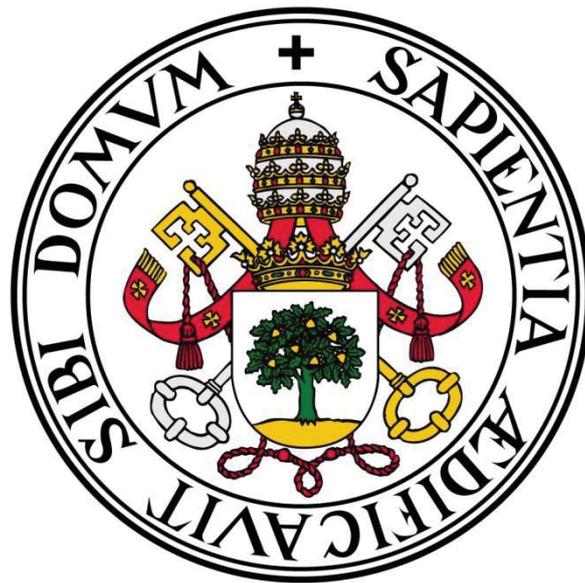


UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Historia del Arte



**LA FEMME FATALE. EVOLUCIÓN DEL MITO
DESDE LA LITERATURA A LA PINTURA EN LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO PRESENTADO POR
Isabel González Legido**

**BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA
María Concepción Porras Gil**

Valladolid, 2019



Licencia Creative Commons

Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

ÍNDICE:

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
Tema	6
Objetivos y metodología	6
Estado de la cuestión	7
LA FEMME FATALE. EVOLUCIÓN DEL MITO DESDE LA LITERATURA A LA PINTURA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX:	
1. EL PAPEL CLÁSICO DE LA MUJER DENTRO DE LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS. LA IDEALIZACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA.	9
2. EL CAMBIO DE VISIÓN. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL SIGLO XIX.	16
1) La revolución industrial.	16
2) La doble moral victoriana.	17
3) Aumento de la prostitución.	18
4) La rebelión contra el sistema establecido. La revolución feminista.	20
3. UNA ICONOGRAFÍA NUEVA. LA MUJER COMO REPRESENTACIÓN DEL MAL: LA FEMME FATALE.	22
1) La hermandad prerrafaelita	22
2) Los simbolistas.	23
3) El Art Nouveau.	25
4) Los estetas y decadentes.	26
4. LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA COMO REPRESENTACIÓN DE LO MALVADO EN LA LITERATURA.	29
1) La mujer fatal en los textos religiosos semitas	29
A. Lilith.	29
B. Salomé.	33
C. Judith.	37
2) Mujeres del mundo clásico.	39
A. Medea.	39
B. Circe.	40
C. Pandora.	43

D. Helena de Troya	44
E. Venus.	46
3) La <i>femme fatale</i> , de la literatura a la pintura del siglo XIX.	49
A. La bella dama sin piedad, John Keats, 1819.	50
B. Carmen, Prosper Mérimée, 1847.	52
C. Conchita Pérez, <i>La femme et le pantin</i> , Pierre Louÿs, 1898	55
4) Seres mitológicos, leyendas y figuras animalizadas.	57
A. Esfinge.	57
B. Lamia.	60
C. Medusa.	62
D. Sirenas.	63
E. Vampiros.	65
F. La dama del lago.	68
CONCLUSIONES	70
BIBLIOGRAFÍA	72
ANEXOS	75

RESUMEN:

La *femme fatale* es aquella capaz utilizar su belleza y sensualidad para conseguir todo lo que desea. Pero no son sólo mujeres bellas, si no que tienen un punto perverso, malvado, capaz de arrastrar a cualquiera al desastre si de esta manera alcanzan su objetivo.

Han existido a lo largo de toda la historia, pero su máximo desarrollo se da a en la Europa occidental a lo largo del siglo XIX, momento de multitud de cambios sociales, demográficos y culturales. Surge así el caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de una nueva iconografía que representará a estas mujeres oscuras y enigmáticas. De esta manera la *femme fatale* pasará a ser la gran protagonista de muchos de los textos, lienzos y representaciones escénicas del momento, que influenciarán entre sí, dejándonos grandes ejemplos y colaboraciones entre las diferentes artes.

El presente trabajo se centra precisamente en el análisis de las diferentes mujeres, sus orígenes su traslado a la literatura y la pintura, bajo ese velo de peligrosidad y fatalidad que las envuelve.

Palabras clave: *femme fatale*, arte, literatura, siglo XIX, *fin-de-siècle*.

ABSTRACT:

The *femme fatale* is the one that can use its beauty and sensuality to get everything she desires. They are not just beautiful women, but they have a wicked, evil point, capable of drag anyone to disaster if, in this way, they reach their goal.

They have existed all history, but their greatest development is in Western Europe over the nineteenth century, years of social, demographic and cultural changes. Is the perfect moment to start a new iconography that will represent these dark and enigmatic women. In this way, the *femme fatale* will become the main character of many books, canvases and scenic representations of the moment, which will influence each other, giving us great examples and collaborations between the different arts.

The present work focuses on the analysis of the different women, their stories and the leap into literature and painting, under a veil of danger and fatality that surrounds them.

Key words: *femme fatale*, art, literture, 19th century, *fin-de-siècle*.

INTRODUCCIÓN

– Tema:

La representación de la mujer en el arte siempre me ha parecido un tema interesante por la multiplicidad de interpretaciones del mismo, y más concretamente, me fascinan los cambios que comenzaron a gestarse en el siglo XIX, que afectaron a la visión e interpretación de estas imágenes femeninas. Estas variaciones sobre las representaciones comienzan hace dos siglos, pero se extienden hasta la actualidad.

Como estudiante tanto del grado de Historia del Arte y como del de Lenguas Modernas y sus Literaturas, he podido ir descubriendo cómo la humanidad ha ido evolucionando en las diferentes artes plásticas y en la literatura, y cómo se entrelazaban entre sí, creando fuentes inagotables de historias, personajes, representaciones, etc. La figura de la *femme fatale* comienza su desarrollo pleno en la Europa del siglo XIX. He podido aprender, gracias al camino que me han abierto ambos estudios, cómo se expandía una idea a través de los diferentes territorios, ayudándome a comprender los cambios en cada lugar y su posterior reflejo en obras literarias, artes escénicas, artes plásticas, etc.

– Objetivos y metodología:

A través de este trabajo intento analizar las diferentes mujeres que conforman ese arquetipo denominado *femme fatale*, los puntos que tienen en común, sus historias y orígenes, su apariencia, etc. No pretendo hacer un catálogo de nombres e imágenes de estos personajes, sino que busco investigar sus orígenes y su recorrido, apoyándome en la literatura. Soy consciente de que es un tema que puede resultar extenso, por lo que busco presentar los ejemplos más destacados en cada uno de los apartados que permitan ejemplificar de la mejor manera posible el tema.

Otro de mis objetivos con este trabajo es intentar reforzar la unión entre las diferentes artes, en este caso principalmente la literatura y la pintura. El tema que he elegido creo que lo ejemplifica perfectamente, y a través de diversas muestras se puede ver cómo una imagen puede haber surgido de una poesía y desembocado a su vez en una ópera, o cómo una leyenda puede llegar a influir en representaciones pictóricas. En muchas ocasiones nos enfrentamos a obras de arte sin conocer su origen (si proceden de una leyenda, una novela, un poema, una canción o el

imaginario popular, etc.). Conocer esta vinculación entre las diferentes artes nos va a llevar a un análisis y una comprensión mucho más profunda.

La metodología a seguir para esta investigación ha sido fundamentalmente la consulta de fuentes bibliográficas. A través de varios manuales he establecido mi propio guión y he ido desarrollando cada punto consultando textos, tanto fuentes literarias como de investigación. En la creación de ese guión inicial se da el problema de que existe un gran abanico de mujeres que pueden ser perfectos ejemplos del tema. Así, por la extensión a la que debo adaptarme para la realización de este trabajo, he prescindido de muchas de ellas, estableciendo mis propios criterios: representaciones insuficientes en el plano pictórico, interpretaciones sobre algunos personajes que considero que no se adaptan plenamente a la realidad, etc.

– **Estado de la cuestión:**

En general no me he encontrado con muchos problemas a la hora de profundizar en el tema, ya que disponía de bastantes publicaciones sobre esta materia: libros, tesis, artículos de revistas, etc. Afortunadamente muchos de los textos se encontraban en castellano, por lo que la comprensión de los mismos es relativamente sencilla, pero evidentemente algunos de ellos se encontraban en otros idiomas, fundamentalmente en inglés, y en algunos casos francés o alemán. En este sentido, el texto de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, que descubrí hace unos años me ha servido como una primera guía para establecer las bases del trabajo. Es un estudio que profundiza bastante en los orígenes y las tipologías de mujeres fatales, por lo que aporta una visión esclarecedora del tema. A diferencia de otros autores, Bornay analiza las diferentes fuentes de las que surgen estas mujeres: personajes históricos como Cleopatra, mitológicos como Circe, bíblicos como Salomé, literarios como Carmen, etc. por lo que era la publicación que más se acercaba a mis intereses con este trabajo.

Respecto a la conexión con la literatura, las fuentes a consultar son algo más escasas, por lo que me he servido de la propia fuente literaria para desarrollar mi propio análisis. Algunos autores, como Mario Praz, destacan cómo esa estética de lo peligroso, lo desconocido, lo malvado, etc. se vuelven protagonistas en las artes del siglo XIX, y cómo esto hunde sus raíces y se nutre de la literatura romántica y la novela gótica nacida el

siglo anterior (por ejemplo *Götz von Berlichingen*, Goethe, 1793; *The Monk*, M.G. Lewis, 1796; *Le diable amoureux*, Cazotte, 1772, etc.).

Por otro lado, las investigaciones sobre el tema comienzan a partir de los años setenta y ochenta, pero la mayoría de ellas surgen sobre todo a finales de los noventa y principios de nuestra década, por lo que los análisis sobre tema han seguido avanzando y desarrollándose hasta nuestros días.

Finalmente, en general hay bastante consenso sobre la definición del término *femme fatale*, pero hay ciertas diferencias entre los diferentes autores sobre quién forma parte de esa definición y quién no. En los casos que he considerado más difíciles de clasificar he intentado ser objetiva, pero es cierto que algunas están tan encasilladas que no se pueden separar de la idea de la malignidad aunque carezcan de ella (como por ejemplo Pandora, que más que por maldad actúa por ignorancia, pero la historia muchas veces la presenta como la culpable, como una mujer malvada).

LA FEMME FATALE. EVOLUCIÓN DEL MITO DESDE LA LITERATURA A LA PINTURA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

1. El papel clásico de la mujer dentro de las representaciones artísticas. La idealización de la figura femenina.

La representación femenina en el arte es un tema complejo debido a que hay una gran abundancia de imágenes. La mujer ha sido siempre una temática habitual en las diferentes expresiones artísticas, lo que ha derivado en esa multiplicidad de significados que se pueden derivar de estas formas. Las representaciones abarcan todo el arco cronológico y geográfico de la humanidad: desde las estatuillas prehistóricas de las Venus esteatopigias hasta las vasijas que nos muestran diosas, desde los retablos de las catedrales medievales a los mejores lienzos del Renacimiento.

Aunque en estas obras el denominador común sea la mujer, la manera en la que se lleva a cabo su representación varía enormemente. Generalmente su retrato lo han realizado varones, que las han plasmado en las obras a través de su propia visión y el filtro de su época: valores culturales, situación social, valores éticos del momento, etc.¹. Dichas representaciones nos muestran los roles de ambos géneros desde los inicios: mientras el hombre generalmente actúa, la mujer se muestra como un objeto de deseo, algo para ser visto. Por esto ellas se convierten en símbolos de la fecundidad, la belleza, el amor, la sexualidad...

Las mujeres han estado ligadas, antropológicamente, a la perpetuación de la especie, la creación de la vida, la fecundidad, etc. Se han convertido en talismanes e ídolos de fertilidad, bien como objetos que mejorasen la fertilidad de la tierra, los animales o los humanos². Estas primeras agrupaciones humanas realizan las llamadas Venus esteatopigias, pequeñas esculturas que muestran a la mujer con las partes del cuerpo femenino asociadas a la fertilidad y la maternidad exageradamente abultadas: pecho, abdomen, cadera, glúteo, pubis y piernas. Además carecen de rostro, no se individualizan, lo que refuerza esa teoría de que sean elementos de culto, probablemente con un carácter personal, ya que debido a su pequeño tamaño podrían ser transportadas.

¹ Cada sociedad tiene su propia estructura social y estimula un tipo de arte diferente.

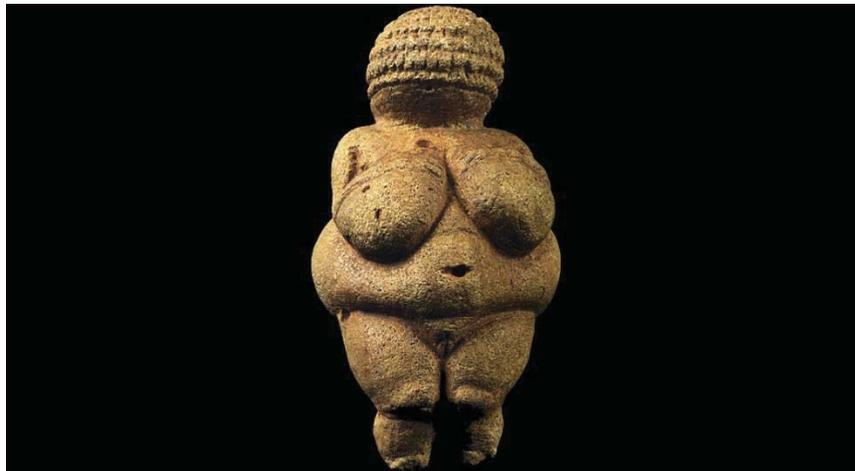
Consultar VICENTE DE FORONTA, P. *La mujer como objeto de representación hasta principios del siglo XX*, Atlánticas, Revista internacional de estudios feministas, 2 (1), 2017, p. 272.

² *Id.*, p. 276.

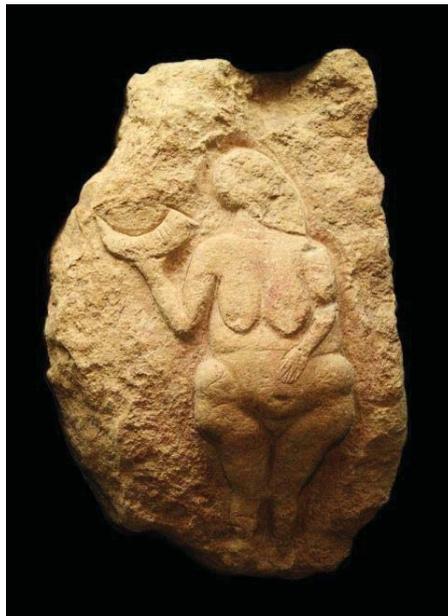
La teoría más aceptada sobre la utilidad de estas pequeñas estatuillas es que fueran objetos relacionados con lo sagrado, como posibles imágenes de altar que se clavaban en la tierra (ya que carecen de base o soporte).

Encontramos diferentes ejemplos de estas esculturillas como la Venus de Willendorf, la Venus de Lespunge, Venus de Savignano, Venus de Mal'ta, Venus de Laussel, etc.

Constituyen las primeras representaciones humanas que conocemos, por lo que asientan las bases de lo que será la iconografía femenina.



Venus de Willendorf, c. 28.000 - 25.000 a.C., Willendorf, Austria.



Venus de Laussel, ca. 25.000, Musée d'Aquitaine, Burdeos, Francia.

En las civilizaciones posteriores la iconografía femenina fue desarrollándose sobre estos conceptos. Encontramos a la mujer como icono de la fertilidad y la maternidad, dándonos las figuras de las diosas madre, no solo de los seres humanos, sino de la vida en general: la tierra, la agricultura, la naturaleza, de los nacimientos, etc.

Lo encontramos en todas las culturas: en Grecia veremos a Gea o a Artemisa; en Roma a Juno, a Cibeles o a Libera; en Egipto tendremos a Isis, para los asirios

estará Astarté y para Babilonia Ishtar. En Siberia se venera a Umai, en la cultura Mexica a Coatlicue....



Isis amamantando a Horus, 664-332 a.C., Musée du Louvre, París, Francia.

Aunque hay una gran importancia de la Diosa Madre o Diosa Tierra, en las culturas más antiguas su papel va evolucionando según la estructura social³. Por esto muchas de estas diosas se van refinando en sus representaciones y significados, pasando a portar el título de diosas de la belleza, diosas del amor, de la sensualidad, etc. Se van convirtiendo en seres a los que admirar, figuras hechas para ser observadas, como Freya en la cultura nórdica, Lakshmi en la India...



Lakshmi, Musée Guimet, París, Francia.

³ *ib.*

Sin embargo encontramos multitud de diosas que encarnan el título de diosa de la belleza y el amor, pero la representante principal e indiscutible es Venus. A diferencia de las anteriores diosas, a Venus la relacionamos con la belleza y el amor, dejando de lado la fecundidad o la maternidad. Con ella se sigue otra línea iconográfica, donde se destaca esa relación con lo amatorio. Se aleja de todo lo terrenal⁴ y no se presenta como matrona, sino que se muestra como una doncella, con una anatomía voluptuosa y sensual.



