombre y la naturaleza, en último término, entre Hombre y Mujer. Según Pedraza<sup>229</sup> Moreau eleva la fábula griega a una categoría de paradigma universal y no le falta razón. El mítico careo entre Esfinge y Edipo trasladado a la realidad decimonónica es en realidad la guerra de sexos batallada en los últimos decenios de ese siglo.

Entre 1890 y 1896 se produjeron las obras pictóricas de *fin de siècle* con más fuerza sobre Esfinge tebana. Fueron cinco las ocasiones en las que el simbolista alemán Franz von Stuck cedió ante los encantos de la Esfinge. A destacar *La Esfinge* (1904) fusión de la ogresa con la mujer, que desprovista de cualquier parte animal supone una oda a la sensualidad femenina, aunque no abandona la actitud de las esfinges faraónicas, con el busto erguido en orgullosa posición y un cierto primitivismo y animalidad contenida (fig. 111). ¿Acaso esta omnipotente criatura necesita del disfraz perverso de la Esfinge para infundir admiración y pavor a su contemplador? La mujer es la Esfinge, la mujer es el Enigma.



Fig. 111 Franz von Stuck, *La Esfinge* (1904)

Si von Stuck asocia a la Esfinge con la mujer, Jan Toorop, el simbolista holandés más importante de su país, contrapone ambas en *La Esfinge y Psiqué* (1899). Una figura femenina, frágil y etérea que simboliza el alma y recuerda a la etérea monja hogareña, frente a la Esfinge faraónica, cuya imponente presencia subyuga la leve silueta femenina (fig. 112). Esta extraña asimilación es poco habitual, pero nos sirve de ejemplo para

---

<sup>229</sup> PEDRAZA, P. *La bella, enigma...*, ob., cit., p. 50.



observar la variedad de significados que encierra la figura de la Esfinge y sobre todo la figura femenina, que tan rápido pasa de simbolizar la seducción al espíritu.

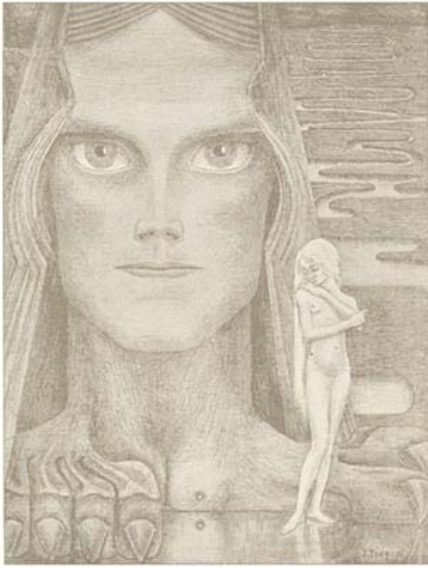


Fig. 112 Jan Toorop, *La Esfinge y Psiqué*, (1899). Frontispicio para la segunda edición de *Phyché* de Louis Coupeurus



Fig. 113 Fernand Khnopff, *El ángel, Animalidad o El encuentro del ángel con la animalidad* (1889)

El belga Ferdinand Khnopff tampoco desperdició la ocasión de trasladar al lienzo las fantasías esotéricas de la Esfinge en dos obras llenas de simbolismo. En *El encuentro del ángel con la animalidad* (1889) Knopff recurre a la iconografía tradicional de la Esfinge que parece manso animal bajo la presencia de un caballero con armadura al que Pedraza se refiere como “el Cruzado del espíritu que ha sometido a la bestialidad al imperio de lo angélico que hay en el hombre”<sup>230</sup>. (Fig. 113)

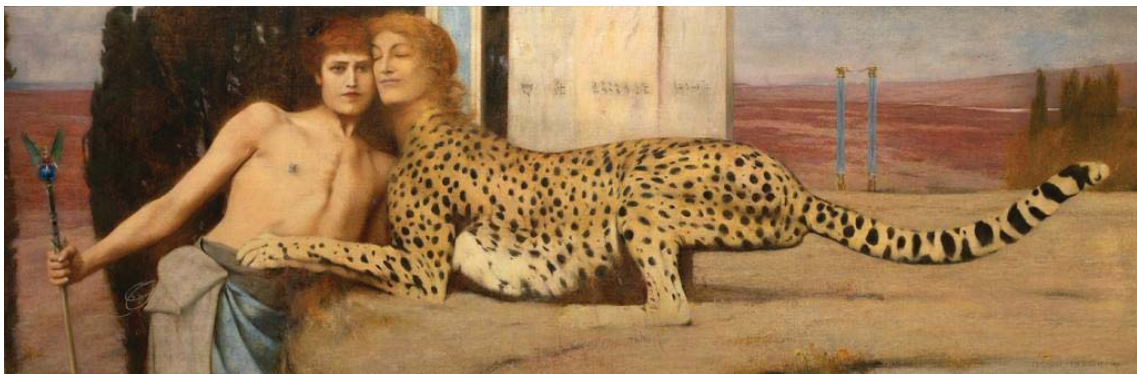


Fig. 114 Fernand Khnopff, *La caricia, La Esfinge o El Arte* (1896)

Es importante advertir que el hombre, con su apariencia andrógina, se asocia a la pureza y la espiritualidad del ángel, en oposición a la bestialidad encarnada en la mujer-esfinge. Bornay describe esta imagen como una ecuación hombre-cultura *versus* mujer-naturaleza<sup>231</sup>. El hombre regido por la razón domina a la mujer dominada por sus

<sup>230</sup> PEDRAZA, P. *La bella, enigma...*, ob., cit., p. 57.

<sup>231</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 295.

instintos. La obra más famosa de Khnopff con la que conquistó el éxito en la primera Secesión vienesa fue *La Caricia* (1896). Si la iconografía poco ortodoxa de esta Esfinge-leopardo resulta cuanto menos curiosa, la complicidad entre la bestia y Edipo es sorprendente. ¿Dónde ha quedado la mítica batalla? (Fig. 114).

La Esfinge ronroneante reposa su mejilla sobre el rostro de un Edipo adolescente. Ambas figuras responden a un sexo incierto e intercambiable. Sería aventurado pensar que en esta imagen la Esfinge es en realidad un desdoblamiento de ese Edipo, que en nada se asemeja al de Ingres, y yendo aún más lejos, pudiera ser que el mismo artista, se identifique con este Edipo efebo, héroe sometido y replegado a la mujer-bestia manifestando un anhelo masoquista.

El siempre sarcástico Felicien Rops hace su contribución al tema con una ogresa pétrea entre cuyas alas asoma un grotesco demonio vestido de frac y con un miembro viril acentuado en extremo que se deleita observando a la mujer que se abraza a la escultórica Esfinge. La presencia de este particular Satán satisfecho ante la complicidad de la mujer y la bestia se adivina premonitoria de la estrecha relación entre mujer y demonio (fig. 115)



Fig. 115 Felicien Rops, *La Esfinge* (1879)

La Esfinjomanía finisecular alcanzó a los simbolistas literatos como Joseph Péladan que consagró a la Esfinge una tragedia en tres actos en 1903. Su Esfinge toma el cuerpo y las garras de una pantera, y presenta ojos de diamante, labios bermejos y sedientos de besos y “es compendio y suma de las insidias de la materia”<sup>232</sup>.

La Esfinge se coronó reina del Simbolismo, como receptáculo de los más ricos significados, portadora de enigmas, gobernó con garras de acero los universos oníricos y del subconsciente. Si se sabía perdedora ante el heroico Edipo, la Esfinge se alzó victoriosa en el recuerdo y su imagen más viva que nunca fue celebrada por los simbolistas.

### 7.3.1.2. *La belleza medusea*

La belleza corrupta, amarga, trágica y macabra de Medusa fue laureada por los artistas simbolistas, que heredaron de la literatura romántica la poética de lo horrendo. Medusa fue en manos del Simbolismo un juguete depravado, resultado de su conversión en monstruo cruel y seductor, que ocultaba una tendencia masoquista que también se verá reflejada en las mujeres bíblicas que convertidas en castradoras sostienen la cabeza del

<sup>232</sup> PEDRAZA, P. *La bella, enigma...*, ob. cit., p. 59.

hombre. Medusa es la otra cara de la moneda, ella es la cabeza cercenada por la espada de Perseo, el héroe mítico de la historia que, con la asistencia de Atenea, logra dar muerte a la más célebre de las hermanas Gorgonas.

La bella ninfa descrita en las Metamorfosis de Ovidio<sup>233</sup>, seducida por Poseidón en el templo de Palas Atenea, enfureció a la diosa que castigó a Medusa transformando su cabellera en nido de serpientes. Otras fuentes relatan que fue la osadía de Medusa al comparar su cabellera con la de Atenea lo que desató la ira de la diosa que castigó su soberbia transmutando su melena en una maraña de víboras<sup>234</sup>. En cualquiera de los casos la Gorgona quedó convertida en monstruo de mirada petrificadora.



Fig. 116 Fernand Khnopff, *La medusa dormida* (1896)

La cabeza de Gorgona convertida en trofeo, sobre la égida, en el escudo o sobre el pecho de la diosa virgen Atenea es para Pilar Pedraza una imagen especular de la propia diosa, su rostro oculto, su sexo<sup>235</sup>. Medusa es emblema de castración castrada y su convulsa cabellera, aún viva tras la muerte, se convierte en elemento castrador.

Pocas son las imágenes en las que Medusa aparece en cuerpo entero, y no decapitada. Es el caso de *La Medusa dormida* (1896) de Fernand Khnopff caracterizada como ave nocturna, altiva y solitaria (fig. 116). Khnopff se muestra fiel a las fuentes originales que nos describen a Medusa como “monstruo alado de garras afiladas, cuya cabeza tenía serpientes en lugar de cabellos”<sup>236</sup>. A pesar del disfraz de ave rapaz está Medusa no resulta menos inquietante y aterradora.

Pero verdaderamente perturbador es el dibujo que el belga dedica al frontispicio de la obra *Ishtar* de Joseph Péledan, cuya morbosidad es inclasificable. Si *Ishtar*, la diosa asiro-babilónica que da título a la obra de Péledan ya posee un mito lo bastante macabro<sup>237</sup>, Khnopff provee a la escena una perversa escatología pocas veces vista (fig. 117). La joven diosa, desnuda



Fig. 117 Fernand Khnopff, *Ishtar* (1888)

<sup>233</sup> OVIDIO, P., *Arte de amar; Las metamorfosis*, Barcelona, 1892., p. 132.

<sup>234</sup> PEDRAZA, P. *La bella...*, ob. cit., p. 111.

<sup>235</sup> Id., p. 116.

<sup>236</sup> BORNAY, E. *Las hijas de...*, ob. cit., p. 269.

<sup>237</sup> Ishtar o Astarté fue diosa de la fertilidad, así como de la guerra, el amor y el placer en la mitología asiro-babilónica. Diosa cruel y violenta, la prostitución sagrada fue parte de su culto y fueron innumerables los amantes que envilecían tras estar con ella.



y encadenada, experimenta un éxtasis provocado por los fálicos tentáculos de la cabellera de una aterradora medusa que penetran en la intimidad de la joven. La ambigüedad de la escena viene marcada por la propia situación ¿está siendo mutilada la joven y por tanto castigada? ¿es esta cabeza de Medusa una prolongación del cuerpo de esta mujer? Cualquiera de las dos posibilidades resulta abominable, pero se suscriben rigurosamente al trinomio sexo-maldad-muerte que encarna la mujer fálica. Ya sea muerte espiritual o física, el resultado de la seducción femenina es siempre destructivo y depravado.



Fig. 118 Gustav Klimt, *El friso Beethoven*, Las Gorgonas (1902)

El simbolismo tardío del austriaco Gustav Klimt también recurrirá a la representación de Medusa, esta vez en compañía de sus hermanas Gorgonas como parte del *Friso Beethoven* (1902) presentado en la XIV exposición de la *Secession* vienesa. El fragmento en el que aparecen recibe nombre de *Las potencias enemigas*, y no en vano las míticas hermanas se disponen junto a las personificaciones de la Voluptuosidad, el Impudor y la Intemperancia, todas ellas mujeres ¿no son estos tres rasgos, aplicables a la mujer fatal?

Con esbelta silueta y serpenteantes cabelleras, las Gorgonas de Klimt se aproximan a la *femme fatale*, con los ojos entornados y la boca entreabierta. Las serpientes convertidas en arabescos decorativos no resultan amenazantes sino potenciadoras de la belleza femenina y por tanto aliadas (fig. 118).

### 7.3.2. Los amores bestiales

Bajo la insinuación mitológica, la mujer y su tendencia animal se verán invocadas una y otra vez por los lienzos simbolistas, forjando una imaginería con significado turbulento para la mente decadente.

El animal no sólo se identifica con la mujer, como hemos visto en los dos casos anteriores, sino que se convierte en amante de ésta. Las imágenes simbolistas al respecto procuran no ser demasiado gráficas y siempre respaldadas por la mitología para dulcificar el tema.



Leda será el personaje favorito por los artistas finiseculares, por su rica tradición iconográfica que de algún modo justifica su representación en las artes del fin de siglo, así como por su tradicional apariencia frágil y nacarada, tan acorde con la idea de feminidad perfecta que tenían en el siglo, que hacía las delicias de los artistas imaginándose su enredo serpentino con el elegante cisne.

Max Klinger talló una representación bastante grafica de los amores entre Leda y Zeus transformado en cisne (fig. 119) . El cisne con su cuello serpenteante fue comparado por el escritor finisecular Maurice Bâres con la serpiente<sup>239</sup>. Era el abrazo estéril entre la mujer y el ave, y por tanto destructivo y degenerativo, lo que fascinó a simbolistas como Félicien Rops que también retrató el encuentro del cisne y Leda en un grabado de 1890 (fig. 120), y Gustave Moreau que realizó incontables versiones del tema de Leda (fig. 121).

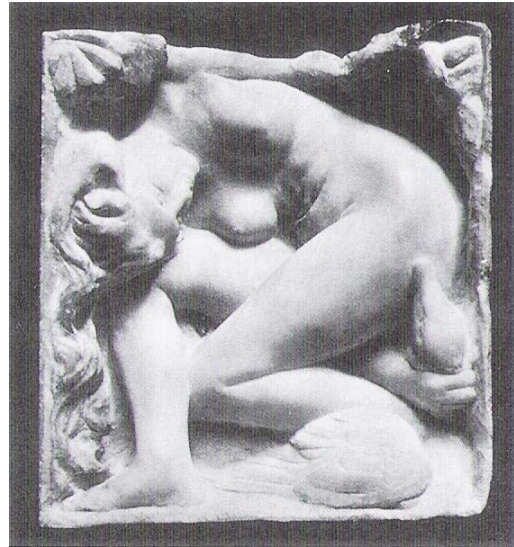


Fig. 119 Max Klinger, *Leda* (1900)



Fig. 120 Félicien Rops, *Leda* (1890)

Fig. 121 Gustave Moreau, *Leda y el cisne* (1875)



---

<sup>239</sup> *Ibidem.*, p. 316



Los lazos de la mujer con el mundo animal vuelven a recaer en otro personaje mitológico que en esta ocasión se enamorará de un hermoso toro blanco. La historia de Pasífae, esposa del rey Minos de Creta, sirvió a los simbolistas para explorar los confines de la sexualidad femenina y su insaciable apetito. Las ambiciones de Pasífae en los amores bestiales le garantizan un puesto de honor en el Panteón simbolista de la fatalidad femenina, que en el particular pódium de Gustave Moreau tuvo gran relevancia. Fueron muchos los esbozos y acuarelas que dedicó el francés al noviazgo entre Pasífae y el animal, aunque nunca de un modo gráfico y crudo (fig. 122).

**Fig. 122 Gustave Moreau, *Pasífae y el toro* (1876)**

#### 7.4. **¡LOS HOMBRES PIERDEN LA CABEZA!** Las cazadoras de cabezas y el fetiche de la castración

La decapitación como imagen simbólica de la castración masculina es una tesis freudiana<sup>240</sup> que fue acogida con entusiasmo por los simbolistas, que tomando tres figuras bíblicas transformarán a la mujer en una cazadora de cabezas en busca de su fetiche sexual.

Antes de revisar la adopción de las tres parejas bíblicas que encarnan la castración simbólica por parte de los Simbolistas, me parece interesante hacer referencia a un osado planteamiento de Bram Dijkstra<sup>241</sup> que explicaría, a través del contexto sociológico, la ambición de la mujer moderna por la cabeza masculina, a manos de la *femme fatale*.

Según el autor la mujer burguesa nunca ignoró la pérdida de libertad a la que el hombre la sometía, así que, ante la imposibilidad de disponer de ingresos propios, comenzó a despilfarrar el dinero de su marido de forma cada vez más compulsiva.

En una sociedad donde los matrimonios de conveniencia eran meros negocios y transacciones en el que las jóvenes eran exhibidas y vendidas al mejor postor, no es extraño que, para la mujer, cuya única ocupación era agradar a su marido cuando lo tenía o acicalarse arduamente para conseguir uno, tuviese el convencimiento de que su propio valor residía en su capacidad consumidora. El resultado de tal planteamiento era el derroche voraz de aquellas esposas burguesas, adquiriendo artículos caros con los que poder exhibirse nuevamente.

Quizás podemos pensar en una venganza femenina por parte de aquellas esposas que, viendo cómo se vendía su libertad en el mercado matrimonial para más tarde desempeñar el papel de esposas indefensas y tuberculosas, se habían amparado en su consideración de niñas a ojos de los varones, para hacer de sus caprichos, el infierno de sus maridos. O tal vez, aquel derroche extravagante no fuera más que una consecuencia lógica de la propia inercia de la nueva sociedad de consumo, que necesitaba de un colectivo de consumidores en continuo crecimiento para conseguir beneficios rápidos, a lo que se unía el hastío del papel decorativo de la mujer.

En cualquier caso, la esposa despilfarradora de la clase media que gastaba el dinero de su marido, junto a la prostituta infecciosa que consumía la vida del varón a cambio de su dinero, fueron el detonante del surgimiento de la mujer sedienta de oro que nació en el mundo de las temerosas fantasías masculinas. En realidad, aquel hombre de clase media veía peligrar su bienestar económico por la vertiginosa transformación del mundo capitalista en el que veía su papel reducido al de mero esclavo de la avaricia.

La mujer fue considerada la raíz del problema y en concreto su deseo sexual que fue equiparado a su vanidad y su ansia de adornos, es decir a su codicia. La sed sexual de la

---

<sup>240</sup> SOLANA, G., ob. cit., p. 71.

<sup>241</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., pp. 352-401.



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

mujer y su sed de oro eran dos caras de la misma moneda y provocaron que la mujer dejase de lado su deber principal y natural en la reproducción de la especie.

Los escritores y pensadores del momento creyeron que las mujeres en realidad anhelaban un poder del que carecían: la potencia masculina, cuyo símbolo material era el oro, de ahí su interés por acumular riquezas y desatender su misión maternal.

No conformes con esta ecuación deseo sexual-deseo de oro, se unió un nuevo ingrediente a esta inquietante combinación: la sed de energía masculina, de semen.

La ansia de sexo improductivo suponía la degeneración de la mujer que abandonaba cualquier deber maternal. Los artistas rescataron el mito de Dánae para ilustrar aquella analogía degenerativa.

La virginidad de Dánae, hija de Arcisios, rey de Argos, era guardada celosamente en una torre hasta que Zeus transformado en lluvia dorada conseguía fecundar a la joven. La historia fue asimilada por los pintores finiseculares que ofrecieron una lectura moralista del pasaje mítico para ilustrar el instinto depredador de la mujer de su sed de oro, en realidad sed de semen.

Carl Strathmann abandona la torre mitológica y sitúa a su joven Dánae en un exuberante paisaje floral mientras una densa lluvia de monedas de oro cae sobre ella. Esta lluvia más parece hacer referencia a la avaricia de la joven que a una ansiada fecundación (fig. 123).



Fig. 123 Carl Strathmann, *Dánae* (1905)

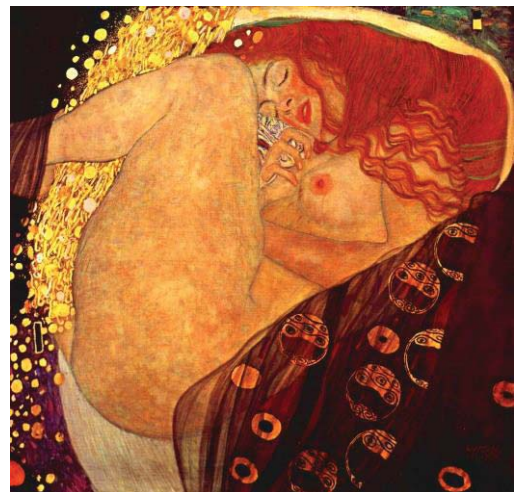


Fig. 124 Gustav Klimt, *Dánae* (1907-08)

En 1908 Gustav Klimt presentó su famosa *Dánae* que, a pesar de su factura decorativa, resuelve el tema de forma explícita, mostrando a la joven pelirroja con una postura que nada deja a la imaginación (fig. 124).

*Regalo de oro* (1907) del ruso Boris Anisfeld es otra buena muestra de la codicia de la mujer por el oro, en este caso, prescindiendo de la figura mitológica, aunque manteniendo la composición iconográfica característica del tema, la mujer aparece recostada en un diván con un montículo de oro a sus pies. La mujer sostiene, a modo de



ramo, más oro entre sus piernas, referencia ésta a la analogía oro-semen que da significado a este cuadro. El apetito voraz de la joven es tal, que en segundo término, cuatro mujeres traen como ofrenda más monedas en forma de ramo (fig. 125).



Fig. 125 Boris Anisfeld, *Regalo de oro* (1907)

Esta ambición desmedida de la mujer hacia el hombre culminará en la castración simbólica. La mujer que anhela la virilidad y el intelecto del hombre, así que metafórica y literalmente deseaban su cabeza. Aquel era, como explica Dijkstra, el acto supremo y definitivo de la sumisión del hombre al deseo voraz de la mujer.

Serán las mujeres bíblicas las que se presten magníficamente a este acto definitivo de relación masoquista que es la decapitación.

El relato bíblico de Sansón y Dalila hizo las delicias de los artistas finiseculares entre los que se contaban los simbolistas que representarán a la traicionera Dalila como ejemplo de *femme fatale*. A pesar de que Sansón no pierde su cabeza, sino su cabellera, la metáfora es igualmente válida porque en cuanto los filisteos cortan su melena, su fuerza viril desaparece.

Si Salomé y Judith, los otros personajes de los que nos ocuparemos, se presentan como jóvenes vírgenes, llegando la segunda a ser ejemplo de virtud durante no pocos siglos, Dalila es de entrada una mujer poco honrosa, que seduce y traiciona a Sansón por dinero. Es cierto que es el cabello de Sansón lo que perseguía la joven, pero en este caso, es inevitable que es el fetiche castrante la razón por la que los simbolistas explotaron la historia de Sansón y Dalila.

La traicionera Dalila fue recreada por simbolistas como imagen ideal de *dominatrix*, incompasiva y despreciable. Gustave Moreau dedica a la bella filisteo dos óleos en los que nada parece presagiar el fatal destino que aguarda a Sansón. En clave preciosista, como acostumbra el francés, una seductora Dalila espera la llegada de Sansón. (fig. 126) Resulta perturbadora la indiferencia de la hermosa joven engalanada para la seducción. En Sansón y Dalila (1882), se aprecia la feminidad latente en la figura de Sansón, muy distinta a la virilidad que emana en todas sus representaciones, así como en el texto

bíblico. Este Sansón adolescente reposa indolente en el regazo de Dalila ajeno a la amenaza de esta (fig. 127).



Fig. 126 Gustave Moreau, *Dalila* (1896)



Fig. 127 Gustave Moreau, *Sansón y Dalila* (1882)

Judith, la heroína bíblica por excelencia, sufrirá la más terrible de las metamorfosis llevadas al cabo por el siglo XIX, pasando de alegoría de Justicia y Castidad<sup>242</sup> a dama castradora, en el último disfraz que inventó el hombre decimonónico para ella.

Resulta extraña la adopción de un personaje tantas veces ensalzado por la pintura religiosa como *femme fatale* pero dada la moda reinante de la castración femenina en los ambientes intelectuales finiseculares, parecía poco probable que Judith se salvase de ella.

Es así como la afilada espada con la que Judith cercenó la cabeza de general Holofernes liberando la ciudad de Betulia asediada por el ejército asirio, se convirtió en símbolo de la voracidad femenina. Ciertamente que Judith había empleado sus encantos femeninos para acceder al campamento y dar muerte al general, pero la causa era noble.

La tragedia *Judith* (1841) de Hebbel, añadió a la historia un componente bien distinto. La heroína había sido violada por Holofernes y en venganza por el crimen sexual la joven decapita al general<sup>243</sup>. La decapitación se transforma aquí en un acto de venganza sexual.

El simbolista Franz von Stuck transformará a la heroína en símbolo de aquel placer experimentado a través de la decapitación del hombre, sean cuales fueren las motivaciones de la joven. Judith se configura como metáfora de la castración masculina, mutando así en icono de la guerra de sexos.

<sup>242</sup> BORNAY, E. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, 1998, pp. 41-68.