El nacimiento de Afrodita (Relieve de Trono Ludovici), 460 a.C., Museo de las Termas, Roma, Italia.



Sandro Botticelli, El nacimiento de Venus, 1482, Galería Uffici, Florencia, Italia.

⁴ AGHION, I; BARBILLON, C.; LISSARRAGUE, F. *Guía Iconográfica de los Héroes y Dioses de la Antigüedad*, Madrid, 2008, pp. 389-190.

En Venus podemos ver como se idealiza incluso su nacimiento. La diosa no nace de una manera común, se la pone en relación con el agua, con el mar, etc. Hay varios relatos que aluden a su nacimiento pero el más aceptado es el de Hesíodo, que afirma que la diosa nace de la espuma del mar, donde habían caído los genitales de su padre Urano. De aquí surgirán todas las representaciones de Venus anadiómena o Venus saliendo de mar. Este nacimiento alejado de lo común se repetirá más adelante en la figura de la Virgen María.

Por último la representación tradicional femenina se liga a aspectos como la lactancia y el cuidado de la prole, la organización del hogar, etc. lo que derivará en la asociación de la mujer a la figura de la matrona. Esto lleva a las representaciones hasta las alegorías de conceptos políticos (como la justicia) o ciudades. No son diosas como tal, pero personifican ciertos conceptos a través de la mujer, y el más destacado es la alegoría de la ciudad o personificación nacional. Representaban la abundancia, el bienestar propio de ese lugar, su carácter bélico, etc. Son consideradas así las protectoras y madres de la nación. Pueden portar el cuerno de la abundancia, los símbolos característicos de la ciudad, objetos asociados a la batalla y la lucha, etc. Todas estas representaciones se dan especialmente en época clásica y en el Romanticismo, con el auge del sentimiento nacionalista en el mundo Europeo. Ejemplos de esto pueden ser las diferentes alegorías de Roma, de Germania, de Italia, de Hispania...



Franz Overbeck, *Italia y Alemania*, 1828. *Neue Pinakothek* de Múnich.

Por supuesto que dentro de las alegorías, la mujer pasa a representar otro tipo de conceptos más complejos, como son las estaciones, la naturaleza, el día y la noche, la paz, la guerra o incluso la muerte. Estas se acompañan de símbolos que nos permiten asociarlas a estos conceptos, creando una amplia iconografía dentro del mundo del arte.



Carlos Schwabe, *La muerte del sepulturero*, 1895-1900, Musée du Louvre, París, Francia.

Esta idealización de la figura femenina seguirá formando parte de la cultura occidental a través de la figura de la Virgen María, que pasará a ser el ejemplo de la perfección y la ausencia de pecado dentro del mundo cristiano. Al igual que varias de las diosas que la preceden María nace a través de una concepción especial (como Venus). Es fruto de un milagro, pues sus padres Ana y Joaquín no fueron capaces de concebir y Ana quedará embarazada tras la visita de un ángel. Esta escena se repetirá, y María concebirá sin pecado al hijo de Dios. María no deja de ser la heredera de esas diosas del amor y la fertilidad, pero se ha eliminado la connotación del amor carnal, de la sexualidad. Lo que se hace es idealizarla pero como la representación de virginidad, de la concepción sin pecado.

En el lado opuesto tenemos la figura de Eva, que en la época medieval encarna los valores contrarios: pecado, engaño, mentira, debilidad, etc. Es la desencadenante del mal en la tierra, la culpable de las desgracias que los humanos debemos acarrear a lo largo de la eternidad.

Desde la época medieval en adelante, en el terreno artístico tendremos un gran abanico de representaciones que oscilan entre estas dos figuras. Generalmente

la mujer que aparece en las obras suele ser la idealizada, con un aura casi divino: jóvenes doncellas, emperatrices, reinas, madres, vírgenes, etc. Son representaciones que las ensalzan y las muestran como seres cercanos a la divinidad, pues aunque varíen su papel y su responsabilidad principal seguirá siendo el de perpetuación el linaje.



Lucien Lévy-Dhurmer, *Eva*, 1896, Colección Michel Perinet, París, Francia.

2. El cambio de visión. La representación de la mujer en el siglo XIX.

El siglo XIX es una época de cambios. Se desarrollaron el transporte, las fábricas, nuevos tipos de viviendas, etc. La sociedad y las formas de vida han de adaptarse a la aceleración del tiempo, a la transformación de las estructuras sociales y sobre todo al papel, cada vez más activo, que cobra la mujer.

Hay una serie de factores que influyen directamente en la opinión que se forma alrededor de las féminas del siglo XIX, como son la revolución industrial, el cambio en la concepción del matrimonio y la familia en países como Inglaterra (que abren camino a una doble moral), el desarrollo de la prostitución y los comienzos de la revolución feminista.

1) La revolución industrial⁵.

En el siglo XVIII se inició el nacimiento de la Revolución Industrial⁶, que acabó desarrollándose plenamente a lo largo del siglo XIX en Europa y Estados Unidos. Trajo consigo numerosas innovaciones en los modelos de trabajo, los transportes, productos, exportaciones, etc., que transformaron por completo la economía y la sociedad.

El desencadenante de este fenómeno fue un cambio demográfico. Las mejoras del sector agrario ayudaron a frenar las muertes por hambrunas y aumentar la cantidad de recursos obtenidos. Además, el impulso de la medicina permitió mejorar las condiciones higiénicas de la población y frenar multitud de enfermedades, aumentando así la esperanza de vida media.

Los nuevos espacios de trabajo requerían de trabajadores, por lo que progresivamente se produjo un éxodo rural⁷. La mano de obra más barata proviene sobre todo de las mujeres y los niños, que tienen que salir de sus hogares para incorporarse al trabajo en las fábricas. Este cambio modifica forzosamente la estructura familiar, pues el espacio tradicional que ambos ocupaban se queda vacío.

Por otro lado, la industrialización trae consigo una renovación de las ciudades, que necesitan crecer rápidamente para dar cabida a toda esa nueva mano de obra que llega. La ocupación fue creciendo y al no tener espacios preparados para albergar una gran cantidad de habitantes, se construyen

⁵ Sobre la Revolución industrial: GARCÍA MARTÍN, P. *La revolución industrial*, Historia 16, Madrid, 1995 e ÍÑIGO FERNÁNDEZ, LUIS, E. *Breve historia de la revolución industrial*, Nowtilus, Madrid, 2012.

⁶ GARCÍA MARTÍN, P. *ob cit.*, p. 6.

Durante el siglo XVIII se empezaron a desarrollar técnicas y maquinarias para facilitar los trabajos agrícolas, aumentando la producción de alimentos. Esto provoca un crecimiento de la población, el desarrollo del comercio por los excedentes y una acumulación de los beneficios (que se invirtieron posteriormente en el desarrollo de fábricas y maquinaria para obtener más beneficios).

⁷ Al haber cambiado los métodos de trabajo agrícolas se necesitaban menos trabajadores en este sector, por lo que pasarán a conformar la mano de obra en las fábricas que se levantaron en las zonas urbanas.

barrios enteros de una manera rápida y poco segura en los suburbios de las ciudades⁸. Esto dará lugar a un hacinamiento del proletariado en condiciones deplorables, tanto en sus hogares como en sus puestos de trabajo.

2) La doble moral victoriana

"Si para algunos victorianos el código sexual predominante y los grilletes maritales fueron causa de impotencia, para otros, educados bajo el mismo código y atados por las mismas ligaduras, fueron a todas luces sexualmente estimulantes hasta un grado que no era posible contener dentro del matrimonio"⁹.

Inglaterra y Francia son las indiscutibles cabezas económicas del siglo XIX europeo. En el caso británico, encontramos que se producen cambios en el concepto de matrimonio, derivados en parte del desarrollo económico del momento. Con el crecimiento industrial la gente ve más viable ascender socialmente y desarrollar un mayor poder adquisitivo. Por esto el matrimonio adquiere una importancia enorme, pues es una garantía para que los herederos reciban las propiedades y las fortunas acumuladas en un futuro¹⁰. De esta manera buscan revalorizar y proteger la institución, por lo que le añaden unos estrictos códigos morales y sexuales.

Dentro del matrimonio el deseo carnal no tenía cabida, ya que se consideró un medio para la obtención de sucesores que continúen con el legado familiar (idea que se da sobre todo en los sectores de clase media y alta de la población). De esta manera el marido se encontraba ante dos figuras: la mujer, que debía cuidar y criar a sus hijos y las amantes y prostitutas que se encargaban del placer sexual que no podían obtener con las primeras. Para ellos, en parte no se rompía esa moral, pues no se consideraba negativo yacer con meretrices o amantes, siempre y cuando pertenecieran a una clase social inferior¹¹. Por supuesto una esposa decente, no podía tener impulsos sexuales propios, debía ser suficiente su sometimiento a los deseos de su marido¹². La esposa de la alta burguesía victoriana se limitaba sus tareas reproductivas, fuera de esto no tenía función alguna¹³.

Incluso los médicos contribuyeron también a la consideración del placer como algo peligroso, incluso para la salud. Crearon la inseguridad entre los ciudadanos, ya que defendían por el simple hecho de mantener relaciones podrían traer consigo la enfermedad muy temidas por los habitantes, como

⁸ *Id.*, p. 28.

⁹ HIMMELFARB, G. *Matrimonio y moral en la época victoriana*, Debate, 1991, p.18.

¹⁰ BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*, Madrid, 2017, p. 53.

¹¹ *Id.*, p.54.

¹² DIJKSTRA, B. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994, p. 64.

¹³ *Id.* p. 70.

el cáncer o la sífilis. Lo que no tenían en cuenta es que estas terribles enfermedades se extendían al abusar de los servicios de las prostitutas por el carácter mojigato que se implantó en la sociedad.



William Holman Hunt, *El despertar de la conciencia*, 1853, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

3) Aumento de la prostitución:

La prostitución ha existido desde las primeras civilizaciones, es algo indiscutible, pero no siempre ha tenido una connotación negativa. Llegamos a encontrar la prostitución con carácter ritual o religiosa en diferentes civilizaciones. En estos lugares se encontraban mujeres que consagraban su vida a las diosas del amor, como Ishtar, Afrodita o Astarté¹⁴, y a través de las relaciones sexuales buscaban el beneficio de la deidad esperando aumentar

¹⁴ MARTOS MONTIEL, J.F. *Sexo y ritual: la prostitución sagrada en la antigua Grecia*, J. Martínez-Pinna (ed.), *Mito y ritual en el antiguo Occidente mediterráneo*, Málaga, 2002, p.7.

la fertilidad de las tierras y mujeres de la ciudad. En la antigua Roma se hablaba de la prostitución como un "mal necesario", puesto que era la manera de que las mujeres casadas, vírgenes, etc. no fueran molestadas ni violadas¹⁵. Este pensamiento se ha extendido a lo largo de la historia del Medioevo y de las sociedades más modernas.

Hasta ahora había existido una fuerte represión sexual generalizada, que venía impuesta sobre todo por la religión. Se habían configurado unas bases morales que rechazaban cualquier tipo de erotismo o deseo sexual ya que la unión carnal de los esposos debía tener como único objetivo la obtención de descendientes. Por tanto veremos esa dualidad, la lucha entre la atracción por el sexo femenino y la represión sexual unida a la vida familiar tradicional. Esto desemboca en un uso de la prostitución para la satisfacción del deseo masculino durante toda la historia.

Multitud de mujeres de las clases más bajas han recurrido a la fornicación como método para ganarse la vida. En el siglo XIX la mujer se ve obligada a salir a la calle para ganarse la vida por la precaria situación que sufren las clases trabajadoras en las fábricas. Esto trajo consigo que el número de prostitutas aumentase considerablemente, y aunque no podemos asegurar con certeza la cifra que se daba en la ciudad de Londres en este momento, se estima que pudo estar cerca de las 120.000¹⁶ y formaban parte de la vida diaria de los ciudadanos. Sobre ellas recae el estigma del vicio, de ser mujeres dedicadas a ese placer carnal, a la atracción, etc. por su propia naturaleza sin plantearse que estas personas se vieron empujadas a ese mundo por necesidad puramente económica¹⁷. Se las considera como lo peor de la sociedad pero a su vez son necesarias para mantener esa "pureza" en la institución matrimonial, en la que no había cabida para este pecado. Se convirtieron así en el método de escape para esos hombres de clase media o alta que no podían mantener a una amante de su clase social, dando lugar a una gran cantidad de embarazos que tuvieron numerosos hijos ilegítimos como resultado¹⁸.

Además de estos embarazos encontraremos que se multiplicaron las enfermedades venéreas entre la población. Sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX podemos notar un aumento importante de las enfermedades de transmisión sexual y la sífilis en particular fue sin duda un gran problema para la población. Causó un gran histeria colectiva por lo frecuente que eran

¹⁵ ROBERT, J.N. *Eros Romano. Sexo y prostitución en la Roma Antigua*, Editorial Complutense, España, 2010, p. 36.

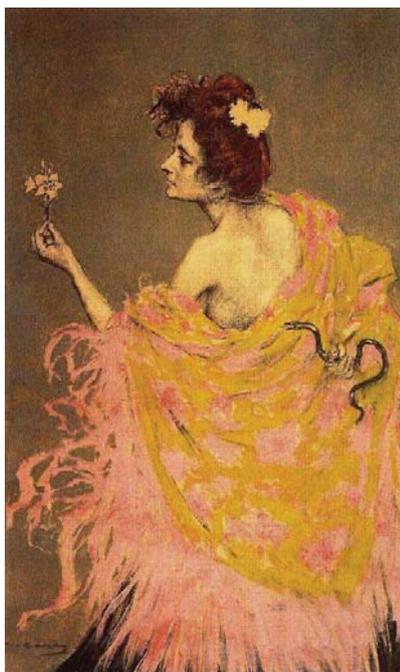
¹⁶ BORNAY, E. *ob cit*, p. 54.

¹⁷ *Id*, p. 61.

¹⁸ *Id.*, p. 58.

los contagios, pero llegó a un punto en el que se daban casos de hipocondría (que recibió el nombre de *syphilis imaginaria*)¹⁹.

Esto añade aún más rechazo a la figura femenina, que ahora se convierte en portadora de enfermedades y sufrimiento, en definitiva la encarnación de lo malvado. Todo esto se acaba traduciendo en una fuerte misoginia que irá cada vez cogiendo más peso dentro de la sociedad, relacionando a la mujer directamente con la muerte y la enfermedad.



Ramón Casas, *Sífilis*, 1900,
Museo Nacional de Arte
de Cataluña, España



Félicien Rops, *Mors Syphylitica*,
1905

4) La rebelión contra el sistema establecido. La revolución feminista:

La mujer hasta ahora se había limitado a permanecer en su papel, con una vida centrada en el hogar y el cuidado de su marido y los hijos. Esta situación comenzará a cambiar a lo largo del siglo XIX. Las mujeres salen de sus casas, lo que llega a causar bastante rechazo en parte de la sociedad, que consideraba que podía ser incluso peligroso para el orden establecido hasta entonces. Estas mujeres comenzaron a buscar sus derechos y a luchar por la eliminación de la idea de que la mujer era inferior al hombre, derivando en el movimiento feminista. La organización del movimiento surge especialmente de mujeres cultas del momento, que salen a la calle a reclamar diversos derechos que se les habían negado durante siglos:

¹⁹ *Id.*, p. 63.

- Control de la natalidad y derecho para elegir si se quiere ejercer la maternidad: Este punto fue considerado como algo totalmente inmoral por parte de ciertos grupos de la sociedad y de la Iglesia, ya que se rompía el esquema de la mujer como madre y esposa que se había gestado durante cientos de años. A partir de 1970 la natalidad en Francia e Inglaterra fue descendiendo paulatinamente²⁰. Esta decisión sobre la maternidad causó grandes revuelos, pues para la sociedad del momento "las mujeres eran santas si elegían tener hijos", mientras que "toda mujer, sin importar su categoría social, que se abstiene de procrear, sin abstenerse de mantener relaciones sexuales es una furcia"²¹.
- Derecho a estudios secundarios y universitarios: Se consiguió el acceso a enseñanzas superiores a los largo de la segunda mitad del XIX. Esto les dio acceso a ramas de conocimiento que hasta ahora eran exclusivas del género masculino y por tanto a puestos laborales diferentes, como por ejemplo vemos a partir de 1877 en Inglaterra, donde empiezan las primeras estudiantes en escuelas de medicina²².
- Derecho a voto, el sufragio femenino: es algo que tarda bastante en llegar a muchos de los países europeos, pero que comienza a buscarse con bastante intensidad en lugares como Inglaterra durante el siglo XIX. Hasta que no llega el siglo XX no se reconoce el derecho a voto de las mujeres (pocos lugares lo consiguen a finales del XIX), que más adelante se sustituirá por el sufragio universal.

²⁰ *Id.*, p. 78.

²¹ DIJKSTRA, B., *ob cit.*, p. 215.

²² STOTT, R. *The fabrication of the Late-Victorian Femme fatale Fatale*, pág. 12.

ITATÍ PALERMO, A. *El acceso de las mujeres a los estudios universitarios (siglo XIX)*, pág. 377.

Se hizo algo habitual que las primeras universitarias se formasen en esta disciplina por su relación con la enfermería y los cuidados de los enfermos (especialmente en el hogar).

3. Una iconografía nueva. La mujer como representación del mal: la *femme fatale*.

Con todos los cambios que se dan durante finales del siglo XVIII y el siglo XIX comienza a proliferar en el arte y la literatura un nuevo tipo figura femenina. Es una figura que no encontramos sólo en el siglo XIX pero que se conforma, define y expande en este momento. Es un tipo de mujer poderosa y amenazante, que desprende una sexualidad que puede resultarle fatal al hombre²³.

La nueva iconografía de la *femme fatale* se debe a varios grupos de artistas que configuran la imagen a la que todos acudimos cuando pensamos en este tipo de mujer. Según Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* podríamos establecer cuatro grupos que se encargan de conformar este tipo iconográfico: la Hermandad Prerrafaelita, los simbolistas, los artistas del *Art Nouveau* y los estetas y decadentes.

1) La hermandad Prerrafaelita:

En Septiembre de 1848 siete jóvenes ingleses decidieron formar un grupo de artistas, entre los que destacan William Holman Hunt, Sir John Everett Millais y sobre todo Dante Gabriel Rossetti²⁴. El nombre de la hermandad se debe a que tomaban la inspiración para sus obras del arte de Rafael (1483-1520) y previo a él. Les interesa enormemente el arte del Renacimiento y el mundo medieval debido a la influencia que les llega de los nazarenos alemanes, que buscaban realizar sus obras siguiendo a los maestros italianos y alemanes como Fra Angelico, Perugino, Rafael, Lucas Van Leyden, etc.²⁵.

En los comienzos podemos ver un cambio en la realización de los cuerpos, recuperan los cánones alargados y angulosos del gótico, en contraposición a los cuerpos musculados del Renacimiento o el Barroco²⁶. Encontraremos espacios llenos de detalle y meticulosidad, escenas elegantes pero a la vez tratadas con sencillez en los temas y sin llegar a ser fastuosos, con un enorme estudio de la naturaleza en todas las obras. En su primera época se encargarían de representar leyendas y fantasías medievales junto con temas religiosos, pero el grupo acabará llegando a una segunda etapa con Rossetti y

²³ STOTT, R. *ob cit.*, pág. VIII.

²⁴ Los componentes iniciales del grupo fueron John Everett Millais (1829-1896), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910), Frederic George Stephens (1828-1907), James Collinson (1825-1881) y Thomas Woolner (1825-1892) y Michael Rossetti (1829-1910), hermano de Dante Gabriel (Para más información consultar ROSENFELD, J. *Pre-Raphaelites*, Londres, 2012).

²⁵ ARMIÑÁN, C. *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873): el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica*, Madrid, 2015.

Dentro de los Nazarenos alemanes (también llamados Puristas) destacaron Johan Friedrich Overbeck (1789-1869), Peter von Cornelius (1783-1867) y Franz Pforr (1788-1812) (Para más información consultar ANDREWS, K. *The Nazarenes. A brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford, 1964).

²⁶ ROSENFELD, J. *ob cit.* p.10.

Burne-Jones como protagonistas, con una mayor influencia del simbolismo y de los temas literarios. Es en este momento donde se empezará a gestar esa imagen de la figura de mujer fatal, con un aire misterioso y peligroso, con labios carnosos, piel pálida, cabello abundante (generalmente rojizo y ondulado o rizado), actitud relajada, mirada en muchas ocasiones perdida, con ojos claros como protagonistas.



Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859, Museo de Bellas Artes, Boston, EEUU.

2) Los Simbolistas:

El simbolismo surge a mediados del siglo XIX en la literatura y posteriormente se trasladó a las diferentes artes²⁷. El arte simbolista busca ir más allá de lo real, de lo visible por lo que utilizan diferentes símbolos para expresar esas ideas que en muchas ocasiones aluden a lo onírico, lo fantástico, el subconsciente... Buscan representar lo intangible, lo ausente a través del lenguaje del simbolismo. Por ejemplo, es habitual que encontremos

²⁷ GIBSON, M. *El simbolismo*, Taschen, Colonia, 2006, p. 31.

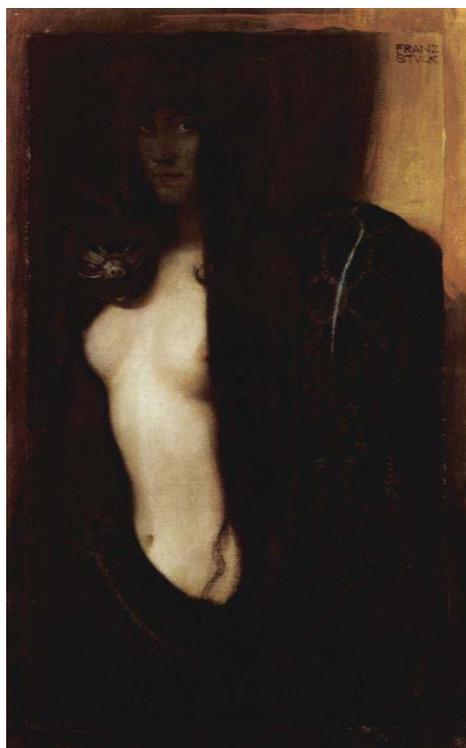
El primero en hablar del término simbolismo es Jean Moréas en un suplemento literario del diario parisino *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886. En este *Manifiesto du Symbolisme* Moréas nombra precursor del movimiento a Charles Baudelaire por su obra poética (*Les Fleurs du Mal*, 1857). Diversos escritores se encuentran cercanos al simbolismo, como Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1892), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Rainer Maria Rilke (1875-1926), etc.

representado en el físico, en el rostro de un personaje su estado anímico, su personalidad, etc.²⁸

Llega a ser complicado separarlo del romanticismo, que influye en esta corriente fuertemente, pero también se ve influido por otras tendencias anteriores como el manierismo²⁹.

La mujer adquiere un papel importante dentro de esta corriente, pues se hace protagonista de las obras con multitud de nuevos matices. Ahora no solo encontraremos representaciones idealizadas de jóvenes y bellas féminas, sino que aparece una nueva dimensión donde se las presenta con cierta negatividad. Se muestra a la mujer con sus dos caras, dando lugar a representaciones de muchachas cargadas de sensualidad, erotismo, tentación, seducción e incluso peligro o amenaza. Por ejemplo, en *Salambó* vemos cómo Flaubert describe la sexualidad femenina como algo enigmático pero a la vez peligroso, seres pecaminosos que te arrastran al placer de la carne.

Los principales representantes del simbolismo se encontrarán principalmente en Europa: En Francia Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916) o Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), en Alemania encontramos a Franz von Stuck (1863-1928), Max Klinger (1857-1920) o Carlos Schwabe (1866-1926), etc.



Franz von Stuck, *El pecado*, 1893, *Neue Pinakothek*, Múnich.

²⁸ WOLF, N. *Simbolismo*, Taschen, Colonia, 2009, p. 19.

²⁹ *Id.*, pp. 9-10.

3) El Art Nouveau:

En el *Art Nouveau* encontraremos un gran interés por las artes decorativas, la ornamentación, la curva, la naturaleza, etc. La mujer se convierte en el centro de muchas de estas composiciones, pero a diferencia del simbolismo aquí no tiene necesariamente un significado o una intención más profunda. Se limitan a presentar a mujeres hermosas (con muchos de los elementos de la *femme fatale*³⁰ o las formas voluptuosas) pero carentes de fuerza o emoción. Se convierten en imágenes bellas, protagonistas de la famosa cartelería dedicada a la publicidad (como la desarrollada por Alfons Mucha) o excusas para decorar una escena.



Alfons Mucha, *Las estaciones*, 1896.



Peter Behrens, *El beso*, 1900.

³⁰ BORNAY, E., *ob cit.* p. 100.

4) Los estetas y decadentes:

Los estetas³¹ y los decadentes son ciertos artistas y personalidades de fin del siglo XIX que comparten una misma visión, un mismo sentimiento y un mismo ánimo ante el arte y la vida ante los diferentes movimientos que se dan en este momento: son personajes que rechazan el realismo, el positivismo, el cientifismo, etc.³². Aunque comparten muchas características, hay otros puntos que los diferencian (aunque no los sitúan en polos opuestos). Por ejemplo, a los decadentes les caracteriza el hastío, la fatiga ante la época que viven, una atracción por la muerte y lo morboso (cayendo en el esteticismo como salida a todos estos problemas que se le presentan). Mientras, los estetas se enfocan en intensificar su experiencia artística, buscando incluso convertir su propia vida en una obra de arte³³. Aunque existan ciertas diferencias entre ambos los caminos de los dos grupos se irán entrecruzando³⁴, especialmente en la configuración de esa imagen de la *femme fatale*. Los artistas que buscan representar a la mujer acuden a la figura de Lilith, a la figura ambigua de rasgos andróginos (algo natural, pues estas mujeres se presentan fuertes y dominantes, rasgos que siempre han caracterizado a la figura masculina³⁵).

La gran obra que enmarca el decadentismo y en la que pondrán sus ojos todos estos artistas es *À rebours* (A contrapelo, 1884), de Joris-Karl Huysmans. El autor consigue personificar a través de su protagonista, Floressas Des Esseintes, el espíritu decadentista, la sensibilidad artística y la preocupación por lo estético³⁶. Lo hace de una manera extraordinaria, convirtiéndose en una referencia para los artistas y escritores del momento, en los que influye considerablemente.

Aubrey Beardsley (1872-1898), pintor e ilustrador inglés es uno de los grandes representantes del *Art Nouveau*, pero también del movimiento esteta y del decadentismo. Podemos ver a través de sus ilustraciones, fuertemente influenciadas por la estampa japonesa, cómo plasma a Salomé como un ejemplo de *femme fatale* (en una serie de ilustraciones que realiza para la obra *Salomé* de Oscar Wilde). La encontramos sujetando la cabeza del profeta mientras le mira intensamente a los ojos, mostrándose con una actitud poderosa. Incluso nos puede recordar a medusa por los cabellos

³¹ Walter Horatio Pater (1839-1894) es quien ayuda a definir este término a través de sus escritos, especialmente a través de *Studies in the History of the Renaissance* (1873)

³² *Id.* pp. 102-103

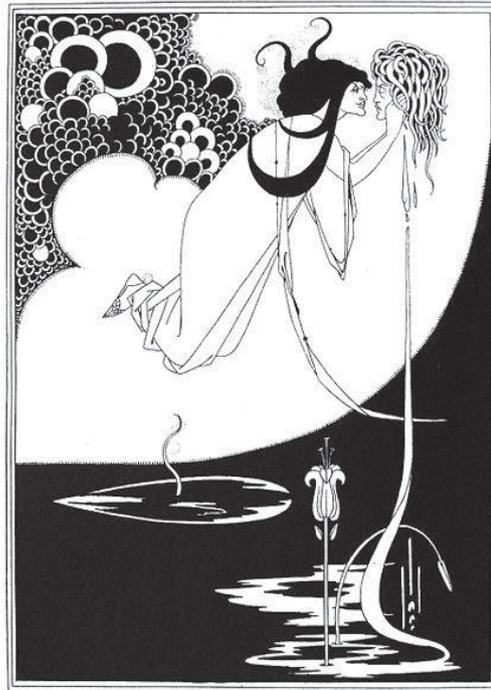
³³ *Id.* p. 103.

³⁴ En un comienzo podríamos hablar de que el decadentismo se daba principalmente en Francia y el esteticismo en Inglaterra, pero debido a que se crea una unión entre ambas corrientes veremos que aparecen grandes obras propias del decadentismo en el país británico, como *El Retrato de Dorian Grey* (Oscar Wilde, 1891).

³⁵ *Id.* p. 107.

³⁶ HUYSMANS, J.K. *A contrapelo*, Cátedra, Madrid, 2018, p. 21.

ondulados que flotan a su alrededor. Se muestra orgullosa, no es la sensual Salomé que podemos ver en la obra de Moreau portando ropa sensual y una figura femenina. Aquí incluso afea sus rasgos y cubre su cuerpo, dejando que los movimientos y su actitud hablen por si mismo del personaje.



Aubrey Beardsley, *The Climax*, 1893.

Tras hablar de los grupos que se encargan de configurar la imagen de este nuevo tipo de mujer que surge, nos interesa concretar el término de *femme fatale*, quién son estas mujeres y que características nos permiten identificarlas.

Encontramos múltiples definiciones para estas féminas. Según la RAE la mujer fatal es aquella "mujer seductora que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible y peligrosa" (RAE, 2018).

Uno de los primeros escritores que utilizó este vocablo francés fue el escritor irlandés George Bernard Shaw (1856-1950) en sus cartas, donde las definía como "mujeres peligrosamente atractivas"³⁷. Otro de los difusores del término fue el escritor Georges Darien (1862-1921) en su novela *Le voleur* (1897).

"Oui, une belle brune, coiffée en femme fatale, avec de longs cils qui voilent mal les sensualités impétueuses que recèlent les yeux, très noirs et cernés d'une ombre bleuâtre; le front un peu blanc et les pommettes un peu rouges; (...) elle mène cette existence en partie double, si fréquente chez les Parisiennes, qui leur donne l'attrait spécial des fleurs artificielles,

³⁷ BORNAY, E., *ob cit.*, p. 114.

moins fraîches que les autres sans doute, mais qui ne savent pas se faner. Une belle gorge; des dents de loup (...)."³⁸

El término se fue difundiendo, incluso podemos encontrar un ejemplo en la obra de Valle-Inclán, *La cara de Dios*.

"La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres, de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas; otros que se extravían, tú serás de esos últimos"³⁹.

La *femme fatale* sólo puede ser considerada como tal si tenemos en cuenta ciertos atributos físicos pero también psicológicos.

Físicamente nos encontramos con figuras femeninas esbeltas, voluptuosas, donde su principal arma de seducción son los cabellos largos, ondulados y espesos de color anaranjado o rojizo, la piel pálida y aterciopelada, y unos insinuantes ojos claros (habitualmente de color verde). Aunque este es el tipo de mujer fatal más difundido en las obras y en la cultura popular, podemos encontrar cabelleras oscuras y alguna otra ligera variación. No suelen presentarse con pelo rubio, pues tradicionalmente se asocia con la divinidad, algo que no encaja con estas mujeres peligrosas y demoniacas.

Pero una mujer fatal no es simplemente una cabellera larga y rojiza, su actitud y su personalidad son fundamentales. El carácter de la *femme fatale* se basa en la dominación, el control del hombre a través de sus atributos, su sensualidad, su apariencia, etc. Evocan lujuria, deseo sexual, etc. y a través de todos estos elementos consiguen lo que quieren. Emplean todas sus armas de mujer para llegar a su objetivo, todas tienen en común la utilización de su exuberante belleza para controlar la situación y a las personas que les rodean para obtener lo que desean. Pueden ser crueles y frías con tal de conseguir sus objetivos.

A partir del Romanticismo empezaremos a ver cómo estas mujeres aparecen cada vez con más frecuencia en las manifestaciones artísticas. Se intensifica esa atracción por las mujeres dominantes, fuertes y seductoras que son capaces de arrastrar a los hombres al desastre y la perversión⁴⁰.

³⁸ DARIEN, G. *Le voleur*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1978, pp.148-149

"Si, una hermosa morena, peinada como una *femme fatale*, con largas pestañas que no ocultan las impetuosas sensualidades que encubren los ojos, muy negras y rodeadas de un tono azulado, la frente un poco blanca y los pómulos un poco rojos (...) ella lleva esta vida doble, tan frecuente entre los parisinos, lo que le da el atractivo especial de las flores artificiales, sin duda menos frescas que las otras, pero que no saben decolorarse. Una garganta hermosa, los dientes de lobo".

³⁹ VALLE-INCLÁN. R. *La cara de Dios*, Taurus, Madrid, 1972, p. 273.

⁴⁰ EETESSAM PÁRRAGA, G. *Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale*, Revista de la Asociación Española de Semiótica, Nº 18, pp.229-249, 2009, p. 236

4. La conceptualización de la figura femenina como representación de lo malvado en la literatura.

Como explica Mario Praz en su obra *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, siempre han existido mujeres fatales en el mito y en la literatura, pues ambos son reflejos de la vida real, donde siempre han existido ejemplos de mujeres crueles y manipuladoras⁴¹. Podemos ver que estos mitos afloran especialmente en algunos momentos, en los que se vuelven incluso obsesivos, y uno de ellos es el siglo XIX, que consolida esas figuras surgidas en muchas ocasiones en las primeras civilizaciones. .

Además, la mujer en el siglo XIX se convierte en la gran protagonista de las obras literarias: Madame Bovary, (G. Flaubert, 1875), Ana Karenina (Tolstoi, 1877), Nora (*Casa de Muñecas*, Ibsen, 1880), Nana (E. Zola, 1880), Ana Ozores (*La Regenta*, Clarín, 1884), etc. Todas ellas se alejan de los cánones establecidos hasta el momento, donde se tenían en cuenta dos perfiles: mujeres virginales y esposas decentes o prostitutas. Suponen una revolución, pues son personajes que toman sus propias decisiones, no se doblegan ante el deseo del hombre y ansían su libertad, lo que hace que las personas de su alrededor las condenen por ello.