<sup>243</sup> SOLANA, G., ob. cit., p. 72.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

El alemán desnuda a su Judith en dos óleos, que son secuenciales. En el primero observamos como la joven procede a levantar la espada (fig. 128), en el segundo ya la tiene asida en lo alto mientras observa satisfecha el cuerpo yacente del general en el suelo. Su posición y su rostro denotan la superioridad de una *dominatrix* con respecto a su víctima, pero es su rictus, altivo y rebotante de satisfacción el que nos descubre la esencia perniciosa de la antigua heroína bíblica (fig. 129).

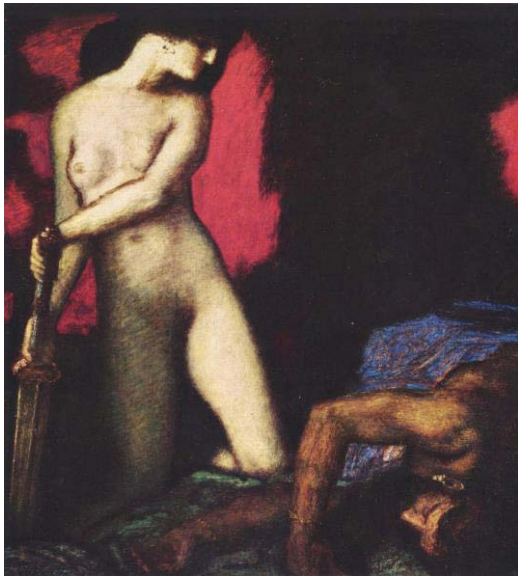


Fig. 128 Franz von Stuck, *Judit* (1927)



Fig. 129  
Franz von  
Stuck, *Judit*

La misma ecuación dolor-placer-muerte perpetrada por von Stuck la hallamos en *Judit I* y *Judit II* de Gustav Klimt quién retrata con su simbolismo tardío y decorativo a la intrépida judía.



Fig. 130 Gustav Klimt, *Judit I* (1901)

La primera versión titulada *Salomé* por el número de la revista *Die Kunst*, ejemplifica muy bien como las figuras de *Judit* y *Salomé* se confundían y a veces resultaba imposible diferenciarlas puesto que ambas comparten la misma apariencia juvenil y sensual, a pesar de que *Judit* debería tener un aspecto de viuda madura.

Asumiéndose que aquella imagen irreverente y escandalosa se trataba de una *Salomé* de apariencia decadente que invocaba lo irracional, el público se resistió a aceptar que aquella provocativa *femme* se trataba en realidad de la virtuosa *Judit*. Su rictus en éxtasis, con los ojos entornados y la boca entreabierta evidencia una



sexualidad exacerbada provocada por la cabeza-trofeo que sostiene entre sus manos (fig. 130).

Ocho años después, el vienes volvía a versionar el tema de Judit en una obra más ácida donde los años han invadido el rostro de Judit, que con la decrepitud de la vejez sujeta los cabellos de la cabeza de Holofernes con sus flacas y engarrotadas manos. Sí la primera Judit resultaba embriagadora y sensual, esta Judit de faz macabra parece emerger de otro mundo, como si de un ser vampírico se tratase (fig. 131).

Dalila y Judith quedan ensombrecidas si las comparamos con la figura de Salomé, la decapitadora por excelencia del *fin de siècle*. Será la bailarina la que despierte las fantasías masculinas del siglo XIX con mayor fervor y entusiasmo.

Era la prueba definitiva de que la virgen adolescente puede ser *femme fatale* con el solo hecho de desear la cabeza de un santo hombre como lo fue Juan el Bautista. Aunque según las fuentes era su madre Herodías la instigadora de la muerte del santo<sup>244</sup>, y su hija un mero instrumento para su fechoría, los intelectuales del siglo XIX sintieron mayor fascinación por la joven Salomé que por su madre.

Lo cierto es que desde la Edad Media las figuras de Salomé y Herodías se confundieron y fundieron explicando la final transformación de Salomé en hija del vicio. Aunque será la literatura el mejor vehículo para la transformación de Salomé en la definitiva castradora y *femme fatale* del siglo XIX.

La Salomé más célebre de la literatura nació de la pluma de Oscar Wilde en 1891, quién supo conectar con el gusto de la época y obró la conversión de la hija de Herodías en estandarte de la sexualidad femenina.

El encargado de ilustrar la obra de Wilde fue Aubrey Beardsley, un simbolista de factura modernista, que construirá una de las representaciones más terribles y morbosas de Salomé. *El Clímax* y *El momento supremo* (1894) son dos de aquellas ilustraciones donde Beardsley, con un irónico sadismo, ha interpretado a la Salomé bíblica como un ser destructivo y sanguinario (fig. 132 y 133).



Fig. 131 Gustav Klimt, *Judit II* (1909)

<sup>244</sup> BORNAY, E. *Mujeres de la Biblia...*, ob. cit., p. 192.



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*



Fig. 132 Aubrey Beardsley, *El clímax o el beso* (1894)



Fig. 133 Aubrey Beardsley, *El momento supremo*, (1894)

Sin embargo, no podemos hablar de Salomé sin dejar de mencionar a su impulsor inicial en el ámbito pictórico, Gustave Moreau quién sintió absoluta predilección por dicha figura y que adopto a la danzante muchacha entre su particular panteón de mujeres fatales.

En 1876 Moreau presenta en el Salón de París su *Salomé* (fig. 134) danzando de puntillas portando una flor de loto blanca, símbolo de pureza, en equilibrio sobre un tallo con forma de serpiente ¿Acaso no está jugueteando con su propia pureza virginal la joven Salomé? ¿o quizás esté simbolizando con aquella flor el anhelo de Salomé por la cabeza del Bautista?



Fig. 134  
Gustave  
Moreau,  
*Salomé*  
(1876)

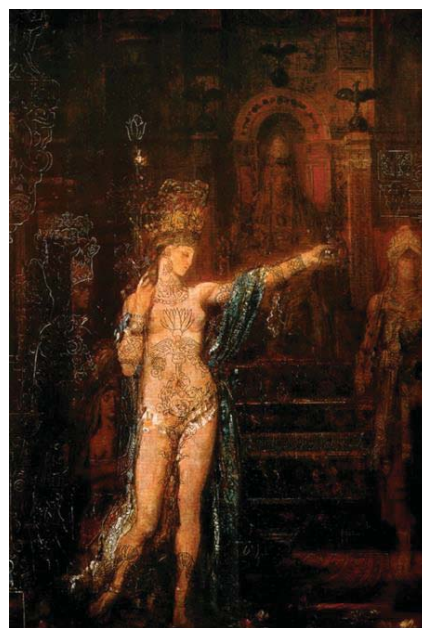


Fig. 135  
Gustave  
Moreau,  
*Salomé  
danzante*  
(1874-76)

Es posible, aunque no se sabe con seguridad, que Flaubert encontrase en aquella pintura la inspiración para escribir aquellos fragmentos que, en su relato de *Herodías*, describía a Salomé.

La *Salomé* de Flaubert es una adolescente virginal, instrumento en manos de su madre, auspiciadora real del asesinato de Juan el Bautista. Según Bram Dijkstra, Flaubert se refiere a Salomé como una furcia virgen que a través de su baile sensual evidencia la necesidad de la experiencia sexual pero todavía no anhela la cabeza del hombre y Herodías sigue manteniendo su papel de intrigante. Sin embargo, Salomé terminará desplazando a su madre, reclamando para sí la cabeza del santo.

Gustave Moreau retrató a sus Salomé en posturas semejantes, pero cambiando la ambientación de los lugares donde sucedía la acción: unas veces se traslada a los fastuosos escenarios hindúes, en otras a escenografías egipcias, bizantinas y árabes. Si en *Salomé danzante*, (1876) nuestra virgen profusamente enjoyada y tatuada al modo oriental se dispone a ejecutar su danza ante la mirada inquisitiva de su madre y la presencia de Herodes entronizado (fig. 135), en *La Aparición* (1876), otra variable del mismo tema, la joven de apariencia exótica es una Salomé omnipresente que, ante la terrible visión de la cabeza cercenada del Bautista, extiende su mano con el anhelo de quién desea su sangriento trofeo. Salomé es la definitiva cazadora de cabezas (fig. 136).



Fig. 136 Gustave Moreau, *La aparición* (1876)

La novela *Au Rebours* de Joris-Karl Huysmans fue definitiva para el reconocimiento de la obra de Moreau, así como lo fue para reunir a la furcia virgen de Flaubert y la voraz cazadora de cabezas de Moreau en la configuración cultural de Salomé como perfecta



fémica destructora. Y es que en la obra de Huysmans, el conde de Des Esseintes queda obnubilado por la contemplación de una de las versiones de Moreau sobre Salomé.

Franz von Stuck tampoco desperdició la ocasión de acariciar con sus pinceles al personaje bíblico. Cabe destacar la caracterización exótica de los personajes tan querida por el simbolismo y que supone una actualización de las pinturas de tres cuartos que sobre el tema se popularizaron en el siglo XVI (fig. 137).

Fig. 137 Franz von Stuck, *Salomé* (1906)

Edvard Munch también retoma el tema con una litografía en la que significativamente, su autorretrato ha sustituido a la cabeza del Bautista y como es habitual en la obra del noruego, el cabello de la mujer se transforma en elemento fetichista que, en este caso, es instrumento castrador (fig. 138).



Fig. 138 Edvard Munch, *Salomé* (1903)

Esta reinterpretación de los mitos bíblicos como castradoras de hombres manifestaba en realidad la tentativa del hombre decimonónico de adaptarse a su paulatino descenso de los sillones del poder. Con este masoquismo, el hombre no pretendía halagar a la mujer ni reconocer su superioridad, al contrario, ellas eran sustitutas de un poder mayor, pero destructibles y sacrificables.

Según los arriesgados planteamientos de Bram Dijkstra<sup>245</sup>, la relación dominadora-sumiso que retrata el masoquismo “bíblico” nos está hablando de la sociedad decimonónica a merced de un sistema económico volátil que amenazaba con la inestabilidad al hombre de clase media que no tenía un control directo sobre el mismo y era un engranaje más dentro del mecanismo capitalista que le subyugaba. El hombre del siglo XIX se conoce entonces esclavo del sistema y toma la posición de víctima pues él, que antaño había sido comerciante independiente ha sido transformado en empleado asalariado dentro del conglomerado comercial, carente de poder real. Si no eran los dominadores, tampoco las víctimas, quedaban en un ámbito ambiguo, dudoso, aterrador.

El hombre de *fin de siècle* toma a la mujer como sustituta del problema real, como reflejo del gigante capitalista y la convierte en falsa *dominatrix* de el mismo, para realizar su fantasía de dominio, pues el hombre quiere ser dominador victimizado y la mujer solo está cumpliendo su papel de sumisa dominadora.

---

<sup>245</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., pp. 353-401.



## 7.5. HACIA EL ABISMO: la mujer perdida

La inquietante y masiva extensión de la prostitución en los núcleos urbanos que vivió el siglo XIX fue una de las cuestiones más apremiantes para la sociedad decimonónica y uno de los factores decisivos en la concepción de la mujer a la que se adscribirán los simbolistas. La prostituta se incorporó a la vida social como lógico resultado de las leyes de oferta y demanda.

La invalidez impuesta a las esposas de clase media, las había convertido en seres inaccesibles, encerrados en sus jaulas doradas de bienestar burgués mientras sus maridos, afligidos por una profunda frustración sexual derivada de la represión sexual de la sociedad del momento, vieron en la prostituta una vía de escape a sus maltrechos impulsos vitales.

Las mujeres de la clase obrera con frecuencia se entregaban a la prostitución en las calles, como alternativa a las interminables y agotadoras jornadas laborales con salarios irrisorios que apenas les daban para vivir. La situación vivida por las mujeres campesinas y obreras era de absoluta miseria y, aunque la prostitución no les aseguraba un porvenir mejor, la necesidad era apremiante y cualquier ingreso era bien recibido.

Muchos campesinos que con el apogeo industrial abandonaron los campos donde la vida ya era de por sí bastante dura, llegaban a las ciudades donde la miseria y el hacinamiento se convertían en compañeros de vida.

El fenómeno de la prostitución era ampliamente conocido por todas las escalas sociales tanto en la victoriana sociedad inglesa como en Francia. Y la respuesta a su proliferación no se buscó en las lamentables y degradantes condiciones laborales, al desempleo o a la necesidad de sobrevivir sino en la naturaleza malvada intrínseca a la mujer y su supuesta inclinación natural a la prostitución, tal y como se referiría Otto Weininger:

“La inclinación y la disposición a la prostitución es tan orgánica en la mujer como lo es la maternidad” (Sexo y carácter)<sup>246</sup>.

Otros autores aludían a la libre elección de la mujer en el ejercicio de la prostitución para satisfacer sus deseos de ninfómanas.

La conclusión derivada de estas lecturas es que la prostitución era exclusiva responsabilidad de la prostituta y los hombres que caían en las redes de la prostituta eran víctimas de aquella vampira callejera. Los hijos de la burguesía observaban con curiosidad y atracción a las trabajadoras de las fábricas que representaban para ellos la promesa de libertad sexual, que buscaron en la figura de la prostituta.

A partir de 1870 tanto la literatura naturalista como las artes plásticas se harán eco de la mujer perdida que es la prostituta. Si bien es cierto que la temática no era una novedad y con anterioridad otros artistas como Goya habían reflejado el mundo de la

---

<sup>246</sup> Citado en DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 357.



ramera y la alcahueta con encomiable franqueza, los artistas del *fin de siècle* van a retratar este fenómeno casi como cronistas.

Ya el precoz Rossetti hizo alusiones al tema de forma un tanto velada en su óleo no finalizado *Hallada* (1853-54) donde en efecto el título hace referencia a la condición de mujer pérdida, luego encontrada, que se asocia a la prostituta (fig. 139). El cuadro relata el encuentro entre un campesino y su antigua novia, convertida ahora en prostituta callejera. Mayayo observa que Rossetti presenta el conflicto entre la virtud y el vicio como una oposición entre el campo y la ciudad<sup>247</sup>, atendiendo a los atuendos de ambos protagonistas. La prostituta viste de forma urbana mientras el joven lleva ropas de campo. El campo representa los valores tradicionales y eternos mientras lo urbano es el escenario del cambio, la degradación, lo inmoral<sup>248</sup>.



Fig. 139 D.G. Rossetti, *Hallada* (1855)

El tema de la prostitución conoció gran éxito en los círculos literarios tanto en la Inglaterra victoriana como en el Segundo imperio francés. Quizás la más celebrada sea la Nana de Zola.

En la esfera artística serán los prerrafaelitas los que estrenen el gusto de retratar a la mujer infame o perdida con su habitual aura de sutilidad. Habrá que esperar unos años para que el simbolista belga Félicien Rops deje constancia de la prostitución parisina sin titubeos. La prostituta que el recrea no vive en el mundo cortesano de Nana, sino en el submundo venéreo de la prostitución callejera. En *El Rydeack* (1865) la prostituta del suburbio urbano muestra su tobillo a un cliente que permanece oculto

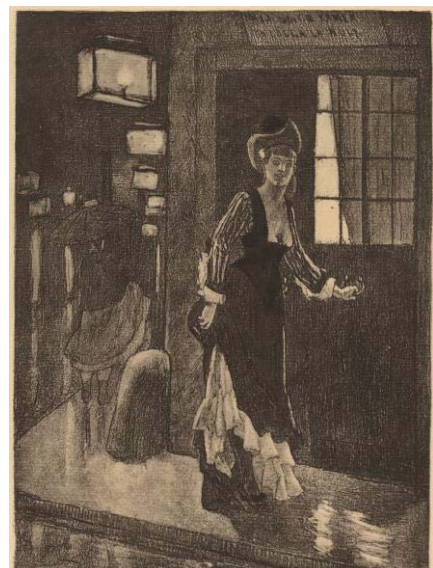


Fig. 140 Félicien Rops, *El Rydeack* (1865)

<sup>247</sup> MAYAYO, P., ob. cit. 158.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

para el espectador mientras dedica una sonrisa pícaro (fig. 140). En la puerta del establecimiento al que nos invita a entrar la joven se lee *Meubelen-Kamers* (habitación por una noche).



Fig. 141 Félicien Rops, *Idigencia* (1882)

*Indigencia* (1882) de Rops vuelve a hablarnos de la prostitución y la pobreza que viene implícita en aquella profesión. Con su habitual suspicacia, Rops coloca un cartel con las tarifas del prostíbulo al que debe pertenecer la joven, que apoyada contra el muro de la callejuela espera la llegada de un transeúnte como una vampira nocturna (fig. 141).

Son ambas mujeres de la calle, las prostitutas que interesan a Rops, no las cortesanas burguesas de caras empolvadas, mantenidas por el acaudalado burgués de turno. Es el suburbio urbano donde la infame mujer perdida del belga tiene su lugar de trabajo. Y es ella y no la mujer respetable la que fascina a Rops, Baudelaire o Verlaine.

Sin embargo, pronto la prostituta se convirtió en amenazadora, por su papel en la transmisión de enfermedades venéreas y así fue tomada como el instrumento con el cual el proletariado se vengaba de los ricos.

La expansión de enfermedades venéreas, en particular la sífilis, alimentó aún más las posiciones misóginas contra la mujer. El temor al contagio venéreo originó la denominada sifilofobia, desencadenando la histeria en muchos hombres que frecuentaban a las prostitutas fuera del ámbito matrimonial.

Para el año 1880, la sífilis ya representaba una de las más terribles amenazas para la salud pública y para los poderes eclesiásticos fue la prueba evidente de la estigmatización del abuso carnal.

En lo referente a la mujer, el terror sifilítico supuso la condena de ella, al observarla transmisora de aquel mal ya fuere como prostituta o como mujer sexualmente liberada.

De nuevo el simbolismo descarnado de Félicien Rops no es de utilidad para ilustrar a la mujer como personificación del peligro venéreo. La *Mors Shyphilitica* (1875) es el colofón final de la prostituta callejera que empuja al burgués a ese abismo venéreo que tanto le asustaba. Detrás de la cadavérica sifilítica acecha la muerte, simbolizada por la tradicional guadaña (fig. 142). Edvard Munch también se ocupará del tema en una desgarradora obra titulada *Herencia* (1897-99)



Fig. 142 Félicien Rops, *Mors Shyphilitica* (1875)



que hace referencia al neonato que sostiene la mujer en su regazo, con las huellas de la enfermedad en su cuerpo. Un testimonio desolador y crudo que fue recibido con reticencias e indignación por crítica y público (fig. 143). La enfermedad fue una temática ampliamente abordada por el noruego que vio en ella un reflejo de su propio sufrimiento.



Fig. 143 Edvard Munch, *Herencia* (1897-99)

El sexo de la mujer era el abismo definitivo y así lo comprendió Alfred Kubin con una imagen tan explícita y perturbadora como *Salto Mortal* (1901-1902) donde un intrépido hombre miniaturizado salta hacia una colosal vulva femenina que es literalmente el abismo para Kubin (fig. 144). Mismo abismo, aunque más poético, al que una sirena arrastra al hombre de la pintura de Burne-Jones, *En las profundidades del mar* (1885). Si el diminuto hombre de Kubin se lanzaba “voluntariamente” a las profundidades íntimas de la mujer, el efebo de Burne-Jones es un sujeto pasivo en manos de aquella mujer-pep que lo sumerge a los confines del mar (fig. 145).



Fig. 144 Alfred Kubin, *Salto mortal* (1901-02)



Fig. 145 E. Burne-Jones, *En las profundidades del mar* (1885)

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

La mujer no tardará en personificar a la muerte en tantos lienzos simbolistas de los que aquí he recogido una selección.

El alemán Charles Schwabe viste de muerte a sus figuras perpetrando la identificación definitiva de mujer como muerte en *La Muerte del Sepulturero* (1895-1900). La mujer como ángel de la muerte será un recurso frecuentado por los Simbolistas que permite dignificar en cierta forma esta personificación (fig. 146).



Fig. 146 Charles Schwabe, *La muerte del sepulturero* (1895-1900)

El simbolismo en Rusia encontrará a Jacek Malczewski uno de sus representantes más importantes. Malczewski utilizará la figura de la mujer vestida como ángel mortífero en *Tánatos I* (1898). Con poderosas alas de filo metálico, la monumental figura femenina afila su guadaña, atributo iconográfico tradicional de la muerte (fig. 147). Raras veces la muerte se presenta como consoladora y reconfortante, como en otra obra del ruso que muestra la versión más delicada en *La muerte* (1911). En algunas obras del mismo autor la muerte se presenta como consoladora y reconfortante (fig. 148)



Fig. 147 Jacek Malczewski, *Tánatos I* (1898)

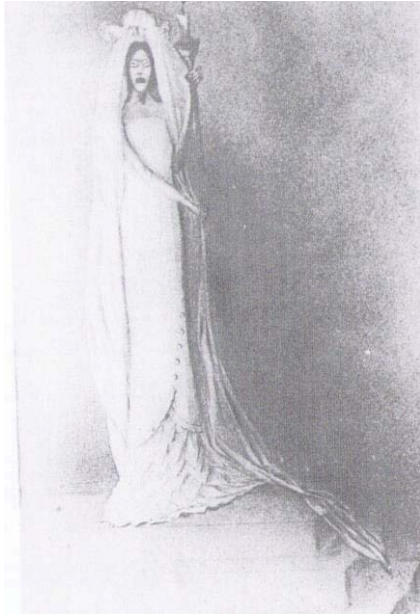


Fig. 148 Jacek Malczewski, *La muerte* (1911)



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

Como novia de la muerte, otra fórmula de representar a la Parca, aparece en la obra de Alfred Kubin en *La novia de la muerte* (1900) mientras Edvard Munch retrata a la mujer como amante de la muerte en *La joven y la muerte* (1894). Son múltiples las formas de personificar a la muerte con la figura femenina pero único el significado: la mujer es sinónimo de muerte (figs. 149-150)



**Fig. 149 Alfred Kubin, *La novia de la muerte* (1900)**



**Fig. 150 Edvard Munch, *La joven y la muerte* (1894)**

## 7.6. LA BELLEZA ANDROGINA

“El andrógino es la expresión suprema y un poco trágica de la mujer fatal<sup>249</sup>”.

Junto a la mujer y en relación con ella, la pintura simbolista va a explotar el tipo iconográfico del andrógino al que recurrirá en no pocas ocasiones para representar a sus héroes. Un arquetipo este que se ajustaba de forma pródiga a los postulados estetas y decadentes y su búsqueda de lo genuino, aquello original que desborda lo humano.

La identidad sexual es una construcción cultural y esencialmente discriminatoria en cuanto existen individuos que no se identifican con los roles establecidos para su género. El arte tiende a subrayar las identidades construidas por la sociedad, pero de vez en cuando subvierte los criterios de la caracterización sexual. El andrógino debe situarse en este ámbito de la experimentación y la metamorfosis, dado que comparte rasgos de uno y otro sexo dinamitando las categorías estereotípicas que pertenecen a los dominios de lo masculino y lo femenino.

El andrógino responde al deseo de la multiplicidad en la unidad, y supone un estado de perfección que oscila entre la complementariedad de los sexos y la recuperación de la plenitud originaria<sup>250</sup>.

De orígenes misteriosos, tan acorde con el universo simbolista, el andrógino representa el sexo incierto, del que ya hablaba Platón en su relato *El Banquete o del Amor*.

“Era entonces el andrógino una sola cosa, como forma y como nombre, participe de ambos sexos, masculino y femenino, mientras que ahora no es más que un hombre sumido en el oprobio”<sup>251</sup>.

Con aquellas líneas, Platón definía al andrógino, un ser cuya naturaleza participaba de ambos sexos y que, pronto, representó una amenaza en el equilibrio impuesto por los dioses, razón por la cual fue cortado en dos mitades. Narra la leyenda que, desde aquel instante, el ser humano está destinado a buscar aquella mitad perdida.

Asociado al término de andrógino encontramos el de hermafrodita, cuyos orígenes también son mitológicos. Hijo de Hermes y Afrodita, Hermafrodito, poseedor de gran belleza, despertó los amores de la náyade Salmacis quién en un arrebató abrazó al joven implorando a los dioses la unión de sus cuerpos. Los dioses oyeron el ruego de la joven y fusionaron sus cuerpos resultando un ser con ambos sexos.

Estrictamente ambos términos no son sinónimos, aunque a veces se usen como tal, pues hermafrodita designa a un ser poseedor de ambos sexos, por tanto, de carácter visual. El andrógino sería un ser asexual. Estrella de Diego arroja algo de luz al asunto añadiendo

---

<sup>249</sup> SCARAFFÍA, G. *La donna fatale*, Palermo, 1987, p. 102.

<sup>250</sup> RODRÍGUES GONZÁLEZ, C. *La recreación del andrógino y sus representaciones en el arte y los mass media: un estudio etnográfico sobre roles de género*, Tesis dirigida por Francisco García García, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 257.