1) La mujer fatal en los textos religiosos semitas:

A. Lilith:

Lilith es considerada, según las leyendas hebreas, la primera esposa de Adán. Aunque esta sea la fuente más difundida su origen es anterior. El nombre procede del mundo asirio y babilónico, donde *lilitu* significaba "demonio femenino" o "espíritu del viento"⁴². Se da una pequeña confusión en el paso del término al hebreo, donde se deriva como *layit*, que significa "noche"⁴³. Es por esto que muchas veces Lilith se presenta como un monstruo que se aparece de noche.

A diferencia de Eva, Lilith surge del polvo y de la tierra como su esposo Adán, aunque según R. Graves y R. Patai, Dios utilizó inmundicia y sedimento en vez de polvo puro⁴⁴. Ella se niega a doblegarse a las

⁴¹ PRAZ, M. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona, 1999, p. 347.

⁴² MARCOS CASQUERO, M.A., *Lilith. Evolución histórica de un arquetipo femenino*, Universidad de León, León, 2009, p. 46.

⁴³ GRAVES, R., PATAI, R. *Los mitos hebreos*, Alianza Editorial, Madrid, 2015, p. 97.

⁴⁴ *Id.*, p.92.

"Dios formó entonces a Lilith, la primera mujer, del mismo modo que había formado a Adán, aunque utilizó sedimento en lugar de polvo puro".

peticiones de su esposo, pues considera que al ser iguales desde su creación no tiene que ser tratada con inferioridad. Durante el acto sexual se negaba a permanecer bajo Adán, y tras varias disputas pronuncia el nombre de Dios y se elevó, abandonando el Edén⁴⁵. Dios envía ángeles en su búsqueda, y cuando la encuentran en el Mar Rojo ella se niega a volver y se marcha con los demonios, con los que engendrará su descendencia, los lilim⁴⁶.

El nombre en el mundo asirio-babilónico era considerada un demonio que odiaba a los bebés y niños de corta edad, a los que mataba. Este mito se extenderá a la cultura hebrea, donde atacará sobre todo a los niños menores de ocho días que no estuvieran circuncidados.

Además Lilith es vista como una rebelde, la mujer desobediente, la insubordinada que no acepta las órdenes de su marido y que reniega de la maternidad. Juntando todos estos factores se convierte en el ejemplo de lo que el resto de mujeres no deben hacer, de todo lo que deben evitar. Los orígenes de esta diablesa la sitúan como una ladrona y asesina de niños recién nacidos y como una mujer que se rebela contra su esposo, al que abandona para irse fuera del Paraíso. Todo esto la convierte en un reflejo de los cambios de la mujer en el siglo XIX, que comienza a replantearse la maternidad y busca ser autosuficiente, sin depender de su marido⁴⁷.

En la novela de Goethe, Fausto, se habla sobre ella en el capítulo *La noche de Walpurgis*:

"FAUSTO.- ¿Quién es esa?

MEFISTÓFELES.- ¡Mírala bien!. Es Lilith.

FAUSTO.- ¿Quién?

MEFISTÓFELES.- La primera mujer de Adán. Guárdate de sus hermosos cabellos, de esa preciada joya con la que tanto brilla, pues cuando logra atrapar a un joven en ellos, no habrá de ser presa que fácilmente se escape"⁴⁸.

Esto nos da una buena idea de los rasgos que se le empiezan a atribuir en siglos posteriores. Lilith es conocida como una devoradora de hombres,

⁴⁵ *Ib.*

"Adán y Lilith nunca hallaron armonía juntos, pues cuando él deseaba yacer con ella, Lilith se sentía ofendida por la postura reclinada que él exigía. "¿Por qué he de yacer debajo de ti? -preguntaba-. Yo también fui hecha con polvo, y por tanto, soy tu igual." Como Adán trató de obligarla a obedecer, Lilith, encolerizada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó".

⁴⁶ *Id.*, pp. 92-93.

⁴⁷ BORNAY, E. *ob cit*, p. 132.

⁴⁸ GOETHE, W. *Fausto*, Millenium, Madrid, 1999, p. 176.

una seductora que no deja escapar a sus víctimas. Incluso puede actuar como un súcubo, atacando a los hombres mientras duermen (idea que comparte con seres como Lamia, de la mitología griega).

En la Biblia no se hace alusión a Lilith, por lo que no encontramos rastro de ella en los primeros tiempos de la tradición cristiana, pero a partir del siglo XIII encontraremos que se pone en relación con la serpiente por la idea de la tentación, del pecado, ese carácter demoníaco⁴⁹. Por esto podemos encontrar representaciones de ella como medio mujer-medio serpiente. Un ejemplo de esto es una de las miniaturas del libro de horas del Duque de Berry, donde podemos verla enroscada en el árbol, ofreciéndole la manzana a Eva.



Detalle de *El Paraíso, caída y expulsión*, miniatura del manuscrito *Les très riches heures du Duc Berry*, siglo XV.

Encontramos múltiples representaciones de ella a lo largo de la historia en esta relación con la serpiente y la tentación en el paraíso, pero en el siglo XIX es cuando realmente encontramos la forma más acertada para esta mujer. Es a través de dos obras, "*Lady Lilith*" de Rossetti y "*Lilith*" de Collier, donde vemos la nueva imagen que se le asigna.

En el caso de la escena dibujada en la obra de Rossetti, vemos a una Lilith que se peina su larga melena rojiza mientras se observa en el espejo que sostiene. Lleva un vestido blanco, sobre el que descansa una corona de flores del mismo color. Nos muestra el largo y pálido cuello y unos labios carnosos, que le añaden una fuerte sensualidad a la escena, mientras ella sigue ensimismada en su tarea.

⁴⁹ MARCOS CASQUERO, M.A. *ob cit.*, p. 335.



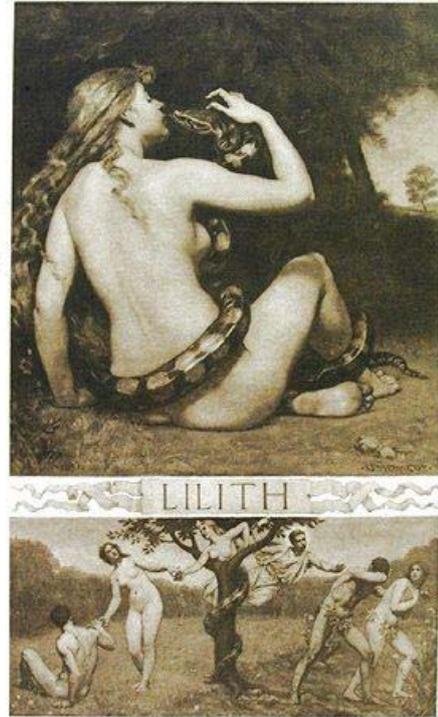
Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866, Delaware Art Museum, Estados Unidos.

Collier nos proporciona una hermosa escena donde una Lilith completamente desnuda es rodeada por una enorme serpiente, que abraza el cuerpo de la joven. Nuevamente se nos muestran espesos cabellos rojizos, piel nívea... La escena desprende un fuerte erotismo a través de la postura con la que sostiene a la serpiente, la desnudez cubierta por el animal que la envuelve, etc. Es una visión muy romantizada del personaje, donde no se percibe del todo ese carácter peligroso o demoniaco en todo su esplendor, pero que nos permite asociarla con la idea del pecado y la tentación por el trato tan íntimo con la serpiente.

Por último encontramos una representación de Kenyon Kox, donde vemos dos escenas separadas por el nombre "Lilith". La imagen superior muestra a Lilith en una posición similar a la de Collier, desnuda en el suelo mientras el ofidio se enrosca por su cuerpo blanquecino y en este caso llega a besarse con la joven, que nos da la espalda. En la escena inferior nos muestra la escena de la tentación y la expulsión, donde esta vez adopta la forma de serpiente en su mitad inferior, sujetándose alrededor del árbol de la sabiduría, mientras le ofrece el fruto prohibido a Eva, quien es expulsada del Paraíso, junto con Adán, en la parte derecha de la escena.



John Collier, *Lilith*, 1887,
The Atkinson Art Gallery,
Inglaterra.



Kenyon Cox,
Lilith, 1892.

B. Salomé:

Salomé es una mujer ampliamente representada a lo largo de la historia, pero de la que conocemos poco por los textos bíblicos (ni siquiera se menciona su nombre, se habla de ella levemente en los evangelios de San Mateo y de San Marcos). Realmente quien nos arroja más información es Flavio Josefo, un historiador judío del siglo I d.C.⁵⁰. Según el evangelio de San Marcos se habla de ella como la hija de Herodías y Herodes Filipo I. Tras el divorcio de estos Herodías se comprometió con Herodes Antipas. San Juan Bautista consideraba esta unión adúltera por lo que desencadena el odio de la mujer hacia él. En una cena Herodes invitó a Salomé a bailar y tras la danza de los siete velos quedó tan embelesado que le promete concederle un deseo. La joven al no saber que deseo pedir consulta a su madre, quien aprovecha la ocasión para vengarse del Bautista y le pide su cabeza. El rey al haberse comprometido se ve obligado a dársela, tras esto Salomé se la entrega a su madre⁵¹.

En realidad Salomé no es la culpable directa de la muerte de este hombre, pero con el paso del tiempo se ha ido contaminando su imagen,

⁵⁰ PERI ROSSI, C. Salomé, Fernando Villaverde ediciones, Madrid, 2004, p. 7.

⁵¹ *Id.*, pp. 7-8.

en parte por la aparición de nuevos relatos relacionados con ella. Un ejemplo de esto es la novela de Oscar Wilde, *Salomé*, donde la protagonista está enamorada de Juan el Bautista, y tras el rechazo que sufre por parte de él decide vengarse. Aquí se potencia fuertemente esa imagen de mujer hermosa, peligrosa, vengativa, que utiliza su físico para seducir y conseguir lo que quiere.

Durante el siglo XIX este tipo de mujeres como Salomé refuerzan el erotismo, e incluso perversión, con el que son vistas y representadas. Las representaciones más interesantes para ilustrar esta versiones de Salomé están en las obras de Moreau y Beardsley, pero hay muchas más. Lo habitual son escenas en las que la joven aparece semidesnuda, cubierta con telas ligeras y velos, joyas, filigranas, etc. y la cabeza del bautista generalmente en la bandeja de plata.

Quizá la obra más conocida sea *La aparición*, de Moreau. Aquí se puede ver una escena creada a partir de la imaginación del artista, pues no se basa en los textos bíblicos⁵². Nos muestra a una Salomé que señala a la cabeza del Bautista, que flota en el medio de la sala dejando caer un hilo de sangre, rodeada con una aureola de la que se intuye una cruz. Las interpretaciones más aceptadas son que o bien la joven ya sabe que va a pedir la cabeza del santo y esta se aparece antes para intentar frenar sus horribles deseos o que en este momento la joven ya había mandado decapitar al Bautista y la cabeza se aparece para recordarle sus actos y atormentarla. La joven en la mano derecha sostiene una flor de loto, que es la flor de la voluptuosidad, la perfecta representación de la imagen con la que Salomé ha pasado a la historia⁵³. Muestra de ello son las palabras que le dedica Huysmans en *À Rebours*, donde el personaje principal, Des Esseintes, muestra una gran admiración por Salomé y especialmente por la representación de Moreau:

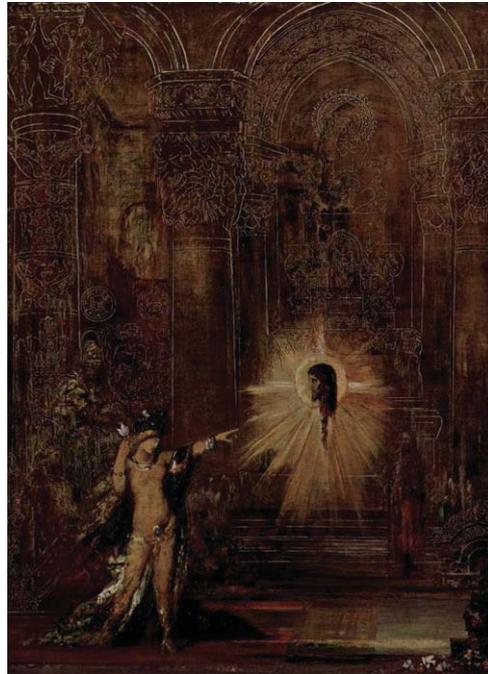
"En la obra de Gustave Moreau, concebida sin atenderse a los datos que nos suministra el Nuevo Testamento, Des Esseintes veía por fin esa Salomé sobrehumana y misteriosa con la que tantas veces había soñado. Y ya no era únicamente la bailarina provocativa que logra despertar en un anciano el deseo y la apetencia sexual con las disolutas contorsiones del cuerpo (...) sino que se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita⁵⁴".

⁵² ADLER, L., LÉCOSSE, E. *Dangerous Women. The perils of Muses and Femmes Fatales*, Flammarion, París, 2009, p. 75.

⁵³ WOLF, N. *ob cit.*, p. 36.

⁵⁴ HUYSMANS, J-K. *ob cit.*, p. 179.

Como es habitual, en las obras de Moreau vemos los temas de la fatalidad, la muerte y el mal encarnados en la belleza femenina⁵⁵, todo adornado con un velo de exotismo y misterio.



Gustave Moreau, *La aparición*, 1876, Museo Gustave Moreau, París, Francia.



Gustave Moreau, *Salomé sosteniendo la cabeza del bautista en una bandeja*, 1876, Colección privada.

En el caso de Beardsley, podemos ver dos escenas de Salomé, una ya mencionada anteriormente, para ilustrar la obra de Oscar Wilde, y otra muy similar, con varios elementos añadidos pero muy similar a la anterior. En este caso vemos que pone en la escena la frase *J'ai baise ta bouche Iokanaan, J'ai baise ta bouche*. De nuevo es una referencia a la obra de Wilde, perteneciente a un monólogo de Salomé al obtener la cabeza del profeta.

*"¡No querías dejarme que besara tu boca, Jokanaán! ¡Bueno; ahora te la besaré!. La mordisquearé con mis dientes, cual si fuese un fruto maduro (...) Tú proferías insultos contra mí, contra Salomé, la hija de Herodías, princesa de Judea. Muy bien. Pero yo aún estoy viva, al paso que tú estás muerto y tu cabeza, tu cabeza me pertenece. Puedo hacer de ella lo que quiera".*⁵⁶

⁵⁵ PRAZ, M. *ob cit*, p.534.

⁵⁶ WILDE, O. *El Sacerdote y el acólito: Salomé; Balada de la cárcel de Reading; Parábolas*, Cuadernos de buenas letras, Madrid, 1920, pp. 45-46.

Toda la escena se decora con motivos del Art Nouveau, con una influencia de la estampa japonesa. Destaca la conexión de Salomé, que flota en el espacio, con la cabeza del profeta que sostiene entre sus manos, creando un erotismo un tanto perverso⁵⁷. El pelo nos recuerda a Medusa y acerca más a la joven a la imagen de un monstruo que de una persona. La cabeza gotea sangre hasta la parte inferior de la escena, donde vemos un lirio. Esta flor generalmente se refiere a la pureza, pero aquí también adquiere cierta connotación fálica. Salomé se convierte en esa mujer castradora, sádica y vengativa que consigue lo que quiere a través de su erotismo. En las obras de Franz von Stuck o de Anglada Camarasa vemos los torsos de la joven en el momento de la danza. En el de Stuck incluso ya le están ofreciendo la cabeza del Bautista mientras ella ríe y danza, ataviada con joyas y una ligera tela transparente que cubre la mitad inferior de su cuerpo. Camarasa no se aventura tanto, se enfoca en transmitirnos el erotismo de la joven, la sensualidad que desprende a través del baile. En la imagen ni siquiera podemos ver el rostro de la muchacha, se centra en el torso, dejándonos intuir lo demás.



Aubrey Beardsley, *J'ai baise ta bouche lokanaan*, Revista *The Studio*, 1893.



Éder Gyula, *Salomé sosteniendo la cabeza cortada de Juan el Bautista*, 1907

⁵⁷ BORNAY, E. *ob cit*, p.196.



Franz von Stuck, *Salomé*,
1906, *Lenbachhaus*, Alemania.



Anglada Camarasa, *Salomé*,
1899, Museo Carmen Thyssen
Málaga, España.

C. Judith:

Judith puede recordarnos a las imágenes anteriores que mostraban a Salomé, no por la historia de estas féminas, sino por las representaciones que se hacen de ellas entre los siglos XIX y XX. Judith tampoco era una *femme fatale* como tal, pero en este momento encontramos algunas obras que aportan a este personaje erotismo, peligro, etc. que nos puede evocar este tipo de mujer dañina y astuta. Ejemplos de esto son claramente las dos versiones que hace Klimt durante el comienzo del siglo XX. En la primera (*Judith I*) podemos ver a una Judith sensual, decadente⁵⁸, que nos lanza una mirada lasciva⁵⁹, con los ojos entrecerrados por la posición de su cabeza, con la cabeza de Holofernes entre sus manos. Nos muestra unos labios rojos semiabiertos, un fina gasa azulada y dorada cubre uno de sus pechos mientras el otro queda al descubierto. Un collar dorado separa visualmente la cabeza del cuerpo, haciendo alusión a la decapitación. Se parece tanto a las representaciones de Salomé que en la época se expuso bajo ese nombre en vez del que le correspondía, ya que se pensó que era una interpretación del personaje creado por Wilde.⁶⁰ En la segunda obra que realiza sobre Judith (*Judith II*) vemos que la actitud de la representada es bastante distante a la anterior. Mientras la primera sujeta firmemente la cabeza y mira al espectador desafiante y con una fuerte sensualidad, la segunda se muestra absorta en sus pensamientos, sujetando la cabeza de Holofernes

⁵⁸ *Id.*, p. 210.