<sup>251</sup> PLATÓN, *Obras completas*, Madrid 1966, p. 575.

que “el hermafrodita es presencia y el andrógino, ausencia (...) dicho de otro modo, el hermafrodita simboliza el placer y el andrógino el deseo.”<sup>252</sup>

Por su parte Loreana Canillas observa diferencia en las dos figuras en cuanto a que “el hermafrodita refiere a lo desvelado y lo andrógino a lo velado”<sup>253</sup> aunque resuelve que “son dos caras de la misma moneda; dos formas entrelazadas donde los géneros se confunden, donde la cuestión de la sexualidad y la reproducción se ponen en jaque”<sup>254</sup>

Ambos tipos son dos modos distintos, pero no opuestos, de representar la asexualidad o mejor dicho la sexualidad ambigua, pero ambos comparten iconografía. Son seres de rostro hermético, asexual, de apariencia joven y apolínea que suponen la fusión ideal de los sexos.

El ambiente intelectual del siglo XIX, invadido por la nostalgia de la perfección perdida del ser, acogerá la figura del andrógino como símbolo del anhelo de unidad y armonía de los contrarios. El sexo incierto será para el simbolismo, aquella fusión ideal de los dos principios, el masculino y el femenino, el agente activo con el pasivo. Es la época de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, la *Justine* de Sade, la *Mademoiselle de Maupin* de Gautier.

El simbolista contempla la belleza andrógina como la belleza suprema, absoluta; superior por tanto a la de la mujer, cuya belleza pertenece a la naturaleza, mientras la del andrógino pertenece a una dimensión supra terrenal que no necesita de nadie, pues se basta a sí misma.

Clarissa Rodríguez advierte dos posiciones contrarias en la comprensión del mito del andrógino durante el siglo XIX<sup>255</sup>: en un primer momento, con la utopía y el optimismo imperantes en la primera mitad del siglo XIX, la figura del andrógino encarna el ideal de superación humana y se asocia con lo espiritual. En un segundo momento, predominado por el pesimismo, el andrógino representará la amenaza de la sexualidad ambigua para el burgués del siglo XIX, a pesar de su pertenencia a un estado superior y trascendente, es decir ajeno a este mundo.

Aunque, en efecto, el burgués decimonónico observa al hombre amanerado o a la mujer masculina, ambos prototipos andróginos, como una aberración de la naturaleza<sup>256</sup>, el simbolista que detesta el espíritu de su siglo, aspira al ideal andrógino, ensalzándolo, a sabiendas de que es inalcanzable por su pertenencia a una instancia superior<sup>257</sup>. Con frecuencia, el simbolista se identifica con la imagen andrógina revistiendo con el sexo incierto a sus personajes, tal y como hace Moreau con sus héroes y poetas. El dandy y

---

<sup>252</sup> DE DIEGO, E. *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, 1992, p. 41.

<sup>253</sup> CANILLAS, L. *Señales de androginía en la cultura y el arte*. Tesis dirigida por Anahí Cáceres Instituto Universitario Nacional del Arte, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2008, p. 7

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> RODRÍGUES, C., *ob. cit.*, pp. 256-59.

<sup>256</sup> *Id.*, p.258. La moral burguesa interpretó al andrógino con un hemafrodita fisiológico, rechazándolo inmediatamente.

<sup>257</sup> La ambigüedad del andrógino puede ponerse en relación con la crisis de identidad en el contexto de la modernidad.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

decadente suele adoptar actitudes y apariencias afeminadas es su búsqueda de trascender lo natura, para ellos vulgar, y apelar a lo supremo, representado en el andrógino.

Joséphin Péladan fue el principal impulsor del androginismo literario con obras como El andrógino (1891) que inauguraban el culto al andrógino o hermafrodita que con el simbolismo se convertirá en símbolo de lo misterioso, lo inaccesible e imposible. En torno a Péladan se van a reunir destacadas figuras del decadentismo que, siguiendo la senda de aquel, cultivaran el ideal de la belleza andrógina.

Sin embargo, como ya sucediera con la *femme fatale*, el mito del andrógino surge con el romanticismo negro y con anterioridad, en el prerromanticismo con la figura de William Blake se observa una tímida aparición.

La literatura decadentista recurrió con frecuencia al tema del andrógino en novelas donde la naturaleza dual del protagonista es más que evidente. Me refiero a la temprana obra de Balzac, *Serafita* (1835), o *Mademoiselle de Maupin* de Teophile Gautier, una apología del amor lésbico y de la belleza superior del hermafrodita.

Siguiendo la estela de la mente decadentista de Gautier, autores como Huysmans, Swinburne o D' Anunzio reactualizaron la figura en el ámbito literario mientras artistas como Rossetti o Moreau, hacían lo propio en las artes visuales.

El fundador de la Hermandad Prerrafaelita, D. G. Rossetti retoma la figura del mítico personaje en la acuarela *Música matinal* (1864) donde emplea las mismas facciones para personajes femeninos y masculinos deliberadamente, de modo que apenas existe diferencia de sexo entre los personajes presentes en la escena (fig. 151). El artista estaba convencido de que la suprema perfección era alcanzada cuando belleza femenina y masculina confluían.



Fig. 151 D. G. Rossetti, *Música matinal* (1864)

El ángel, figura andrógina por antonomasia, será representado en la obra de Burne Jones como un ser espiritual, carente de sexualidad definida (fig. 152). Un prerrafaelista menor, Simeon Solomon también se suscribe al ideal andrógino con la obra *La noche y*



*el suelo*, donde dos figuras de sexos intercambiables se prestan magníficamente a esta visión elegíaca (fig. 153).



Fig. 152 E. Burne-Jones, *Days of creation* (1876)

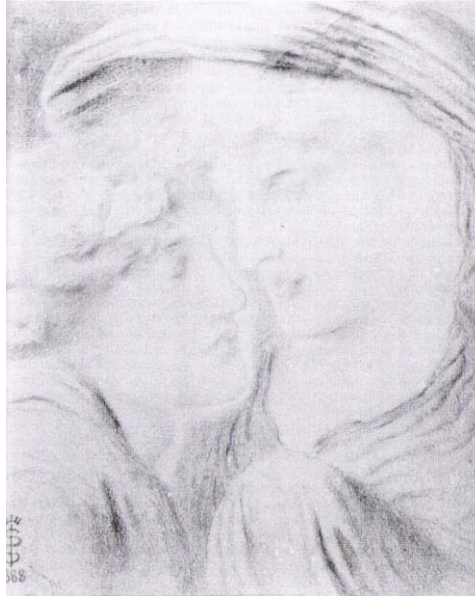


Fig. 153 Simeon Solomon, *La noche y el sueño* (1888)

Probablemente Gustave Moreau sea el autor que más veces se adueñase del tipo de belleza andrógina a la hora de imaginar a sus héroes dotándoles de cierto aire afeminado que nada tiene que ver con la casualidad, sino con ese culto del andrógino que permaneció vivo durante el *fin de siècle*. Es en este clima decadentista desde donde debemos comprender a los personajes de sexo incierto que pueblan las pinturas del francés.

En referencia a este tema, Bornay llama la atención sobre la leyenda de Orfeo, por su importancia algunas de las corrientes de pensamiento finisecular<sup>258</sup>, en especial aquellas versiones del relato en la que tras la pérdida de Euridice, el héroe mitológico se entrega al amor masculino desatando la furia de las mujeres de la Tracia que acabaron descuartizando al cantor.

---

<sup>258</sup> BORNAY, E. Las hijas de..., ob. cit., 316.



Fig. 154 Gustave Moreau, *Orfeo* (1865)



Fig. 155 Gustave Moreau, *La sirena y el poeta* (1895)

Orfeo fue personaje predilecto para Gustave Moreau, quién dedicó al héroe tracio algunas de sus composiciones más bellas, como *Orfeo* (1865). En tal pintura, una joven ha recogido la cabeza de Orfeo, presentado a modo de mártir cristiano (fig. 154) Otras obras) como *La Sirena y el poeta* (fig. 155) u *Orfeo en la tumba de Eurídice*, nos hablan del gusto del artista por el mito de Orfeo.

También el simbolista belga Jean Delville recurrió a la figura de Orfeo en una obra donde la cabeza andrógina de Orfeo viaja a la deriva sobre su lira (fig. 156). La metafísica de lo bello y lo oculto de la pintura muestra las afinidades de este artista con el mundo de lo espiritual y lo esotérico cuyo líder bien podía ser Orfeo<sup>259</sup>.



Fig. 156 Jean Delville, *Orfeo muerto* (1893)

En esta línea mágica e idealizada que presenta al artista como visionario y profeta de un conocimiento superior en el que el arte era sustitutivo de la religión, Jean Delville realiza *El amor de las almas* (1900), obra cumbre de la estética andrógina. Es un cuadro lleno de idealismo que representa la fusión del hombre y la mujer en un retorno a la unidad primitiva que es el andrógino tal y como lo imaginó Aristófanes en aquella leyenda recogida por Platón<sup>260</sup> (fig. 157). Tal fusión se produce en un universo cósmico, tal vez

<sup>259</sup> WOLF, N., ob. cit., pp. 64-65.

<sup>260</sup> GIBSON, M., ob. cit., p. 96.

uterino, coronado por una flor de loto, referencia a la pureza que tal fusión andrógina representa.

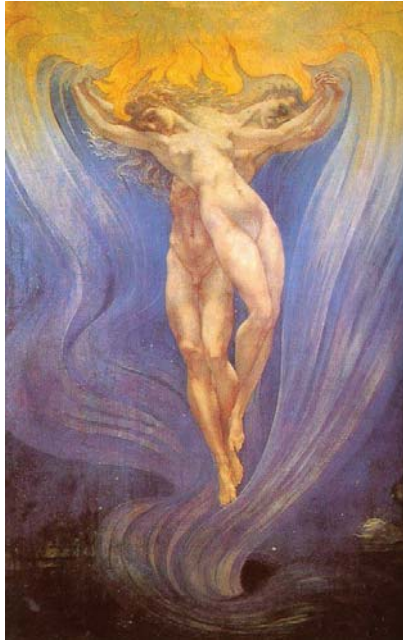


Fig. 157 Jean Delville, *El amor de las almas* (1900)

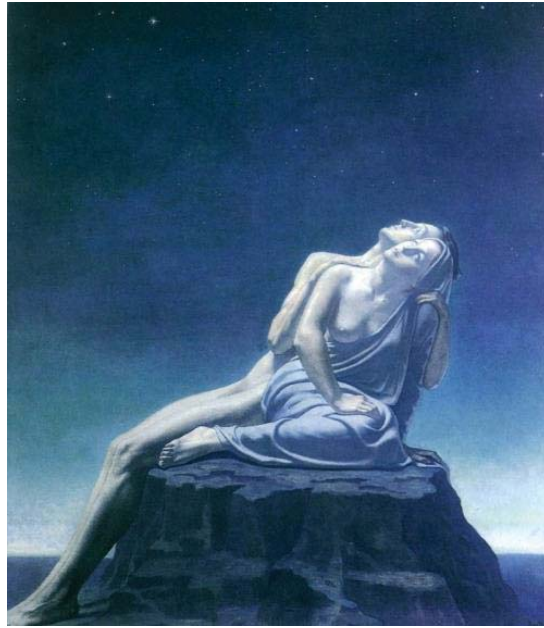


Fig. 158 Jean Delville, *El olvido de las pasiones* (1913)

*El olvido de las pasiones*<sup>261</sup> (1913) es otra obra significativa de la temática andrógina, por la que Delville sintió especial fascinación. Martinot interpreta que tal imagen es símbolo del entierro del pleito entre los sexos opuestos, y que se presupone por la sensación de armonía que se respira en la obra (fig. 158). Ambas figuras comparten fragilidad y languidez y dirigen sus miradas al cielo cósmico que comparte con la obra anterior.

El andrógino también debe asumirse como la ilusión por una reproducción asexual y casta. El andrógino, cuya naturaleza superior no estaba contaminada por ninguna mancha, debía tener un nacimiento igual de puro que su condición. Dos obras ilustrativas de Frank Kupka, *El alma del loto* (1898) y *El principio de la vida* (1900-03) pueden entenderse en este contexto (figs. 159-160). Atendiendo a la larga tradición

---

<sup>261</sup> MARINOT, L., ob. cit., p. 66.



simbólica de la flor de loto, presente en ambas obras, como fuente de vida y resurrección, se evidencia el casto nacimiento de la figura andrógina<sup>262</sup>.