⁵⁹ WOLF, N. *ob cit*, p. 82

⁶⁰ BORNAY, E. *ob cit*, p.210.

por los cabellos, como si se tratase de Lamia, una mujer castradora que no tiene remordimientos por lo ocurrido.



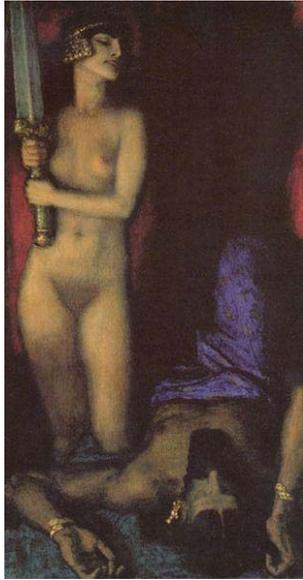
Gustav Klimt, *Judith I*, 1901,
Galería Belvedere, Viena,
Austria.



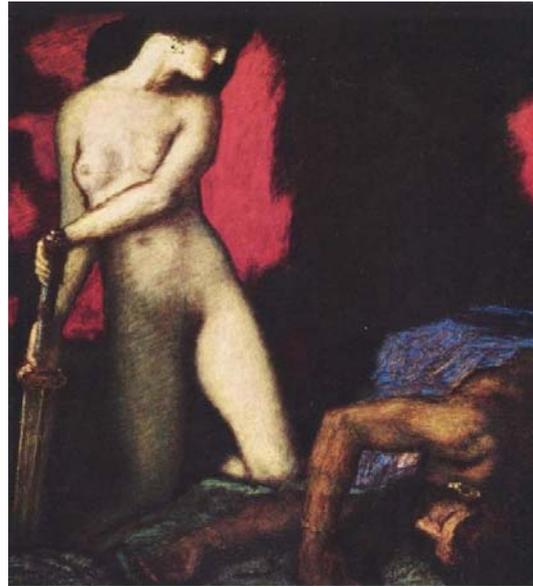
Gustav Klimt, *Judith II*, 1909,
Galería internacional de Arte
Moderno, Venecia, Italia.

Otro artista que pinta esta versión más peligrosa de Judith es Franz von Stuck, quien hace también dos cuadros en los que plasma el momento previo a la decapitación de Holofernes. En ambas escenas una joven y desnuda Judith sostiene firmemente la espada del propio Holofernes, con la que va a asesinar al general para salvar la ciudad de Betulia. Mientras él duerme, ella sonríe (primera obra) y procede a su decapitación (segunda obra). Se vuelve al icono de la mujer castradora, que va a llevar a cabo sus deseos aunque le cueste la vida al varón. La pierna de Holofernes, levantada, se muestra como un símbolo fálico, que la joven Judith (consciente de su poder) se dispone a derrocar⁶¹.

⁶¹ WOLF, N. *ob cit*, p. 94.



Franz von Stuck, *Judith y Holofernes*, 1893, colección privada.



Franz von Stuck, *Judith y Holofernes*, 1927.

2) Mujeres del mundo clásico:

A. Medea:

Medea es una de las grandes protagonistas de la mitología y las tragedias griegas. En ella se dan tanto lo femenino, como lo bárbaro o lo animal⁶² Esta hechicera se casó con Jasón tras ayudarlo a conseguir el vellocino de oro. Cuando este se cansa de la joven decide abandonarla para casarse con Creúsa (también conocida como Glauce), la hija del rey de Corinto⁶³. La rabia y los celos se apoderan de Medea, quien decide urdir un plan para vengarse de su marido. Fingió aceptar la situación y ofreció como regalo de boda a la princesa un vestido, que previamente había envenenado. Tras esto se dispuso a matar a los hijos que tenía con Jasón, para que este se quedase sin descendencia alguna (hay diferentes versiones sobre la muerte de los niños). Este asesinato de los niños la relaciona con Lilith, son madres capaces de acabar con la vida de sus descendientes, se enfrentan directamente a la idea de maternidad.

En el arte se ha representado en todo tipo de ocasiones, pero las que más nos interesan para la configuración de Medea como *femme fatale*, son las realizadas por Moreau o Sandys.

⁶² EETESSAM PÁRRAGA, G. *ob cit*, p. 235.

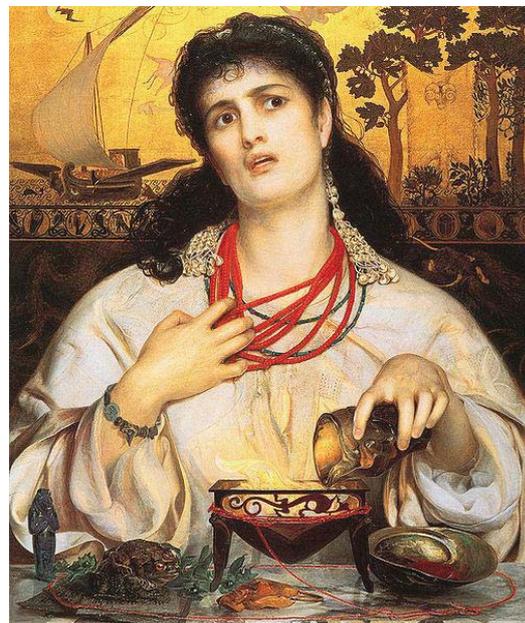
⁶³ AGHION, I; BARBILLON, C.; LISSARRAGUE, F. *ob cit*, p. 259.

Gustave Moreau hace una representación de un Jasón victorioso, tras el cual se ve a Medea. Esta le mira con cierta ironía, adelantando los terribles acontecimientos que le esperan al héroe. Le sentencia al desastre, lo podemos ver en el pequeño frasco que sostiene en la mano derecha, recipiente del veneno con el que llevará a cabo parte de su venganza.

En la obra de Frederick Sandys vemos a la hechicera preparando el veneno con el que asesinará a Glauce, mientras con la mirada perdida imagina lo que ocurrirá. Utiliza la figura típica de los prerrafaelitas, con una mujer absorta en sus pensamientos, pálida, de cuello largo y ancho y cabello rizado y espeso.



Gustave Moreau, *Jasón y Medea*, 1865 Museo de Orsay, Francia.



Frederick Sandys, *Medea*, 1868, Museo y Galería de Arte de Birmingham, Inglaterra.

B. Circe

Circe es otra de las famosas hechiceras de la mitología griega. Esta mujer vivía en la isla de Ea⁶⁴, a la que llega Ulises con su tripulación. Esta maga tenía la habilidad de convertir en animal a quien fuera a través de unos brebajes que ella misma preparaba. Se convierte en otra mujer capaz de transformar a los hombres a través de su seducción y su atractivo. Incluso lo intenta con Ulises, pero este había tomado una hierba que le hacía resistente a sus embrujos.

⁶⁴ *Id.*, p.126.

En las obras que Waterhouse dedica a este personaje vemos una joven y bella Circe utiliza su veneno para conseguir lo que quiere, convirtiéndose en una mujer peligrosa, que arrasa con lo que sea necesario si así lo desea. Utiliza figuras alargadas, blanquecinas, con cabellos espesos y vestidos azulados vaporosos, que le aportan una gran sensualidad a la figura de la hechicera.

En la primera obra que realiza se plasma el momento en el que intenta engañar a Ulises (a quien vemos en el espejo reflejado) con su brebaje para que se metamorfosee en cerdo, al igual que el resto de su tripulación (vemos uno de estos animales a los pies de la escena). La joven se muestra en toda su grandeza, con carácter arrogante, los brazos levantados y extendidos... Circe pasa a encarnar aquí los más bajos instintos de una mujer peligrosa y depravada⁶⁵, ya que es capaz de transformar al hombre en animal a través de conjuros y pócimas, sólo para apaciguar sus deseos.

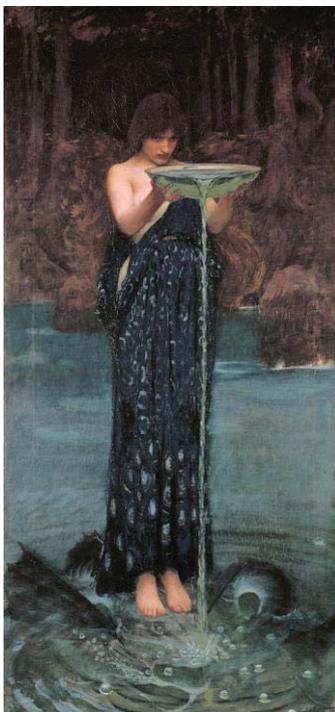


John William Waterhouse, *Circe ofreciendo una copa a Ulises*, 1891, Galería de Arte de Oldham, Inglaterra.

En la segunda obra vemos como Circe vierte al mar su veneno para vengarse de Glauco, dios marítimo que le pide ayuda para que la ninfa Escila se enamore perdidamente de él. Circe estaba enamorada de Glauco, por lo que decide convertir en un monstruo de cintura para abajo

⁶⁵ ADLER, L., LÉCOSSE, E. *ob cit*, p. 72

a la muchacha como venganza⁶⁶. El momento de la transformación de la joven se muestra bajo los pies de la hechicera, que concentra una mirada cargada de odio en el brebaje que está vertiendo en el agua.



John William Waterhouse, *Circe envenenando al mar*, 1892, Art Gallery of South Australia, Australia.

Otra representación interesante es la de Franz von Stuck, donde utiliza como modelo a la actriz Tilla Durieux. Es una visión mucho más oscura, tétrica, en el que se no se oculta ni un ápice de las intenciones de Circe. La representa con una media sonrisa, que inspira poca confianza para quien se acerque a ella. La mirada es penetrante, a pesar de que su visión no se dirige directamente al espectador, y ofrece una poción que transformará en un animal a quien la reciba. La melena rojiza y la piel almidonada se repiten de nuevo como elementos de la mujer fatal. Todo esto nos muestra como se considera que Circe posee esa naturaleza perversa, capaz incluso de convertir en un cerdo a los hombres, animal relacionado con los deseos impuros, haciéndoles inferiores a ella⁶⁷.

Por último encontramos un lienzo realizado por Arthur Hacker que nos muestra a Circe en una actitud seductora, frente a un grupo de hombres (probablemente la tripulación de Ulises⁶⁸) que va transformándose en cerdos. Estos observan a la mujer, que juega y coloca su cabello, sin

⁶⁶ AGHION, I; BARBILLON, C.; LISSARRAGUE, F. *ob cit.*, p. 196.

⁶⁷ BORNAY, E. *ob cit.*, p. 177.

⁶⁸ *Id.*, p. 171.

apartar la vista, totalmente ensimismados. No les importa lo que les está sucediendo por mirar a la joven, son incapaces de apartar la mirada de la seductora y provocativa figura que tienen frente a ellos.



Franz von Stuck, *Tilla Durieux als Circe*, 1913, *Alte Nationalgalerie*, Berlín, Alemania.



Arthur Hacker, *Circe*, 1893.

C. Pandora

Pandora es considerada dentro de la mitología griega como la primera mujer, creada por Hefesto. Hay una clara relación con Eva, la primera mujer propuesta por el cristianismo. Ambas se erigen como culpables de las desgracias que condenan a la humanidad, y pasan ese título a todas las mujeres que las suceden, uniendo en la figura de la mujer la seducción, la belleza, el amor, el peligro y la maldad⁶⁹. Si Eva fue tentada por la serpiente para tomar el fruto prohibido, Pandora no soporta la curiosidad y mira en el interior de la vasija que contenía todos los desastres y desgracias del mundo. Realmente Pandora tampoco es como

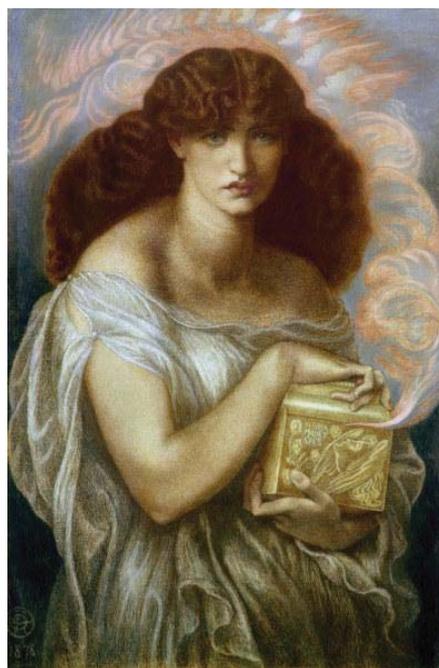
⁶⁹ ADLER, L., LÉCOSSE, E. *ob cit*, p. 51.

tal una mujer fatal, pero se ha hablado de ella como de Eva, mujeres bellas y jóvenes responsables de los infortunios de la humanidad.

Las representaciones más interesantes que encontramos en el XIX son las de los prerrafaelitas. Waterhouse opta por presentar a una joven y curiosa Pandora en el momento en el que está abriendo la caja, de la que comienzan a escapar los males. Rossetti en cambio nos muestra a una Pandora al más puro estilo de la hermandad, con espesos cabellos rojizos y rasgos un tanto andróginos, perdida en sus pensamientos. Esta sostiene la caja entre sus manos, de la que se escapa una columnilla de humo.



John William Waterhouse, *Pandora*, 1896, Colección privada.



Dante Gabriel Rossetti, *Pandora*, 1874-1878, *Lady Lever Art Gallery*, Reino Unido.

D. Helena de Troya:

Encontramos a diversas mujeres protagonistas en este campo de mitología y textos clásicos. Algunas han sido consideradas *femmes fatales* erróneamente, pues se las ha culpado de ciertas desgracias por tener un gran atractivo físico. Un ejemplo de esto es Helena, a quien se ha retratado muchas veces como la mujer capaz de desatar una guerra a causa de su belleza, aunque no es un personaje malvado per se. Aunque uno de los temas más tratados sobre su figura ha sido el rapto a manos de Paris, en el siglo XIX podemos encontrar alguna representación que la hace parecer culpable de la guerra, o al menos indiferente ante la situación. Por ejemplo, Gustave Moreau hace varias representaciones de

Helena en las murallas de la ciudad de Troya. En *Helena ante las puertas Esceas* podemos ver a Helena de pie, dando la espalda a la ciudad y sus ruinas. A sus pies podemos observar los cuerpos sin vida de los guerreros, pero ella se muestra indiferente ante el desastre, incluso gira su rostro hacia otro lado.

En la obra de Sandys podemos ver es una influencia de los prerrafaelitas, en concreto de Dante Gabriel Rossetti, con quien el artista mantenía amistad. Hay una influencia de estos nuevos rasgos femeninos que comienzan a desarrollar y difundir en la hermandad, con largos y ondulados cabellos pelirrojos, piel y ojos claros, etc. que le aportan una fuerte sensualidad a un personaje como Helena, una mortal con una belleza equiparable a la de las diosas.



Gustave Moreau, *Helena ante las puertas Esceas*, 1880, Museo Gustave Moreau, París.



Frederick A. Sandys, *Helena de Troya*, 1867, Walker Art Gallery, Liverpool, Reino Unido.

E. Venus

La diosa del amor y la belleza es una de las grandes divinidades del mundo latino, que se ha representado en innumerables obras artísticas con todas las iconografías posibles a lo largo de la historia: Venus celeste, Venus *victrix*, Venus marina, Venus en el baño, Venus dormida, etc.⁷⁰. Al igual que en el caso de Helena de Troya, no podemos hablar de una *femme fatale* como tal por sus características. Pero es cierto que en la leyenda de Tannhäuser, surgida en torno al siglo XIII, se habla de la diosa como un ser irresistible, capaz de embelesar a los hombres y arrastrarlos a la locura.

El poeta alemán *Tannhäuser* es el protagonista de esta leyenda. Se creía que la diosa Venus habitaba con su corte en la cueva de una montaña que recibía su nombre, la montaña de Venus (*Venusberg*). El poeta encuentra la gruta, escondida para que los humanos no pudieran acceder a ella, y pasa allí un año disfrutando de los placeres de la diosa. *Tannhäuser* sale arrepentido del lugar y va a pedir el perdón del Papa Urbano, quien se lo niega, diciendo que sería más fácil que su báculo floreciera antes de darle el perdón. Finalmente el báculo florece y para cuando manda buscar al poeta, ya no le encuentran, pues este se había retirado al *Venusberg* para no regresar más.

Esta leyenda, que se plasma en los poemas de Swinburne⁷¹ y Heinrich Heine⁷², en la ópera de Wagner "*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*"⁷³ y en la novela de Aubrey Beardsley "*La historia de Venus y Tannhäuser*", se nos muestra una Venus capaz de volver locos a los hombres a través del placer y atraparlos en esa gruta en la montaña. Encontramos algunas obras que representan esta faceta de la diosa con ese poder de atracción capaz de hacer perder a los hombres la razón.

En primer lugar es interesante la obra de E. Burne Jones, *Laus Veneris*, donde podemos ver a una Venus reclinada sobre el tapiz que cuelga de la pared, lánguida un tanto absorta y triste, pues *Tannhäuser* ha abandonado el lugar⁷⁴. Mientras las mujeres de su corte intentan mejorar su estado de ánimo y cinco caballeros observan atentamente la escena desde el exterior de la estancia.

⁷⁰ Para más información sobre la iconografía de Venus consultar AGHION, I; BARBILLON, C.; LISSARRAGUE, F. *ob cit.*, pp. 392-396.

⁷¹ Poema *Laus Veneris* en *A choice of Swinburne's verse*, Faber and Faber, Londres, 1973, pp. 32-47.

⁷² Heine, H. *Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, pp.99-106.

"*Frau Venus, meine schöne Frau, / Dein Reiz wird ewig blühen; / Wie viele einst für dich geglüht, / So werden noch viele glühen*". (p. 100) "Señora Venus, mi hermosa señora, / tu belleza florecerá por siempre, / ardieron muchos por ti, / y otros muchos arderán en tu hoguera.

⁷³ Tannhäuser y el torneo de trovadores en el castillo de Wartburg.

⁷⁴ BORNAY, E. *ob cit*, pág. 135.



Edward Burne Jones, *Laus Veneris*, 1873-1878, Laing Art Gallery, Inglaterra

En la obra de John Collier, Venus aparece siendo adorada por Tannhäuser, quien se postra a sus pies. Con el torso desnudo podemos ver de nuevo la piel blanquecina, portando una corona de flores sobre la rojiza melena. Aquí vemos una de las mujeres de su corte, también desnuda, con una actitud delicada. Mientras, en la obra de Beardsley, podemos ver unas acompañantes mucho más amenazantes, que custodian a una Venus con una apariencia totalmente inocente pero que como anuncian las mujeres que la flanquean, es una amenaza para esos hombres que se aventuren a llegar a la cueva de la diosa. Encontramos por último un grabado realizado para ilustrar la ópera de Wagner, donde la diosa intenta retener al caballero, que arrepentido intenta salir de la cueva donde se ha entregado durante años a Venus.



Laurence Koe, *Venus y Tannhäuser*, 1896, Brighton and Hove Museums and Art Galleries, Inglaterra.



John Collier, *Tannhäuser en el Venusberg*, 1901, *The Atkinson Art Gallery and Library*, Inglaterra.



Aubrey Beardsley, *La historia de Venus y Tannhäuser*, 1894.



Jacques Clement Wagrez, *Tannhäuser dans le Venusberg*, 1896.

No podemos dejar pasar por alto la representación que hace Rossetti con su Venus Verticordia. En este retrato vemos a una diosa que aparece con una aureola alrededor de su cabeza. Aunque plasma una escena muy delicada de Venus la figura transmite un claro erotismo a través de la

manzana, que nos lleva a la tentación pero también a la manzana de la discordia que la deidad gana en el Juicio de Paris. Rossetti refuerza la idea del erotismo a través de las flores que rodean a la diosa, madreselvas y rosas, símbolos de la sensualidad⁷⁵. En la mano derecha sostiene una flecha con la que hiere a los hombres en el corazón⁷⁶. Aunque no sea una de las mujeres que mejor representan a las *femmes fatales*, en la escena Rossetti plasma a la perfección el canon de mujer que pasara al imaginario colectivo.



Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-1868, Bournemouth Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Inglaterra.

3) La *femme fatale*, de la literatura a la pintura del siglo XIX:

El surgimiento de este nuevo tipo de mujer en el fin de siglo hace que el arte y la literatura se retroalimenten, por lo que encontraremos numerosos ejemplos. Realmente es algo que siempre estuvo ahí, pero que quedó oculto bajo la dualidad entre María y Eva, el bien y el pecado⁷⁷. Hasta ahora no se

⁷⁵ *Id.*, p. 161.

⁷⁶ *Ib.*.

⁷⁷ LOUÏS, P. *La mujer y el pelee*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 15.

había ahondado en la mujer sexualmente libre, Lilith, y con los cambios sociales que se ven obligados a aceptar, como el rechazo a la maternidad de ciertas mujeres, que trabajan y obtienen cierta independencia económica. Esta nueva faceta sale a la luz, ayudando a desarrollar la iconografía de las llamadas mujeres fatales. Al liberarse de la maternidad son vistas como seres fríos, que rechazan el motivo principal por el que hasta ahora habían sido veneradas y se interesan por algo relacionado con el pecado como es el sexo. Se gesta esa nueva imagen de la devoradora de hombres, de la cortesana que tiene a sus pies a quien desee pero que maneja a sus pretendientes a su antojo, la mujer que no se deja someter a los caprichos del varón.

A. La bella dama sin piedad, John Keats, 1819:

En este poema⁷⁸ se concentra perfectamente la esencia de la mujer fatal. Se habla de la mujer que atrae a través de su belleza y voluptuosidad, mirada y cabellos que embrujan a quien la observa.

El caballero hubiera cualquier cosa que la dama le hubiera pedido, pues cuando se quiere dar cuenta, está atrapado en sus redes sin ninguna posibilidad de escapar. Incluso tras despertar del sueño en el que la mujer lo ha sumido, es consciente de que no podrá huir, siendo condenado a vagar en las sombras, como otros anteriores a él. Con la Dama sin piedad vemos como ocurre lo mismo que en la Venus de Tannhäuser, donde los hombres ansían encontrar el lugar donde vive la muchacha para gozar del placer, pero en este caso tiene un tinte más macabro y tenebroso.

Keats no será el único que trate el tema en la literatura, pero sí será el más reconocido. El poema inspiró la creación de imágenes en los años siguientes, todas con el mismo patrón: una joven dama intenta seducir a un caballero. La dinámica de estas obras nos puede recordar a la que se da en las representaciones de Lamia, ya que comparten el mismo objetivo. Siempre son jóvenes hermosas, de largos cabellos y piel blanquecina, que habitualmente se encuentran en medio de bosques. Se acercan a estos caballeros que se quedan embelesados, momento en el que ella aprovechará para atraparlos.

⁷⁸ Consultar Anexo 1. KEATS, J. *Poemas escogidos*, Cátedra, Madrid, 1997, p.152.



William Waterhouse, *La belle dame sans merci*, 1893, Museo estatal de Hesse, Alemania.



Henry Meynell Rheam, *La belle dame sans merci*, 1901.



Frank Dicksee, *La belle dame sans merci*, 1901, Museo de Bristol, Reino Unido.



Arthur Hughes, *La belle dame sans merci*, 1863, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.

B. Carmen, Prosper Mérimée, 1847:

La literatura hasta este momento había presentado al amor como el gran liberador de las almas, donde la dama era la conductora y liberadora del hombre, siguiendo el modelo de la novela caballeresca (ejemplo de esto es la obra de Chrétien de Troyes, *Erec y Eneide*).

La literatura del XIX avanza hacia otros caminos, y la mujer es leída como una dominadora del hombre, capaz de esclavizarlo y llevarlo a la desgracia. Este es el caso de Carmen, una de las grandes mujeres fatales de la literatura. Este personaje se universalizó sobre todo a través de la ópera *Carmen*, de George Bizet. A partir de aquí se extiende a las artes plásticas, a la música, al cine, etc.

La obra nos muestra a una mujer que maneja a los hombres a su placer, que les utiliza para su beneficio y no tiene remordimientos por ello. Es una figura que hemos analizado ya, por ejemplo en *La belle dame sans merci*, y que se repetirá e influirá en otras mujeres de la literatura, el arte y el cine, como Conchita en *La femme et le pantin*.

Mérimée elige para presentar a este personaje a una gitana, no vemos la iconografía habitual de la *femme fatale*, pero al igual que Pierre Louÿs hará con Conchita Pérez unos años más tarde, utiliza la figura de la mujer española, sobre todo la mujer del sur, atrevida, con ropajes que consideraban excitantes, etc.

*Una mujer con ese traje en mi país habría hecho persignarse a la gente*⁷⁹.

Y sobre todo, estos dos personajes destacan por su carácter desafiante, lenguaje afilado, actitud descarada, persuasivas, etc. Tampoco aceptan ser controladas, sobre todas las cosas buscan mantener su libertad y no se doblegan ante las peticiones de ningún hombre.

*(...) pero ella, como suelen hacer las mujeres y los gatos, que no vienen cuando se les llama y vienen cuando no se les llama, se paró ante mí y me dirigió la palabra.*⁸⁰

Es una mujer que sabe de su poder y obtendrá lo que desee de cualquiera, llega incluso a advertírselo a José, el militar de origen vaso que protagoniza la historia con la gitana. Aunque este sabe que es una mujer que le llevaría a la desgracia, se ve irremediamente atraído por ella, perdonando cualquier cosa, incluso el matrimonio de la joven con otro hombre.

*Hijo mío, créeme, has escapado bien, Encontraste al diablo, sí, al diablo; no siempre es negro y no te ha retorcido el cuello. Estoy vestida de lana, pero no soy cordero. (...) No pienses ya en Carmencita o hará que te cases con una viuda de patas de madera.*⁸¹

-Eres el diablo- le decía.

*-Sí- me respondía.*⁸²

Las representaciones que encontramos de ella se enfocan en plasmar esa belleza gitana, exótica, de carácter desenfadado y atrevido con la postura (habitualmente con el puño en la cintura, o en la barbilla), con trajes que un francés como Mérimée encontraría escandalosos en su país de origen. Hay elementos como la mantilla o el clavel que nos llevan a pensar directamente en las gitanas o en mujeres de una clase social baja.

⁷⁹ MÉRIMÉE, P. *Carmen*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 134.

⁸⁰ *Id.*, p.135.

⁸¹ *Id.*, p. 151.

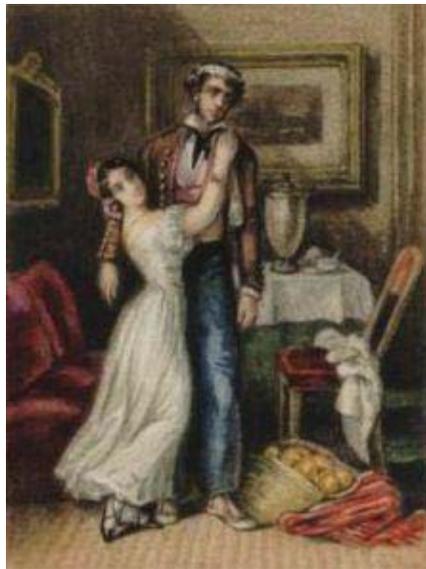
⁸² *Id.*, p. 162.



Henri-Lucien Doucet,
*Celestine Galle-Marié dans le
rôle-titre de "Carmen de
Bizet"*, 1884, Museo de
Marsella, Marsella, Francia.



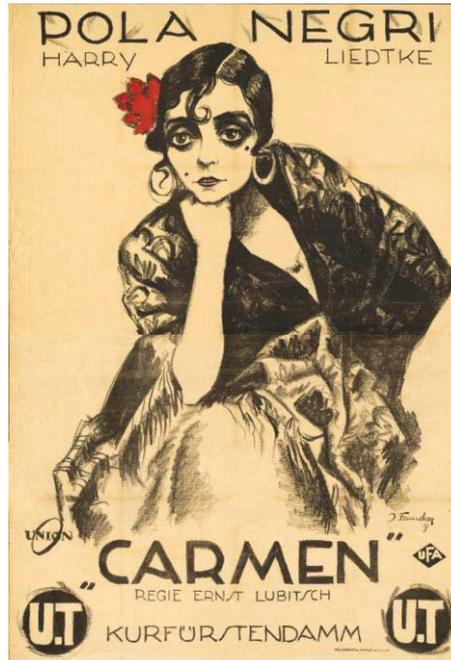
Édouard Manet, *Émilie Ambre
como Carmen*, 1880, Museo de
arte de Filadelfia, Estados Unidos



Acuarela de Prosper Mérimée,
Carmen, 1890.



Isidre Nonell, *Carmen*, 1905,
Museo nacional de Arte de
Cataluña, España.



Cartel para la película *Carmen* de Ernst Lubitsch.

C. Conchita Pérez, *La femme et le pantin*, Pierre Louÿs, 1898:

La mujer y el pelele es una de las obras clave para entender la figura de las denominadas *allumeuses*, literalmente "las mujeres que encienden los deseos del hombre"⁸³. En este caso el concepto se personifica en Conchita Pérez, quien es cruel por naturaleza con los hombres que se encuentran en su camino. Prendado de la belleza de Concepción, André comienza a interesarse por la joven, pero Don Mateo, un antiguo conocido intenta disuadirle de sus intenciones con la joven, ya que él mantuvo una fatídica relación con ella.

*"¡No se acerque a Concha Pérez! Si aún no ha experimentado hasta el extremo la locura que puede engendrar y mantener en un corazón humano, no se acerque a esa mujer, huya de ella como de la muerte, déjeme salvarle de ella. En una palabra, tenga piedad de sí mismo"*⁸⁴.

A partir de aquí Don Mateo nos relata el tormento que pasó intentando mantener en su vida a Conchita, ya que cada vez que ella desaparecía todo perdía el sentido. El personaje se va dejando manipular cada vez más y más por la chiquilla, que sabe que tiene el control sobre él para obtener lo que quiera. Ella posee todos los atributos de la *femme fatale*, como son el canto (que podemos ver en las sirenas), la danza (como

⁸³ LOUÏS, P. *ob cit*, p.55.

⁸⁴ *Id.*, p. 142.

Salomé), la sensualidad, etc. y consigue a través de todos ellos que cada vez que se reencuentran, él caiga irremediabilmente en sus redes. Y a pesar de que ella le trata con desprecio y lo maneja a su antojo, Mateo no puede huir de sus encantos.

Sí, delante de aquella mujer, me había sentido como un cobarde. No hacía más que sonrojarme al pensar en nosotros; me decía a mí mismo las peores injurias que pueden dirigirse a un hombre. Y estaba convencido de que, al día siguiente, seguía mereciéndolas. Después de lo ocurrido, sólo tenía tres opciones: abandonarla, forzarla o matarla. Opté por la cuarta: sufrirla⁸⁵.

Tras múltiples humillaciones Mateo terminará huyendo de España para evitar a la joven, pero siempre acaba volviendo a ella.

En la obra se plasma la maldad en la figura femenina, que es capaz de arrastrar al hombre por el fango una y mil veces sin sentir ningún tipo de pena o remordimiento. Para Conchita es como un juego, va aumentando poco a poco sus peticiones y humillaciones, haciendo que Mateo se vuelva dependiente de todas ellas. Ella se muestra como una mujer completamente libre, nadie le puede poner normas o tratar de dominarla, lo que hace que resulte todavía más atractiva tanto para el protagonista como para el espectador.

- Pequeña- le dije-, estás jugando conmigo. Ten cuidado, no vaya a cansarme.

- ¿Ah, sí? Pues entonces hoy tampoco le amaré, don Mateo. Hasta mañana.

- Ya no volveré.

-Volverá usted mañana.⁸⁶

Las representaciones relacionadas con este texto que realiza Félicien Rops, nos muestran a las mujeres que manipulan una especie de marionetas de un tamaño mucho más pequeño al suyo, parecen gigantes al lado de estos hombrecillos, dando así a entender la superioridad y el control que ejercen sobre ellos⁸⁷.

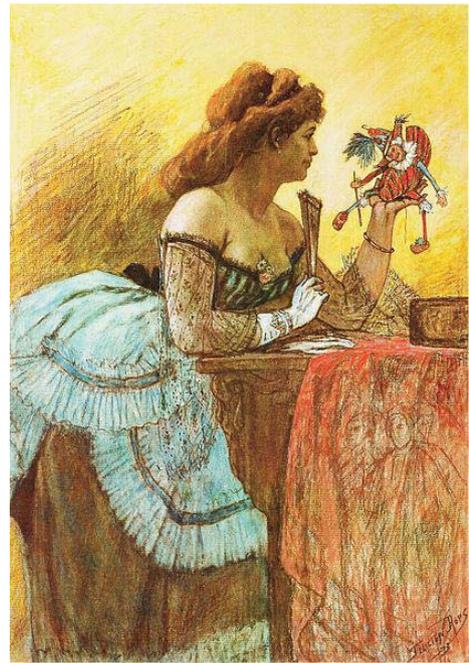
⁸⁵ *Id.*, p. 187.

⁸⁶ *Id.*, pp. 177-178.

⁸⁷ *Id.*, p. 71.



Félicien Rops, *Mujer con pelele*, 1885, Museo Félicien Rops, Namur, Bélgica.



Félicien Rops, *Dama con pelele y abanico*, 1873, Museo Félicien Rops, Namur, Bélgica.

4) Seres mitológicos, leyendas y figuras animalizadas:

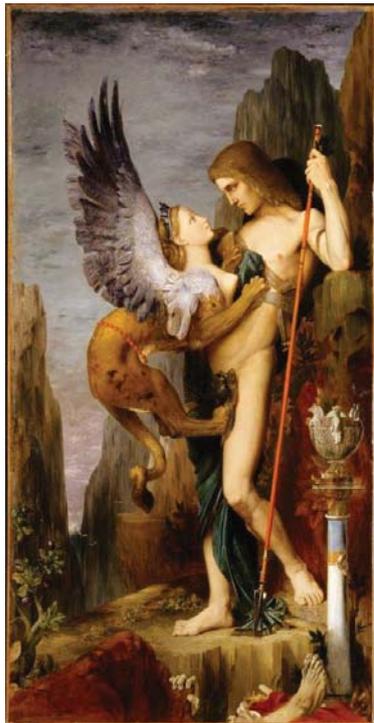
Muchos de estos seres provienen de la figura de Lilith: seres nocturnos, lascivos, devoradores de niños o de hombres, bebedoras de sangre, etc. Ejemplos de esto son las arpías, las empusas, los vampiros, etc.⁸⁸ Son seres que resultan especialmente atractivos, y aunque su naturaleza lleve al desastre y el horror resultan irresistibles para quien las ve. También hay una gran relación con el agua (elemento con el que se ha relacionado a la mujer desde siempre, por ejemplo a Venus), donde muchas de ellas viven y atrapan a sus presas.