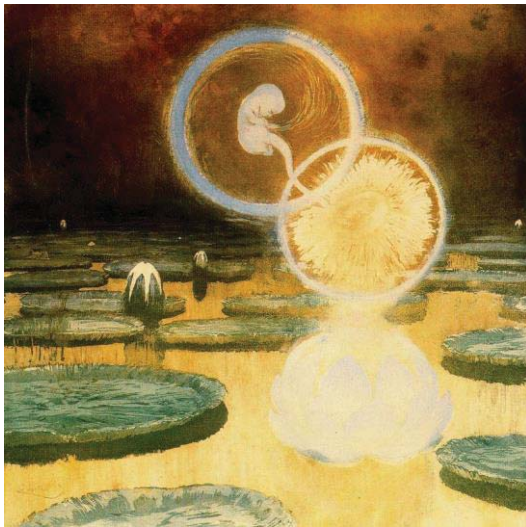


Fig. 159 Frank Kupka, *El alma del loto* (1898)

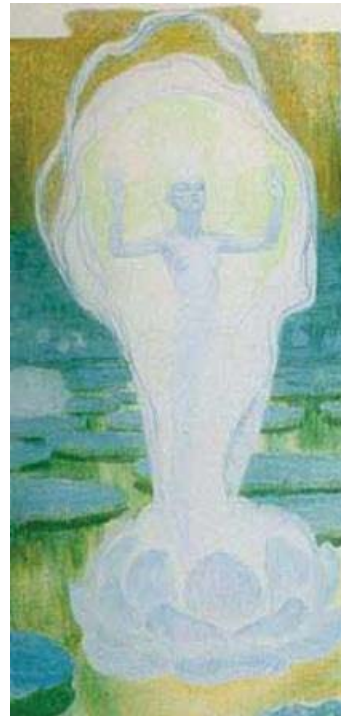


Fig. 160 Frank Kupka, *El principio de la vida* (1900-1903)

Otros artistas no necesitan de envoltorios mitológicos para tratar el tema que les interesa. Este es el caso de Félicien Rops que en *Placer Hermafrodita* (1879-90) acentúa la parte femenina con una larga cabellera, pero conviven ambos sexos (fig. 161).



El grabado debió escandalizar a los editores de las revistas del momento según señala Dijkstra<sup>264</sup> al mostrar de forma tan explícita una de las degeneraciones que según los pensadores del período provocaban las prácticas lésbicas y autoeróticas, la hipertrofia del clítoris, que en el hemafrodita de Rops aparece como una distensión clitoriana que toma apariencia de miembro viril.

Bornay concluye respecto al revival iconográfico del andrógino en el *fin de siècle* que éste sería “un eco visual de una homosexualidad que solo hallaba espacio entre las minorías de artistas e intelectuales”<sup>265</sup>.

Fig. 161 Félicien Rops, *Placer Hermafrodita* (1879-1890)

<sup>262</sup> En la mitología hinduista, los dioses Siva y Sakti se combinan en andrógino, como símbolo de la unión de las partes opuestas del alma.

<sup>264</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 158.

<sup>265</sup> BORNAY, E., *Las hijas de...*, p. 321.



La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

Canillas sostiene que “el andrógino implica en su figura, un ser joven, inmortal, asexuado, que genera deseo, no placer. Es el deseo encarnado, desde el misterio, desde la seducción, desde su eterna juventud. La androginia significa en sí misma la conciliación del Otro y del Yo, para la completitud del Yo”<sup>266</sup>.

Estrella de Diego se refiere al deseo de retornar al estado andrógino primigenio a la Caída<sup>267</sup>, de modo que se correspondería con una reconciliación con la Edad de Oro, invocada constantemente por los simbolistas, en la que, según Jorge García Sánchez, sólo existía el hombre como género<sup>268</sup>.

El andrógino supone la inversión de los roles de género, y privilegiado por los simbolistas, se debe entender como una contraposición a la mujer fatal, atendiendo no tanto a la misoginia, sino a la naturaleza sexual de sus creadores<sup>269</sup>.

---

<sup>266</sup> CANILLAS, L., ob. cit., p. 33

<sup>267</sup> DE DIEGO, E., ob. cit., p. 136.

<sup>268</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, J., ob. cit. 203.

<sup>269</sup> Id., p. 205.

## 7.7. EL AMOR SÁFICO

El mito de las hijas de Safo también será resucitado por la cultura en las postrimerías del siglo convertido en paradigma de la homosexualidad femenina. Safo era una poetisa griega que habitaba en la isla de Lesbos donde regía una hermandad bajo la protección de Afrodita y las musas, a donde acudían las jóvenes aristócratas para estudiar poesía, música y danza<sup>270</sup>. Los versos de la poetisa de Lesbos donde, lejos de ocultar su amor hacia las mujeres, lo proclama sin censura, convierten a Safo en un emblema del amor lésbico, tema tabú que encontraremos representado en la pintura finisecular.

La imaginería sáfica bien tiene su origen en la persona de Safo, pero no es desde luego ajeno a la tradición pictórica occidental, aunque siempre bajo excusa mitológica, lo encontramos en temas como Diana y Calixto, Las tres Gracias o en alegorías como Justicia y Paz o Justicia y Caridad.

El mundo de Lesbos resurgirá bajo la esfera literaria finisecular en los versos de Baudelaire y sus *femmes damnées*, en la poesía de Swinburne o en novelas como *Nana*, que conocerá aquellos universos sáficos de la mano de su amiga Satin, como lo hará Lulú a través de la condesa Geschwitz, cuyo amor por ella es ciertamente confuso.

Khnopff evoca el amor sáfico de forma implícita en su *Estudio de mujeres* (1887) jugando con el espectador al sugerir la existencia de un espejo, que no es tal, para reflejar a dos mujeres en actitud romántica (fig. 162). Sus mujeres son en realidad seres de apariencia andrógina, característica ésta persistente en la producción artística del simbolista belga.

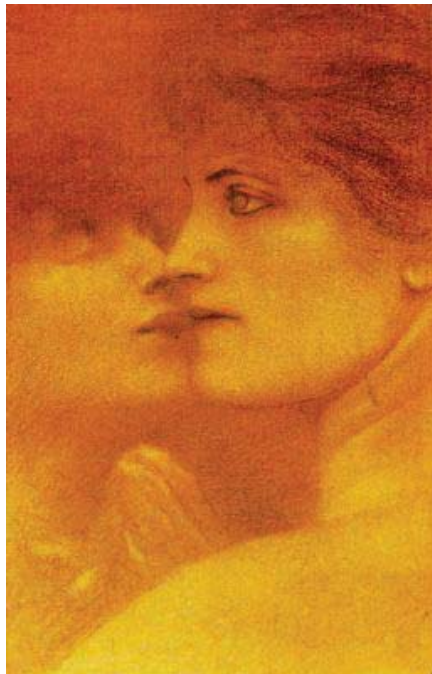


Fig. 162 Fernand Khnopff, *Estudio de mujeres* (1887)

En relación con esta obra debemos llamar la atención sobre un aspecto interesante que se vincula al amor entre las mujeres y al que se refiere Bram Dijkstra<sup>271</sup> al sugerir que el contacto lésbico entre dos mujeres es la prolongación de su tendencia autoerótica, de tal forma que para el hombre decimonónico aquellas escenas lésbicas no componían nada amenazante y le permitían seguir cómodamente sentado en la butaca del voyeur.

Sin embargo, este amor lésbico a menudo fue visto como la manifestación expresa del odio de la mujer hacia el sexo opuesto y el establecimiento de “peligrosos” lazos entre las mujeres que podrían tener equivalencia en alianzas futuras que terminasen por defenestrar al hombre de su estatus.

Este clima paranoico en torno a la mujer supondrá también que cuando en estas imágenes aparece una mujer besando a otra (caso de la obra de Khnopff

<sup>270</sup> BORNAY, E., *Las hijas de...*, ob. cit., p. 321.

<sup>271</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 152.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

antes mencionada) en realidad está besando su propia imagen en el espejo. La sugerencia de espejo en la imagen de Khnopff por tanto no es gratuita y alude a esta idea narcisista sobre las mujeres. De hecho, encontraremos con relativa frecuencia imágenes de mujeres observando su reflejo en el agua, como obnubiladas por el simple reflejo de sí mismas proyectado en la superficie cristalina. Como ejemplo de estas imágenes he escogido la obra *La fuente del mal* o (*Vanidad*) de Giovanni Segantini (1897) que por su sugerente título ya nos ilustra muy bien las implicaciones que tenía la presencia de una figura femenina observando su imagen reflejada (fig. 163).



Fig. 163 Giovanni Segantini, *La Fuente del mal o Vanidad* (1897)

En otros casos la mujer simplemente observa su reflejo directamente en el espejo, estampa ésta que en principio debería parecer ofensiva y cuya tradición pictórica es amplia, iniciará su conversión como símbolo del narcisismo de la mujer. De nuevo la imagen de la mujer y el espejo tornará en alegoría de la vanidad en la obra de Carl Strathmann *Vanidad* (1910) (fig. 164) y sin prestar un título tan explícito a su obra, al simbolista Albert von Keller (fig. 165). A este último le basta con el rictus de su figura femenina para averiguar la soberbia y altivez que a esta mujer le causa la simple imagen de sí misma.

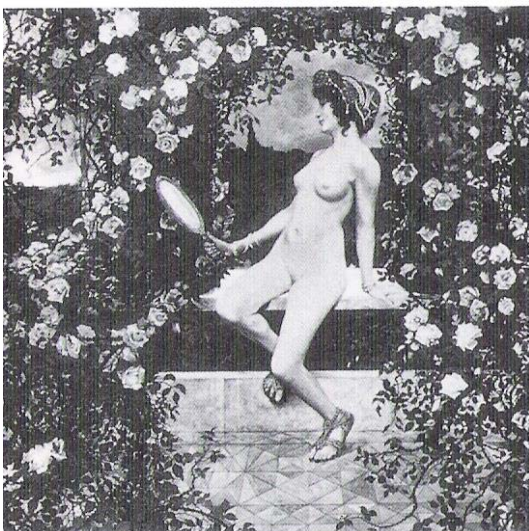


Fig. 164 Carl Strathmann, *Vanidad* (1910)



Fig. 165 Albert von Keller, *Retrato de una dama* (1906)



El *fin de siècle* buscó una explicación al lesbianismo aludiendo a la tendencia propiamente femenina a la vanidad y a la idea extendida y ampliamente conocida en los ambientes finiseculares de que las mujeres eran seres indiferenciados sin una identidad individual. Es por eso que muchas imágenes velan el tema del amor femenino y más bien parecen la reiteración de la misma mujer, como se observa en *Rosa Triplex* (1874) de Dante Gabriel Rossetti, donde las tres mujeres son una sola, que componen una imagen especular tripartita (fig. 166).



Fig. 166 D.G. Rossetti, *Rosa Triplex* (1874)

Esta idea de la mujer en su multiplicidad indiferenciada y la mujer como reflejo de la naturaleza que la rodea está dignamente representada en *El espejo de Venus* de Edward Burne-Jones (1898), donde Venus y sus compañeras, que según Dijkstra<sup>272</sup> son la misma mujer pues ninguna tiene rasgos individualizados, representan la identidad colectiva de La Mujer cuya pureza se refleja impoluta en la perfecta superficie del riachuelo (fig. 167). El reflejo es en esta imagen símbolo de la autosuficiencia femenina antes de romper el espejo y renunciar a su identidad, convirtiéndose en meros reflejos voluntarios de los varones.



Fig. 167 E. Burne-Jones, *El espejo de Venus* (1898)

---

<sup>272</sup> DIJKSTRA, B., ob. cit., p. 132.



En otras imágenes esta idea de mujer repetida no tiene sentido, pues los personajes están individualizados y parecen evidenciar sin tapujos el tema del lesbianismo. Gustav Klimt en sus dibujos eróticos y esbozos privados retrata el amor entre mujeres sin el amparo mitológico (fig. 168). Según Gottfried Fliedl, no debemos entender tales dibujos como un manifiesto contra la represión de la sexualidad femenina, dado que aquellos bocetos no tuvieron repercusión social y pertenecen al ámbito privado del artista, como medio para expresar sus obsesiones personales a través de la imagen de la mujer erótica<sup>273</sup>.



Fig. 168 Gustav Klimt, *Dos mujeres desnudas echadas de espaldas* (1905-06)

Para Klimt lo femenino consistía en una capacidad ilimitada para el placer sexual y erótico, de forma que Klimt reduce la esencia de la mujer a lo sexual, convirtiendo la sexualidad en motivo pictórico. El hombre es espectador furtivo de la ternura de las jóvenes lesbianas de Klimt, a las que observa siempre desde fuera.

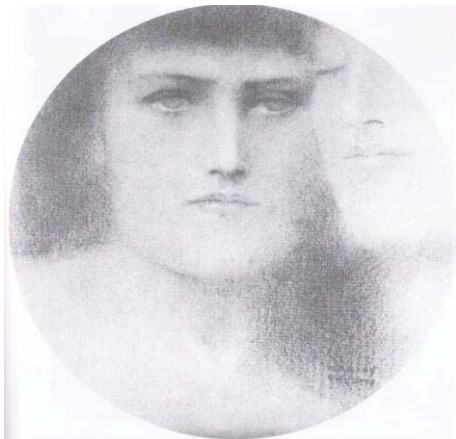


Fig. 169 Fernand Khnopff, *Boceto de Caricia* (1985)

La producción de Fernand Khnopff también nos permite hablar de otra cuestión en la representación de los amores sáficos: el tema del andrógino se confunde y se intercambia con el del amor sáfico, llegando incluso a compenetrarse de forma audaz como sucedía en *La Caricia o La Esfinge* (1896), que no vacila en el momento de reflejar la feminidad de ambos personajes. Los mismos tipos femeninos aparecen en el boceto de *Caricia*, en el que dos herméticos rostros de sexo incierto emergen del fondo (fig. 169).