A. Esfinge:

Es evidente que Gustave Moreau toma como referencia la obra de Ingres, *Edipo y la esfinge*, aunque hay bastante diferencia entre ambas. En la obra de Ingres se muestra con un carácter amenazador y el centro de la escena lo ocupa un Edipo que intenta resolver el enigma para derrotar al monstruo. En la obra de Moreau la esfinge se hace protagonista. Se desarrolla cierta relación entre ambos personajes, mientras a los pies de la escena podemos ver restos de los muertos que no habían superado el desafío. Ambos se miran a los ojos, mientras la esfinge se posa sobre el

⁸⁸ EETESSAM PÁRRAGA, G. *ob cit*, p. 234.

cuerpo del joven mientras flota en el aire. Se desarrolla un componente erótico mucho más potente, que no intuimos en la escena de Ingres a pesar de ser el mismo tema. Moreau dedica otra obra a la esfinge en el que la bestia se erige victoriosa sobre los cuerpos sin vida que se han enfrentado a ella y han perdido. Se ve claramente el carácter animal de este ser, sin piedad, peligroso, pero despreocupado por sus actos. Para trazar la imagen de la esfinge, el artista se basa en el poema de Heinrich Heine "*La esfinge*", con un componente erótico y sadomasoquista bastante destacable⁸⁹



Gustave Moreau, *Edipo y la esfinge*, 1864, Museo Metropolitano de Nueva York, Estados Unidos.



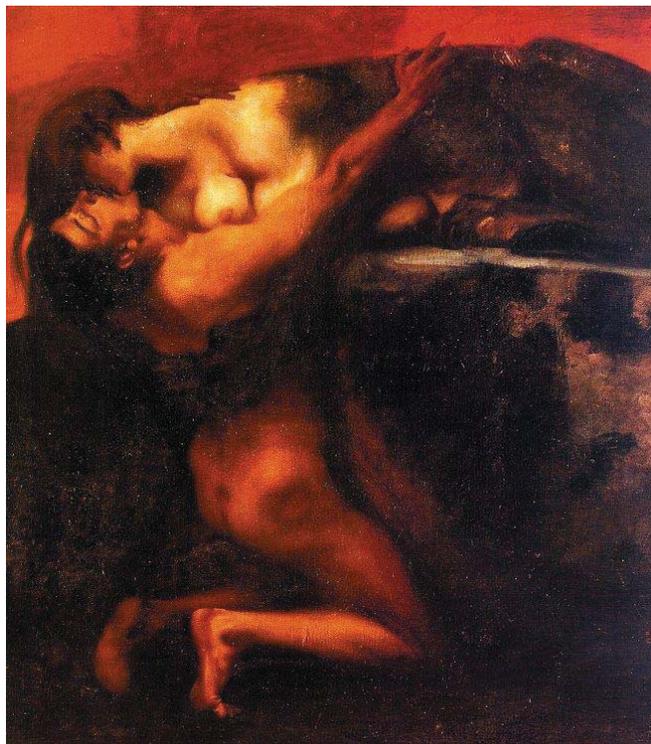
Gustave Moreau, *La esfinge victoriosa*, 1886, Museo del Louvre, Paris.

En la obra de Franz von Stuck encontramos una clara influencia del poema de Heinrich Heine, *La esfinge*, de 1839. En el poema, el joven al caminar por las afueras de un castillo se encuentra con lo que piensa que es una escultura de una esfinge, que besa al sentirse irremediamente atraído por ella. Esta cobra vida y le besa, absorbiendo su vida, clavando sus garras en el joven hasta que acaba con su último aliento. Es seducido por la bestia y no opone resistencia aunque esta vaya a terminar con su

⁸⁹ BORNAY, E. *ob cit*, p. 136.

vida, para él se da un momento de terror ante la desgracia de la muerte pero a la vez como un instante de gran placer⁹⁰.

Se muestra como una seductora, que va a obtener incluso la vida de cualquier hombre que la observe, y esto se plasma en la obra de Stuck. Aquí vemos al varón completamente entregado al beso que está poniendo fin a su existencia mientras ella clava las zarpas en su espalda.



Franz von Stuck, *El beso de la esfinge*, 1895.

La idea del poema de Heinrich Heine la podemos encontrar en otro texto cercano en el tiempo. Gustavo Adolfo Bécquer reproduce este tema en dos textos: *El beso* (1863), parte de sus *Leyendas* y en la rima número LXXVI⁹¹. Un hombre se enamora de una estatua que muestra la femenina figura de Doña Elvira. Como en el relato de Heine, la estatua parece cobrar vida y termina con la del joven.

*Una mujer blanca, hermosa y fría, como esa mujer de piedra que parece incitarme con su fantástica hermosura, que parece que oscila al compás de la llama, y me provoca entreabriendo sus labios y ofreciéndome un tesoro de amor... ¡Oh!... sí... un beso... sólo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume.*⁹²

⁹⁰ Consultar Anexo 2.

⁹¹ Consultar Anexo 3.

⁹² BÉCQUER; G. A., *ob cit.*, pp. 361-362.

B. Lamia:

Las lamias son mujeres fatales, seductoras que llevan a los hombres a la perdición a través de tretas y engaños para después atacarles con su parte serpentina⁹³.

En el siglo IV, el comentarista Jerónimo identificó a Lilith con la Lamia griega (una reina libia a la que Zeus abandona y Hera le quita los hijos. Se venga robando los bebés de otras mujeres)⁹⁴. Las lamias seducen a los hombres dormidos, les chupan la sangre y comen su carne, como Lilith. También reciben el nombre de *Empusae* "violadoras" o *Mormolyceia* "lobas espantosas", también como "hijas de Hécate"⁹⁵.

En 1820 Keats le dedica un poema a este temible bestia, *Lamia*, donde narra el encuentro entre Hermes y una Lamia en su forma de sierpe⁹⁶.

Encontramos múltiples representaciones de este ser demoníaco. Waterhouse realiza un par de cuadros con este tema. La primera escena recuerda enormemente al poema de Keats, *La Belle Dame sans merci* y al lienzo del mismo nombre, realizado también por Waterhouse. De nuevo, los protagonistas de la escena son una joven arrodillada ante un caballero con una armadura medieval, que se miran fijamente. La muchacha en un primer momento nos parece dulce y delicada, pero ha conseguido que el joven, embelesado, abandone su casco y su espada para caer en sus redes. La mujer tiene lo que parece un pañuelo en el brazo derecho, que cae hasta sus piernas, pero no es una simple tela, sino que es la piel de una serpiente, que se desprende de la misma mujer⁹⁷.

En la segunda obra de Waterhouse la muchacha aparece sola, contemplando su reflejo en una orilla, peinando con sus manos la espesa melena rojiza, de nuevo con una especie de pañuelo que es realmente piel de serpiente.

La lamia que crea Draper se encuentra observando una pequeña culebra que le pasa sobre el brazo. De nuevo sobre su cintura encontramos esa tela que asemeja ser la piel de una serpiente⁹⁸. Todas estas representaciones con la alusión a la serpiente nos recuerdan a Lilith y el pecado, personaje directamente relacionado con Lamia.

⁹³ PEDRAZA, *ob cit*, p. 98.

⁹⁴ GRAVES, R., PATAI, R. *ob cit*, p. 97.

⁹⁵ *Ib.*

⁹⁶ KEATS, *J Selected Poems and Letters*, Oxford University Press, Londres, 1966. Poema *Lamia*: pp. 108-130.

⁹⁷ MARCOS CASQUERO, M.A. *ob cit*. p. 352.

⁹⁸ *Ib.*



John William Waterhouse, *Lamia y el soldado*, 1905, Colección privada.



John William Waterhouse, *Lamia*, 1909, Colección privada.



Herbert James Draper, *Lamia*, 1909.

C. Medusa:

Medusa era, junto con sus hermanas Esteno y Euríale, las Gorgonas, hijas de los dioses marinos Forcis y Ceto⁹⁹. Aparece en cientos de obras de arte desde la Antigüedad, comienza como un ser monstruoso con su famosa cabellera de serpientes, pero según pasa el tiempo su imagen se transforma en la de una joven hermosa y seductora Gorgona, capaz de convertir en piedra a cualquiera que se atreva a mirarla. En muchas ocasiones sólo se pinta su cabeza decapitada, que mezcla lo horrible de lo monstruoso y la sensualidad del rostro, características que confluyen en la *femme fatal*.

Cuando empiezan a surgir las representaciones en el siglo XIX de este ser mitológico, vemos que en muchas ocasiones la mujer mira directamente al espectador al que intenta petrificar con una intensa mirada. Los cabellos compuestos por serpientes ayudan a crear una simetría en la escena y a decorar la imagen con múltiples curvas y enredos (en la obra de Schwabe vemos un hermoso patrón creado entre los verdes cuerpos ondulantes de las víboras y las bocas abiertas de un color rosado). Delville nos muestra una escena mucho más cercana al simbolismo, en el que Medusa sujeta una especie de bandeja que contiene sus cabellos de serpientes, que se enredan en un líquido azulado que cae por los bordes del plato. También se deja caer frente al rostro de Medusa, creando un ligero velo que oculta levemente la mirada de la letal Gorgona.



Carlos Schwabe, *Medusa*, 1895, Colección privada.

⁹⁹ AGHION, I; BARBILLON, C.; LISSARRAGUE, F. *ob cit*, p.196.



Franz von Stuck, *Medusa*, 1892, Colección privada.



Jean Delville, *Medusa*, 1893, Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos.

D. Sirenas:

Según la mitología, las sirenas son monstruos femeninos que habitan cerca del estrecho de Mesina¹⁰⁰. Estos seres en sus comienzos se representaban con forma de pájaro y cabeza de mujer, pero se acaban convirtiendo en esas criaturas marinas, con medio cuerpo de mujer y cola escamosa en su mitad inferior. Son conocidas por sus hermosos cantos, capaces de embrujar a los hombres y hacer que pierdan la cordura. De hecho la palabra "sirena", de raíz semítica, significa "cantora fascinante" o "mujer que lía a los hombres con mágicas melopeas"¹⁰¹. Cuando se da el cambio entre forma de ave y ser marino podemos hablar de sirenas o nereidas, que también usan sus atributos femeninos para embelesar a los hombres.

El episodio más destacado que protagonizan estos seres es el capítulo en el que Ulises tras abandonar el palacio de Circe atraviesa el estrecho

¹⁰⁰ *Id.*, p. 362.

¹⁰¹ PEDRAZA. P. *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Almadín, Valencia, 1983, p. 81.

donde se encuentra la isla en la que habitan estas criaturas. Advertido por la hechicera, pide que sus hombres se tapen los oídos y que a él lo aten al mástil, pudiendo así disfrutar del canto de las sirenas sin peligro.

Vemos en esto un deseo masculino de disfrutar de estas "mujeres", por acercarse todo lo posible a ellas para deleitarse con sus cantos y su belleza, aun siendo consciente de que es algo que puede resultar mortal. Se vuelve a dar aquí una relación entre la muerte y la tentación, entre el deseo y el peligro en torno a una figura femenina.

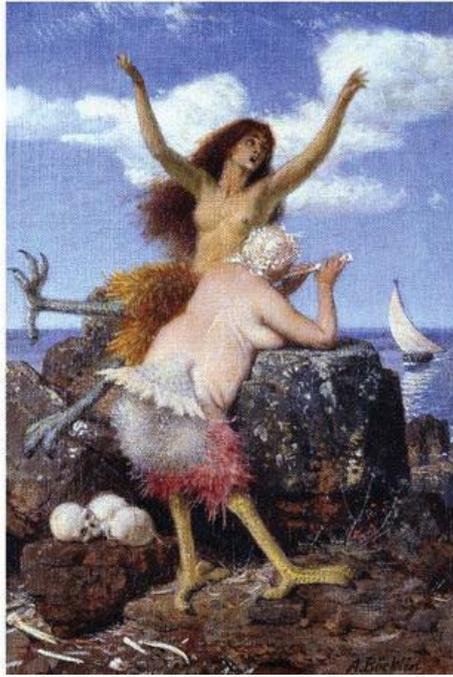
En las representaciones encontramos como el tema de Ulises y las sirenas ha sido ampliamente representado, y podemos ver cómo la forma de estos seres ha variado pero el efecto que provocaba en los hombres es exactamente el mismo, llevándoles a la ruina si se dejan hechizar por sus cánticos.



John William Waterhouse, *Ulises y las sirenas*, 1891, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.



Herber Draper, *Ulises y las sirenas*, 1909, Ferens Art Gallery, Inglaterra.



Arnold Böcklin, *Las sirenas*, 1873, Staatliche Museum, Berlín, Alemania.



John William Waterhouse, *A mermaid*, 1900, Royal Academy of Arts, Londres, Inglaterra.

E. Vampiros:

El mito del vampiro lo podemos encontrar en todas las civilizaciones, no importa cuán antiguas sean, en todas es fácil encontrar un ser que se alimenta de la sangre o la carne de seres indefensos, sobre todo de los niños o de gente dormida. En la cultura griega encontraremos a Lamia, en los mitos judíos aparece Lilith, en el folclore árabe aparecen los ghul, dearg due en Irlanda, etc. No importa el nombre que reciban, todas ellas son fatídicas encarnaciones de la muerte, una desgracia para cualquiera que se acerque a ellas¹⁰².

La morfología de estos vampiros se ha ido adaptando a lo largo de los siglos y las diferentes culturas. Comenzaron mezclando una forma humana con partes animales (como la cola de serpiente, las garras, las alas, etc.), pero con el paso del tiempo irán perdiendo esos rasgos animales del mundo clásico, judío y mesopotámico, dejando paso a las características de estos seres literarios¹⁰³. Tras esto se ha creado la imagen en la que todos pensamos al hablar de estos seres: personajes delgados, esbeltos, extremadamente pálidos, de largas uñas, pelo espeso,

¹⁰² *Id.*, p. 89.

¹⁰³ SIRUELA, J (dir.). *Vampiros*, Atalanta, Girona, 2014, p. 17.

etc. Todo esto pasa a la imagen femenina de la vampiresa, que además es sensual y voluptuosa.

La idea que nos viene a la mente al pensar en vampiros, y más concretamente en vampiresas, se ha gestado desde finales del siglo XIX, donde se comienza a asociar a estas devoradoras de hombres con las mujeres del momento que buscan poder, libertad sexual y económica¹⁰⁴. A pesar de ser seres monstruosos en la antigüedad, en estas nuevas representaciones (y también en la literatura) adquieren una apariencia hermosa, con el que consiguen cautivar a sus víctimas, de las que se aprovecharán en cuanto se encuentren a su merced. Las víctimas masculinas no oponen resistencia, ya que se encuentran con el placer que les provocan estas peligrosas féminas al acercarles a la muerte, entrelazando así los términos amor, seducción y muerte. Es una figura que comienza a ganar popularidad durante el siglo XVIII en el Romanticismo, y que se desarrolla por completo en el siglo posterior. Se asocia fuertemente al amor que conduce a la muerte, a la perdición que llevan ciertas relaciones amorosas, a la necesidad y la dependencia típica de las relaciones tóxicas, etc. y todo esto se plasma en la figura femenina. Un ejemplo de esto lo encontramos en Baudelaire, quien utiliza la figura del vampiro en el poema número XXXI¹⁰⁵ de *Les fleurs du mal*, donde el protagonista se ha enamorado profundamente de una mujer, que resulta ser una vampiresa que va a acabar con su vida. Se refiere a sí mismo como un ser humillado, que se ha dejado engatusar por la seductora y no merece más que sufrir, aunque está viviendo a la vez un momento de éxtasis. Con este poema Baudelaire está hablando de su tormentosa relación con Jeanne Duval, de quien no puede separarse a pesar de que sabe que le arrastra a la desgracia, al igual que la vampiresa¹⁰⁶.

En la literatura encontramos cientos de relatos en el que una figura femenina hechiza con su belleza a los hombres, conduciéndoles a la muerte: Clarimonda en *La muerta enamorada* (1836, Théophile Gautier), Aurelia en *Vampirismo* (1821, E.T.A. Hoffmann), *La metamorfosis del vampiro*¹⁰⁷ (1857, Charles Baudelaire), *Carmilla* (1872, Joseph Sheridan Le Fanu)....

En las representaciones de este nuevo modelo de devoradoras de hombres encontramos por ejemplo la obra de Philip Burne-Jones (hijo del pintor prerrafaelita Edward Burne-Jones), *El vampiro*, donde la peligrosa mujer está sobre un hombre que se encuentra dormido

¹⁰⁴ BORNAY, E. *ob cit*, p. 285.

¹⁰⁵ Consultar Anexo 4.