<sup>273</sup> FLIEDL, G., ob. cit., pp. 189-199.

George de Feure por su parte realizará algunas obras donde los amores lésbicos vuelven a ser foco de atención bajo el título *Hacia el abismo* (1894) o *La Voz del Diablo* (1895). Ambos títulos son lo suficientemente ilustrativos como para desvelar los significados simbólicos que el artista pretende representar. La primera hace uso de una analogía tan antigua como actual en el momento, la mujer y la naturaleza, exótica en este caso (fig. 170). Dos figuras desnudas son una parte más de aquella exuberante naturaleza. La segunda obra evoca a la ensoñación de la figura femenina, en primer término, cuyo aspecto robusto contrasta con el de las mujeres desnudas, recostadas en la hierba en segundo plano, a las que dirige su mirada en absoluto inocente (fig. 171).



Fig. 170 George de Feure, *Hacia el abismo* (1894)



Fig. 171 George de Feure, *La voz del diablo* (1895)

George de Feure recoge la concepción baudeleriana de la mujer con una estética más próxima al *Art Nouveau* asociando a la mujer con los motivos florales, en una lectura estética y simbolista.

Sin ampararse en sutilidades de ningún tipo, otro artista representa el tema del amor entre mujeres, Joseph Granié en *El Beso* (1900). Prescindiendo de todo elemento anecdótico y de cualquier localización espacial, logra dotar de solemnidad la escena vista (fig. 172).



Fig. 172 Joseph Granié, *El beso* (1900)



Fig. 173 Félicien Rops, *Dos amigas* (1880)

Felicien Rops y su habitual interés por los temas cotidianos retrata los amores sáfcicos en los burdeles europeos resolviendo con su acostumbrada franqueza, el tema alejándose del simbolismo (fig. 173). Rops trata con sórdida naturalidad un ambiente que debía conocer bien, pues son conocidos sus contactos con el mundo de la prostitución y las casas de tolerancia, asuntos éstos que tratará en sus obras.

La mujer de tendencias sáfcicas a veces presenta un perfil andrógino, asociado con la mujer masculina, antinatural e infame, que rechaza sus deberes maternos y está abocada a ser la mujer estéril en boca del propio Baudelaire.

Las teorías populares del momento sobre el lesbianismo contribuyeron a forjar esta imagen masculinizada de la mujer que se convirtió pronto en un estereotipo que Talmey describiría con detalle:

“Ella rechazaba su vestido, asume y adopta modales masculinos. Realiza deportes de chicos. Juega con caballos, pelotas y armas. Hace demostraciones de valentía y bravatas, es ruidosa y le encanta el vagabundeo”<sup>274</sup>.

Este estereotipo tan simplón y tantas veces explotado por la literatura y el cine como la fórmula más pertinente para retratar a la mujer, no sólo lesbiana, sino también a la joven rebelde o independiente que se postula como competidora del hombre, adquiere su plena caracterización física y psicológica en el término del siglo XIX.

El peligro de la mujer varonil y díscola, que desatiende todos los aspectos propiamente femeninos, se halla en el instinto sexual de ésta, pues en palabras de Lombroso y Ferrero el placer sexual de la mujer despertaba en ella un instinto criminal que conducía al desastre.

---

<sup>274</sup> Citado en DIJKSTRA, Bram, ob. cit., p. 156

## 8. ¿Trivialización de la figura femenina? del Simbolismo al *Art Nouveau*

Erika Bornay<sup>275</sup> advierte que la dimensión conceptual que conquistó la imagen de la mujer de la mano del Simbolismo comenzará a desvanecerse en el inicio de siglo XX, a pesar de la panfeminización del arte que tuvo lugar con el nacimiento del nuevo siglo.

Según la autora con el *Art Nouveau* la figura femenina comenzará a aquejar una falta capacidad sugestiva que se irá haciendo cada vez mayor hasta despojarse de su carácter simbólico, en beneficio de un decorativismo que se descubre como principal función de la imagen femenina para el nuevo estilo. La línea curva y el trazo sensualista se apoderarán de la imagen femenina primando la estilización de las formas y los colores planos al servicio del gusto estético del nuevo estilo.

No obstante, a mi parecer, existen muchos artistas que, inmersos en la estética del *Art Nouveau*, participarán de las inquietudes simbolistas, conjugando la libertad formal del nuevo estilo con su necesidad de expresar sus anhelos íntimos o nociones universales<sup>276</sup>. De tal forma que el *Art Nouveau* al igual que el Simbolismo en algunas ocasiones va a recurrir a la línea como modo de expresión anímico además de por convencimiento estético, atendiendo forma y contenido, lo que tendrá como resultado unas figuras gráciles y delicadas que no siempre excluyen el contenido simbólico.

La mujer, con los contornos de su cuerpo y su cabellera, será el recurso más apreciado del *Art Nouveau*, que hizo de la línea ondulada un culto, insertándose en panfeminización del arte que afectó al inicio del siglo.

Lo que sí es cierto es que, con el *Art Nouveau*, la *femme fatale* tan querida por los simbolistas que con ellos había alcanzado la categoría de icono, quedará muchas veces reducida a cliché destinado a embellecer los más diversos objetos.

Jan Thompson<sup>277</sup> cree hallar la respuesta de esta trivialización de la iconografía femenina, como elemento ornamental, al temor masculino ante el creciente protagonismo y poder de la *New Woman* y el consecuente interés del sector masculino en neutralizar la imagen fatal de la mujer a través de la inflación.

Esta supuesta inflación puesta en relación con la nueva industria publicitaria y el vertiginoso ascenso de las artes gráficas serían los factores responsables de la disolución del mito de la mujer fatal. Aquellas mujeres fatales inolvidables del siglo pasado, en el umbral de 1900 ya eran historia, reducidas a reclamos publicitarios u objetos decorativos.

El tiempo de la exuberancia y el misterio de las musas prerrafaelitas o el refinamiento suntuoso de las damas de Moreau había muerto, dando paso a las veleidosas y frívolas siluetas del fugaz *Art Nouveau*.

---

<sup>275</sup> BORNAY, E., *Las hijas de...*, ob. cit., p. 381-385.

<sup>276</sup> Es el caso del británico Aubrey Beardsley quién supo combinar los temas simbolistas con la estética modernista creando un estilo satírico y decorativo.

<sup>277</sup> BORNAY, E., *Las hijas de...* ob. cit., pp. 381-385.



## 9. CONCLUSIONES

La pintura finisecular no sólo se hizo eco de la realidad contemporánea, como testimonio de ella, también desempeñó un papel en la fijación y difusión de determinados estereotipos femeninos, con la intención de adoctrinar a la mujer y reproducir los roles que debía ocupar o evitar en la sociedad decimonónica.

La revolución industrial, el ascenso de la burguesía y el posterior nacimiento del sistema capitalista impusieron un nuevo orden social en toda Europa que afectará a las nociones universales y a los valores tradicionales del individuo que se vio desprovisto de identidad en aquel nuevo orden. En su búsqueda por reafirmarse como individuo, algunos decidieron adaptarse al nuevo y frenético ritmo de vida de la era postindustrial mientras otros optaron por refugiarse en los terrenos de la imaginación y el exotismo, configurando una nueva sensibilidad denominada “decadente” que abrazarán los artistas partícipes del simbolismo.

El nuevo orden también trajo consigo nuevas pautas en las relaciones entre hombres y mujeres. Las esferas masculina y femenina quedaron separadas de forma abrupta, relegando a la mujer al ámbito doméstico donde fue transformada en “ángel del hogar”.

Pero, la desconfianza del hombre hacia la mujer, a la que por ahora mantenía aislada en el escenario doméstico, seguía palpitando de forma incesante en aquel modelo ideal de mujer, que como luego constatará la iconografía, más pronto que tarde será abandonado en beneficio de imágenes de velada sexualidad.

El hombre del siglo XIX no se percató de una cuestión que será trascendental para la iconografía femenina y el propio concepto de lo femenino de las que hará uso el simbolismo: aquel aislamiento al que sometió a la mujer, al encerrarla en esa esfera tan privada como ajena a lo masculino, que era el hogar, la transformó en un ser lejano y desconocido que alimentará las fantasías y temores masculinos al terminar el siglo.

Por el momento la imagen válida de la mujer virtuosa respondía a la iconografía de monja hogareña, aunque bien se podría llamar iconografía de la cautividad, a la que estas mujeres se vieron sometidas por una sociedad regida bajo presupuestos morales que reconocían la superioridad del varón y la inferioridad y consecuente sumisión que la mujer debía acatar. El claustro se transforma en cárcel y el esposo en amo para aquellas mujeres y de hecho, cualquier tentativa de éstas para romper las cadenas del aislamiento que las condenaba a una agonía existencial, fue contestada con el ostracismo.

La iconografía pronto evidenciará que el estado ideal de feminidad para estas mujeres era la debilidad y la enfermedad, que culminó con el culto a la “tísica sublime” que comenzará a adueñarse de la imagen de la mujer en la ficción pictórica y en la realidad.

El ideal femenino burgués que restringía la sexualidad de la mujer a las funciones reproductoras pronto se verá frustrado, en primer lugar, cuando el mundo científico “redescubre” la conciencia sexual de la mujer, transformando el concepto de la mujer, así como la iconografía femenina. Este redescubrimiento en realidad nunca fue tal, dado

que el ambiente burgués convivía con la prostitución callejera cuya inquietante extensión dibujó a la mujer como sinónimo de enfermedad y muerte, sólo que la mujer burguesa, que debía permanecer ajena al universo sexual y educada para ello, decidió aparentar ignorarlo.

El curso inexorable de la vida se impondrá definitivamente con la irrupción de la *New Woman* al término del siglo XIX, destruyendo la jaula dorada en la que la mujer se encontraba y precipitando su ascenso en el escenario público. Aquella *New Woman* rompió los esquemas de la sociedad y desestabilizó por completo la noción de feminidad sustentada por la sociedad burguesa.

Aparecida en escena la *New Woman*, la mujer comenzó a ser vista como una usurpadora que pretendía destruir los esquemas patriarcales largo tiempo sustentados, porque no olvidemos que los cimientos de la misoginia estaban colocados hacía siglos cuando las mitologías paganas y la tradición judeocristiana se apresuraron en delimitar la separación de sexos y condenar a la mujer. De este modo nace una iconografía peculiar alimentada por los prejuicios heredados siglo tras siglo: la mujer fatal.

De este modo observamos a través de la iconografía femenina del final de siglo que el ideal de feminidad se debatía entre el ideal de pureza y la sexualidad. Esta dicotomía será una característica fundamental en toda la pintura finisecular en general y en la pintura simbolista en particular.

Entre tanto, en el último tercio del siglo XIX, algunos individuos, desesperados y decepcionados, en lugar de reconciliarse con el nuevo mundo resultante de las vertiginosas transformaciones que había traído consigo la revolución industrial, decidieron aislarse en un mundo paralelo construido en base a un pensamiento decadente que configurado en el ámbito literario saltaría a los lienzos de los llamados simbolistas.

Los integrantes del simbolismo, considerados a menudo personalidades excéntricas, cultivadas por ellos mismos para reafirmarse y diferenciarse del resto, utilizaron su arte para expresar su disconformidad con el mundo que les rodea o simplemente como desahogo de sus anhelos dentro de una sociedad que, si bien no les entendió en muchos casos, más tarde les aclamó como visionarios.

Para muchos simbolistas el arte implica una fuga onírica de la insoportable banalidad de la vida, en la que el artista alcanza el verdadero sentido de la vida. No obstante, estos simbolistas que tanto renegaron de su sociedad y de los cambios perpetrados por la revolución industrial, heredaron la concepción de la mujer que se había gestado en su siglo y de hecho participaron en la misma contraofensiva cultural e ideológica contra la mujer que otras tantas personalidades ajenas al simbolismo.

Muchos simbolistas se sintieron particularmente atraídos por las posibilidades iconográficas de la figura femenina y su dimensión simbólica, convirtiendo a la mujer en absoluta protagonista de su iconografía. Asimismo, la pintura simbolista será un reflejo de la crisis sexual, una de las cuestiones más importantes del siglo XIX.

Los Simbolistas gustaron de la plasmación de un mundo simple, de absolutos y extremos dualistas que será aplicado a la representación de la mujer contemporánea como mujer-madre de frágil apariencia en oposición a la mujer-fatal de exuberante y salvaje aspecto, que comparte protagonismo con hombres divinos y santificados, de apariencia grácil y afeminada. En realidad, tanto la fatal como el andrógino representaban la inversión de roles a la que parecía asistir la sociedad decimonónica, y especialmente lo antinatural, de modo que semejante ecuación fue celebrada por el simbolista, siempre en busca de lo insólito, se identificó pretendidamente con la figura del andrógino por representar un estado ideal y primitivo, que al tiempo se asimilaba al dandy, tan alabado por el simbolismo.

Si el simbolista eligió a la mujer fatal como su tipo iconográfico predilecto fue porque ésta se alejaba de la realidad en cuanto era la mujer estéril y artificial, polo opuesto de la mujer natural que para el Simbolismo encarnaba lo mundano que tanto detestaba.

Podría pensarse que los simbolistas sintieron cierta empatía por la *New Woman*, precisamente por considerarla antinatural, pues a fin de cuentas ellos perseguían lo insólito y sobrenatural, pero no consideró que esto sucediera así, pues atendiendo a las palabras de Charles Baudelaire, estandarte de los decadentes, lo contrario de la mujer natural, no es la mujer fatal (ni la *New Woman*) sino el dandy, de tal modo que el Simbolismo, profundamente embuído en el pensamiento decadente y siendo la vertiente artística del mismo, opondrá la figura del andrógino, como representante del dandy, a la mujer fatal en muchas de sus producciones. El andrógino reunía las bellezas del sexo femenino, pero no sus defectos de tal modo era modelo de perfección.

No obstante, para otros intelectuales, contrarios al refinamiento decadente, el dandy y la *New Woman* participaban de la misma inmoralidad, pues ambos renegaban de los roles tradicionales, negando su propia sexualidad natural, en el caso de la mujer por no dedicarse con exclusividad a su deber maternal y en el caso del dandy por sus preferencias sexuales y conductas extravagantes. Pero no debemos perder de vista que los simbolistas y decadentes compartían con aquellos la misma animadversión hacia la mujer que caracteriza el fin de siècle.

El simbolista, tan fanático del artefacto, convierte a la mujer en uno, desnaturalizándola y convirtiéndola en fetiche de sus más oscuras fantasías. Ese fetiche que es la mujer encierra la tensión de un sentimiento que se debate entre la repulsa y el deseo, resultado lógico de la represión sexual reinante en el siglo XIX.

Hemos visto una iconografía del masoquismo en la que la mujer se muestra como falsa *dominatrix* del hombre, casi siempre andrógino, pero incluso en tales imágenes, la mujer-objeto permanece, por expreso deseo del simbolista que la expone en su lienzo cosificándola, como hicieron otros muchos artistas de su tiempo.

Por otra parte, bien es cierto que el simbolismo recurrió algunas veces a la imagen de la mujer-virgen, pero, a fin de cuentas, ésta también era una mujer tan artificial como la fatal, que dibujaba a una mujer inalcanzable y sacra, a la que la mujer contemporánea

sólo podía aspirar, pero nunca alcanzar, pues tal modelo era incompatible con sus deberes maternos que eran obligación exigida para toda mujer.

En definitiva, el simbolista fue un hijo de su tiempo en lo concerniente a la concepción de la mujer, de tal forma que es tan víctima como verdugo de su siglo, pues recoge las nociones de su tiempo, aunque huya de la mundanidad del mismo, y las plasma en sus obras. Se cuestiona el progreso de la revolución industrial, pero condena el avance de la mujer en la sociedad como lo hicieron el resto de hombres del siglo. Sus lienzos repletos de fantasías exóticas y territorios imaginados rezuman enigma y misterio, otras veces amarga ilusión, pero siempre retan a la imaginación del espectador. El Simbolismo quiso diferenciarse del arte de masas a través de un arte que perseguía el subconsciente, la imaginación y los estados del alma, sin participar de un estilo concreto, y concediendo una libertad al creador.

El simbolismo desafió el arte de su tiempo, aunque recurrió a las mismas tipologías que sus contemporáneos en lo referente a la mujer, pero su osado intento de revolucionar el arte del siglo cultivando una sensibilidad elitista, poco comprendida por sus contemporáneos, que oscila entre el pesimismo y la fantasía bien merece su reconocimiento, pues el arte simbolista fue, en muchos sentidos, una apertura a la modernidad, a pesar de que hay quienes lo han tomado como un movimiento anclado en la figuración.

Poetas, novelistas, pintores y escultores exploraron en el ocaso del siglo XIX los confines del ser humano, sumergiéndose en los tan dulces como amargos licores de la imaginación dando forma a sus monstruosas y almibaradas pesadillas que en no pocas ocasiones se disfrazaron de mujer para la ocasión.



## 10. BIBLIOGRAFÍA

- ALARIO, M. T. “La mujer creada: lo femenino en el arte occidental” en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 7. Universidad Complutense de Madrid, (1995), pp. 45-51.
- ALFAYA LAMAS, E. VILLAVERDE SOLAR, M. D. “Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo. Obras y artistas” en *Arte, individuo y sociedad*, Nº 21, (2009), pp. 107-122.
- ARGAN, G. C. *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, 1977.
- BALAKIAN, A., *El movimiento simbolista: juicio crítico*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- BATAILLE, G. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1890.
- BAUDELAIRE, C. *Las Flores del Mal y otros poemas*, Barcelona, Ediciones 29, 1993.
- BIRCHALL, H. *Prerrafaelitas*, Köln, Taschen, 2010.
- BISCHOFF, U. *Edvard Munch, 1863-1944: cuadros sobre la vida y la muerte*, Madrid Taschen, 2011.
- BOCK, G. *La mujer en la historia de Europa: de la Edad Media a nuestros días*, Barcelona, Crítica, 2001.
- BORNAY, E. “Eva y Lilith: dos mitos de la religión judeo-cristiana y su representación en el Arte” en *Historia del Arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, (1996), pp. 109-122.
- BORNAY, E. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 2010.
- BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BORNAY, E. “La iconografía de la *femme fatale* en la pintura de la Europa finisecular” en *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional*, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998, (2001), pp. 115-123.
- BORNAY, E. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BORNAY, E. “¿Quién teme a la *femme fatale*? Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX” en *Ciclo de performances en torno a la representación y el papel de la figura femenina en el arte*. Ministerio de Cultura. Teatro Real. Madrid, (2009).
- BOWRA, C. M. *La imaginación romántica; versión española de José Antonio*, Madrid, 1972.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

- BROGNIEZ, L. *Préraphaélisme et symbolisme: peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- CANALES, E. *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Akal, 1999.
- CANILLAS, L. *Señales de androginía en la cultura y el arte*. Tesis dirigida por Anahí Cáceres Instituto Universitario Nacional del Arte, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2008.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004
- DE DIEGO, E. *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, ed. Antonio Machado, 1992.
- DIJKSTRA, B. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.
- EETESSAM PÁRRAGA, G. "Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la *femme fatale*" en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº 18, (2009), pp. 229-249.
- ESCAJA, T. Modernistas, feministas y decadentes. Nuevas aproximaciones a Salomé decapitada: el caso de Delmina Agustini en *Cuadernos de Literatura*, nº25 Bogotá, (julio-diciembre de 2008), pp. 36-60.
- EVANS, R. E. *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920*. Madrid, 1980.
- FLIEDL, G. *Gustav Klimt 1862-1918: el mundo con forma de mujer*, Madrid, 1991.
- FERNÁNDEZ PELAE, E. M. "Pandora en contrapunto con Eva. La visión de la *femme fatale* a través del mito y la tradición. Su simbolismo" en *Revista de folklore*, Nº. 314, (2007), pp. 39-42.
- FRUGONI, C. "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada" en *Historia de las mujeres*. Tomo II. La Edad media, Madrid, Taurus, 2000.
- HEVERLOCK, E. *Psicología de los sexos*, Barcelona, 1865.
- FERNÁNDEZ, P. *Fin de siglo. Simbolismo y Art Nouveau*, Madrid, Historia 16, 1989.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. "El mito de la *femme fatale*: diosas y heroínas de la Antigüedad en las obras del simbolismo europeo" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Nº 103, (2009), pp. 189-215.
- GIBSON, M. *El simbolismo*, Köln, Taschen, 2006.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

- GORCEIX, P. "Apropos du retour aux sources chez les symbolistes de Belgique" en *Correspondance: Revista hispano-belga*, nº 3, Albacete (1993), pp. 7-20.
- GRAVES, R. *Los mitos hebreos*, Madrid, 1988.
- HILTON, T. *Los prerrafaelitas*. Destino, Barcelona, 1993.
- HINTERHÄUSER, H. "Mujeres Prerrafaelitas" en *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, (1980), pp. 91-121.
- HOFSTÄTTER, H. H. *Gustave Moreau*, Labor, Barcelona, 1980.
- HUYSMANS, J. *A contrapelo*, edición de Juan Herrero. Madrid, Cátedra, 1984
- LOMBROSO, C., FERRERO, G. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Milán, 1915.
- LUCIE SMITH, E. *El arte simbolista*, Destino, Barcelona, 1997.
- LUNA, J. J. *Pintura victoriana: de Turner a Whistler*, Madrid, Museo del Prado, 1993.
- MARINOT, L. *Fin de siècle en Europa o una crisis del sistema modernista*. Tesis doctoral dirigida por Gonzalo Arqueros, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2009.
- MACKINTOSH, A. *El simbolismo y el Art Nouveau*, Barcelona, Labor, 1975.
- MAYAYO, P. *Historia de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003.
- MICHELET, M. *La femme*, París, 1859.
- MONNEYRON, F. *L'androgyné décadent: mithe, figure, fantasmés*. Grenoble, Ellug, 1996.
- OVIDIO, P. *Arte de amar; Las metamorfosis*, Barcelona, Iberia, 1892
- PASCUA, M. J. GARCÍA-DONCEL HERNÁNDEZ, M., ESPIGADO, G. *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.
- PEDRAZA, P. *La bella, enigma y pesadilla: (esfinge, medusa, pantera...)*, Aludín, Valencia, 1983.
- PEDRAZA, P. "Algunos aspectos de la Esfinge en la cultura moderna" en *Homenaje a José Antonio Maravall*, vol. 3, Valencia, (1985), pp. 173-190.
- PEDRAZA, P. "Las últimas ogresas: histéricas, vampiras y muñecas" en *Historia del arte y mujeres*, Universidad de Málaga, (1996), pp. 153-174.
- PLATÓN, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966.
- PRAZ, M. *La carne, la muerte y el diablo, diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El acantilado, 1999.

La quimera diabólica de los creadores de la decadencia  
La fantasía femenina en la pintura de *fin de siècle*

- RODRÍGUES GONZÁLEZ, C. *La recreación del andrógino y sus representaciones en el arte y los mass media: un estudio etnográfico sobre roles de género*, Tesis dirigida por Francisco García García, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- ROSENBLUNT, R. *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992.
- RUSKIN, J. *Las piedras de Venecia*, Barcelona, 1961.
- SARABIA, A. *La vida apasionada de Gabriel: Dante Gabriel Rossetti y la Hermandad Prerrafaelista*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992.
- SAURET GUERRERO, T. *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- SCARAFFÍA, G. *La donna fatale*, Palermo, Sellerio editore, 1987.
- SCHORSKE, C. E. *Viena. Fin de siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- SELMA, J. V. *Los prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- SERRANO DE HARO, A. "Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos" en *Polis Revista Latinoamericana, Arte y Realidad*, nº 17 (2007).
- SHAW, G.B, *Hombre y Superhombre*, Buenos Aires, 1950
- SMITH, E. *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1997.
- SOLANA, G. *Lágrimas de Eros*. Catálogo de exposición. Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009.
- TEODORANI, A. "Femme fatale. El amor y la muerte" en *FMR: revista de arte y cultura de la imagen*, Nº. 19, (2007), pp. 1-40.
- VELOSO SANTAMARÍA, I. "El viaje de las artes hacia la modernidad: la Francia del siglo XIX" en *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, nº 29, (2006), pp. 425-445.
- VV. AA. *Arquetipos Edvard Much*, Madrid, Museo Thyssen - Bornemisza, 2015.
- VV. AA. *El simbolismo: soñadores y visionarios*, Madrid, J. Tablate Miquis, 1984.
- VV. AA. *Estetas y decadentes*, Madrid, J. Tablate Miquis, 1985.
- WEININGER, O. *Sexo y carácter*, Madrid, Losada, 2004.
- WOLF, N. *Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2009.
- ZOLA, E. *Nana*, edición de Francisco Caudet, Madrid, 2015.