¹⁰⁶ BAUDELAIRE, C., *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 171.

¹⁰⁷ Consultar Anexo 5.

profundamente. Ella se dispone a abalanzarse sobre él, con una sonrisa perversa, para acabar con su vida. En esta disposición nos puede recordar también a otra criatura que actúa sobre los hombres que descansan, los súcubos. Estos seres buscan robar la energía vital o la sangre de su víctima, llegando incluso a mantener relaciones sexuales para conseguirlo.

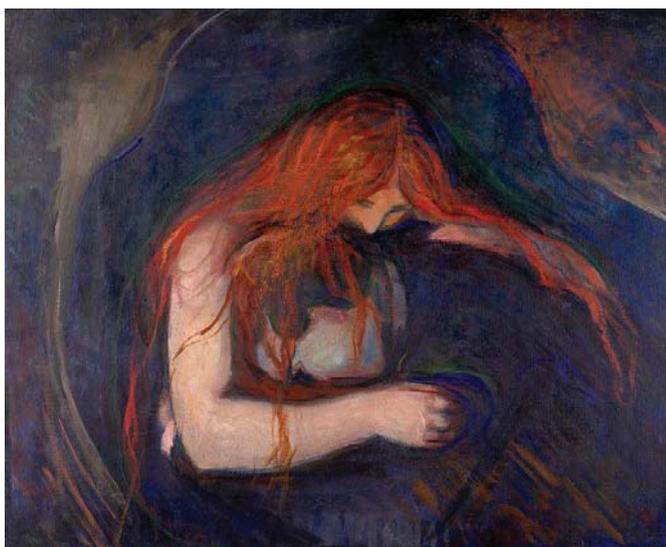
Ambos personajes se muestran con un fuerte erotismo para que estos varones de los que se van a aprovechar caigan sin dudar en sus tretas.



Philip Burne-Jones, *El vampiro*, 1897, colección privada.

En otras obras como las que realiza Edvard Munch sobre este personaje fantástico se plasma el miedo hacia el género femenino. Se ve como una mujer envuelve a un hombre entre sus brazos y sus cabellos rojizos, mientras lo besa intensamente. La pasividad del hombre, que casi esconde su cabeza, contrasta con la actitud más dominante de la fémina. La obra recibió el título de *El vampiro* por un amigo del artista, que vio similitud entre la novela de *Drácula* y otros títulos de la época con la misma temática y el cuadro de Munch¹⁰⁸. Años después Edvard desmintió que este fuera el tema de la obra, que simplemente se trataba de una mujer besando a un hombre en el cuello.

¹⁰⁸ BORNAY, E. *ob cit.*, p. 208.



Edvard Munch, *Amor y dolor*, 1895, Museo de Munch, Oslo, Noruega.

E. La dama del lago:

Este personaje es conocido bajo varios nombres: Viviane, Ninie, Nimue, etc. o simplemente Dama del lago. Forma parte de las leyendas del ciclo artúrico, en el que se habla de ella como un ser mágico, una especie de hada relacionada con el agua y los lagos. Era una joven de la que Merlín se enamora y ella se aprovecha para robarle todos sus conocimientos. La obra de Edward Burne-Jones, *The beguiling of Merlin*, muestra justo ese momento en el que la joven Viviane, que ha obtenido todos los conocimientos que le interesaban de Merlín, ha pronunciado un conjuro del libro que sostiene y ha conseguido hacer que el mago se quede inmovilizado entre toda la vegetación que le rodea. La dama aparece con una posición dominante, de pie frente al brujo, a punto de caer en un profundo sueño. Se muestra a Merlín indefenso, inmovilizado, que mira con resentimiento a una poderosa Viviane, que ha utilizado sus artimañas y su poder de seducción para obtener su objetivo como es habitual en todas estas mujeres fatales¹⁰⁹.

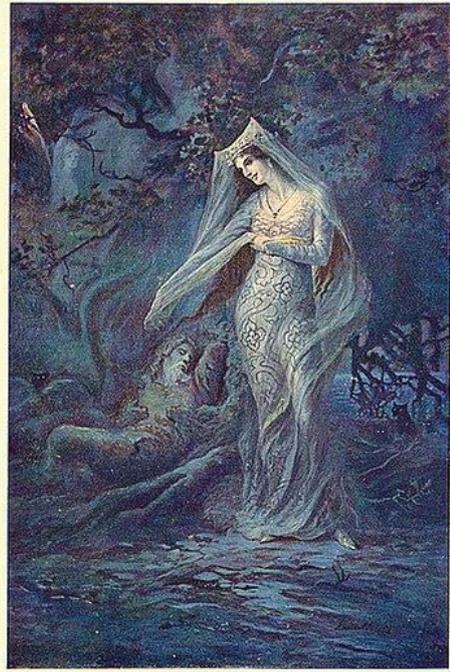
Podemos encontrar referencias a ella en los textos del ciclo artúrico y en las leyendas medievales, pero también podemos ver bastante similitud con la leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer, *Los ojos verdes*. Aquí el protagonista se ve arrastrado a la muerte por una mujer de hechizantes ojos verdes que ve en la orilla del lago, que no resulta ser una dama, sino un ser endemoniado¹¹⁰.

¹⁰⁹ ADLER, L., LÉCOSSE, E. *ob cit*, p. 86.

¹¹⁰ Texto completo en BÉCQUER, G. A. *Leyendas*, Cátedra, Madrid, 1986.



Edward Burne-Jones, *The beguiling of Merlin*, 1874, *Lady Lever Art Gallery*, Liverpool, Reino Unido.



Waving her hands and muttering the charm, and presently enclosed him fast within the tree.

p. 223.

Lancelot Speed, *Merlin and Vivien*, 1912, Ilustración para *The legends of King Arthur and his Knights*.

CONCLUSIONES:

En primer lugar, me parece fundamental recalcar el nuevo modelo iconográfico que se desarrolla en el siglo XIX, que hunde sus raíces en la literatura de los siglos XVIII y XIX, incluso en antiguas leyendas, historias mitológicas y tradiciones religiosas. A partir de las diferentes fuentes aparece este nuevo arquetipo femenino, que se fundamenta en esa atracción por el lado peligroso, oscuro y ambicioso de la mujer, que hasta ahora se había mantenido oculto por cuestiones sociales. Temas que hasta ahora eran tabú, pasan a formar parte de las características de la *femme fatale*, como el interés por la sexualidad, la negación de la maternidad, la promiscuidad, la ambición, etc. En definitiva, son mujeres atractivas y sensuales que toman sus propias decisiones, pero lo que las convierte en fatales es que conseguirán sus objetivos empleando artimañas y juegos sucios, aunque lleven a la desgracia a quien tienen delante para conseguirlo. Esta me parece una diferencia importante, pues en algunas publicaciones se habla de ciertas mujeres como peligrosas, pero únicamente lo son por el simple hecho de tomar decisiones o por su belleza. Considero que una característica fundamental de una *femme fatale* debe ser su ausencia de preocupación por los demás, ese punto maligno es lo que debe diferenciarlas (un ejemplo de esto puede ser Helena de Troya, como se ha analizado previamente). En otros casos se hace alusión a algunas mujeres como fatales, pero es importante destacar que es únicamente en tipos iconográficos concretos, como ocurre con Venus y su relación con la leyenda de Tannhäuser. Algunas de ellas simplemente se reinterpretan hacia una visión más amenazadora, como Salomé. Nos movemos así en una delgada línea, donde se mezclan los matices entre una joven peligrosa y la versión puntual de un personaje.

Otro punto a destacar es que todas estas imágenes no dejan de ser el reflejo de la nueva sociedad que se está gestando, de los cambios desarrollados en el XIX en los que participan las mujeres. Esos cambios y la inseguridad que arrojan sobre las diferentes comunidades se plasman en la literatura y las artes plásticas, ayudando a difundir esos temores, y creando unos estereotipos que llegarán hasta nuestros días. A través de esas imágenes y novelas sobre mujeres interesadas, promiscuas o crueles, se han levantado ideas erróneas sobre el género femenino, que se han generalizado en múltiples ocasiones, perpetuándose hasta la actualidad.

Por otro lado, ese nuevo modelo femenino nos indica otro factor que adquiere importancia: la admiración por lo peligroso y lo desconocido. Esta fascinación por lo misterioso comienza a explorarse durante los siglos XVIII y XIX a través de los artistas del Romanticismo, los simbolistas, etc. A raíz de esto, seres como las

sirenas, los vampiros, las esfinges, etc. que siempre habían existido, comienzan a proliferar en este momento en las diferentes manifestaciones artísticas. Por ejemplo, las obras de E.T.A Hoffmann, de Bécquer o de Edgar Allan Poe en la literatura, o las escenas representadas por Francisco de Goya, por William Blake o Johann Heinrich Füssli en la pintura, profundizan en ese interés por lo inexplorado, lo fatal ante la muerte y los seres capaces de atraerla.

Por último, el tema ha resultado ser tan amplio como preveía, y por motivos de extensión he elegido limitar el estudio únicamente a la literatura y la pintura, y su conexión entre ellas, y prescindir de muchos puntos que pretendía analizar y desarrollar, como el cine¹¹¹ (como Pola Negri en *Carmen* de Ernst Lubitsch -1918, Marlene Dietrich en *El ángel azul* de Josef von Sternberg -1930-, Rita Hayworth en *Gilda* de Charles Vidor -1946-, Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* de Tay Garnett -1946-, Sue Lyon en *Lolita* de Stanley Kubrick -1962-, Jessica Rabbit en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* de Robert Zemeckis, -1988-, entre otros ejemplos) o el cómic (Catwoman, Harley Queen, Emma Frost, Black Cat, Poison Ivy, etc.), que quizás podrían dar pie a una investigación más exhaustiva sobre este contenido.

¹¹¹ Donde también empezará a establecerse y desarrollarse el modelo de la *pin up* como una iconografía derivada de la *femme fatale*, modificando ligeramente algunas de sus características.

BIBLIOGRAFÍA:

- ADLER, L., LÉCOSSE, E. *Dangerous Women. The perils of Muses and Femmes Fatales*, Flammarion, Paris, 2009.
- AGHION, I; BARBILLON, C.; LISSARRAGUE, F. *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*; Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- ALARIO, M^a.T. *La mujer creada: lo femenino en el arte occidental*, Arte, Individuo y Sociedad, nº7, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995.
- ARMIÑÁN SANTONJA, C. *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873): el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica*, Madrid, 2015
- BARILLI, R. *Los prerrafaelitas*, Casimiro, Madrid, 2017.
- BAUDELAIRE, C. *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid, 1991.
- BÉCQUER, G. A. *Leyendas*, Cátedra, Madrid, 1986.
- BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 2017.
- CAMACHO, J. M. *Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La intervención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo*, Cuadernos de literatura, Bogotá, 2006, 10, pp. 27-43.
- DARIEN, G., *Le voleur*, Union Générale d'Editions, Paris, 1978.
- DIJKSTRA, B. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994.
- EETESSAM PÁRRAGA, G. *Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale*, Revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 18, págs. 229-249, 2009.
- GARCÍA MARTÍN, P. *La revolución industrial*, Historia 16, Madrid, 1995.
- GIBSON, M. *El simbolismo*, Taschen, Colonia, 2006.
- GOETHE, W. *Fausto*, Millenium, Madrid, 1999.
- HEINE, H. *Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, 1968.
- HIMMELFARB, G. *Matrimonio y moral en la época victoriana*, Debate, Madrid, 1991.
- HINTERHÄUSER, H. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus Ediciones, Madrid, 1980.
- HUYSMANS, J-K. *A contrapelo*, Cátedra, Madrid, 2018.
- ÍÑIGO FERNÁNDEZ, L. *Breve historia de la revolución industrial*, Nowtilus, Madrid, 2012.
- ITATÍ PALERMO, A. *El acceso de las mujeres a los estudios universitarios (siglo XIX)*, Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, ISSN 1134-430X, Nº. 19, 2006, págs. 375-417

- KEATS, J. (edición bilingüe de MARTÍNEZ LUCIANO, J. V., PAYÁ, P.N. y TERUEL POZAS, M.) *Poemas escogidos*, Cátedra, Madrid, 1997.
- KEATS, J., *Selected poems and letters*, Oxford University Press, Londres, 1966.
- LACHMANN, H. *Salomé*, Daimon, Madrid, 1982.
- LOUÏS, P. *LA mujer y el pelele*, Cátedra, Madrid, 2005.
- LUCIE-SMITH, E. *El arte simbolista*, Destino, Barcelona, 1997.
- MARCOS CASQUERO, M.A. *Lilith. Evolución histórica de un arquetipo femenino*, Universidad de León, León, 2009.
- MARTOS MONTIEL, J.F. “Sexo y ritual: la prostitución sagrada en la antigua Grecia”, en J. Martínez-Pinna (ed.), *Mito y ritual en el antiguo Occidente mediterráneo*, Málaga, 2002, pp. 7-38.
- MERIMÉE, P. *Carmen*, Cátedra, Madrid, 1989.
- NAVARRO, F. *Historia del Arte. Rococó, Neoclásico y Romántico*, Salvat, Madrid, 2006.
- PEDRAZA, P. *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Almudín, Valencia, 1983.
- PEREZ DÍAZ, P., GIL DÍAZ, C. *Los rostros de Lulú. De Frank Wedekind a Lou Reed*, El genio Maligno, Revista de Humanidades y ciencias sociales, Marzo de 2016, Nº.18, ISSN: 1988-3927
- PERI ROSSI, C. *Salomé*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2004.
- PRAZ, M. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El acantilado, Barcelona, 1999.
- QUILES FAZ, A., SAURET GUERRERO, T. *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, Atenea, Universidad de Málaga, Málaga, 2002.
- ROSENFELD, J. *Pre-Raphaelites*, Tate, Londres, 2012.
- ROUSSELOT, J. *La mujer en el arte: de la prehistoria a nuestros días*, Argos, Barcelona, 1971.
- SIRUELA, J. (Dir.), *Vampiros*, Atalanta, Girona, 2014.
- STOTT, R. *The fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale*, The Macmillan Press LTD, Houndmills, Basingstoke Hampshire y Londres, 1992.
- SWINBURNE, C. *A choice of Swinburne's verse*, Faber and Faber, Londres, 1973.
- TARDÍO GASTÓN, F.J. *La mujer fatal*, Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, ISSN 0353-9660, Nº. 19, 2011, págs. 89-100
- VALLE-INCLÁN. R. *La cara de Dios*, Taurus, Madrid, 1972.
- VICENTE DE FORONDA, P. *La mujer como objeto de representación hasta principios del siglo XX*, Atlánticas, Revista internacional de estudios feministas, 2 (1), págs. 271-296, 2017.

- VV.AA., *Vampiras, antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Valdemar, Madrid, 2003.
- WEDEKIND, F. *Lulú: Espíritu de la tierra y La caja de Pandora*, Cátedra, Madrid, 1993.
- WILDE, O., *El Sacerdote y el acólito: Salomé; Balada de la cárcel de Reading; Parábolas*, Cuadernos de buenas letras, Madrid, 1920.
- WOLF, N. *Simbolismo*, Taschen, Colonia, 2009.
- ZOLA, E. *Naná*, Cátedra, Madrid, 2015.

ANEXO 1

Poema *La Belle Dame sans Merci (La bella dama sin piedad)*, John Keats, 1819¹¹².

I.

O WHAT can ail thee, knight-at-arms,
Alone and palely loitering?
The sedge has wither'd from the lake,
And no birds sing.

II.

O what can ail thee, knight-at-arms!
So haggard and so woe-begone?
The squirrel's granary is full,
And the harvest's done.

III.

I see a lily on thy brow
With anguish moist and fever dew,
And on thy cheeks a fading rose
Fast withereth too.

IV.

I met a lady in the meads,
Full beautiful—a faery's child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

V.

I made a garland for her head,
And bracelets too, and fragrant zone;
She look'd at me as she did love,
And made sweet moan.

VI.

I set her on my pacing steed,
And nothing else saw all day long,

I.

¿Qué os aflige, oh caballero andante,
Solitario y pálido vagabundo?
El junco está marchito en el lago
Y no cantan los pájaros.

II.

¿Qué os aflige, oh caballero andante,
tan macilento y tan apenado?
El granero de las ardillas está lleno
Y la cosecha ya recogida

III.

Un lirio veo en tu frente
Húmedo de angustia y de febril rocío,
Y en tu mejilla una rosa desmayada
También se marchita.

IV.

Encontré a una dama en el prado,
muy hermosa, doncella de cuento de
hadas;
su cabello era largo, sus pies ligeros
y sus ojos salvajes.

V.

Una corona tejí para su cabeza,
Y también brazaletes, y un fragante
espacio;
Me miró al tiempo que me amaba,
Y lanzó un dulce gemido.

VI.

La senté sobre mi corcel al paso,
Y nada más sucedió en todo el día

¹¹² Keats, J. *Selected poems and letters*, Londres, Oxford university press, 1966, pp. 93-95.
KEATS, J. *Poemas escogidos*, Cátedra, Madrid, 1997, p.152-156.

For sidelong would she bend, and sing
A faery's song.

VII.

She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna dew,
And sure in language strange she said—
"I love thee true."

VIII.

She took me to her elfin grot,
And there she wept, and sigh'd fill sore,
And there I shut her wild wild eyes
With kisses four.

IX.

And there she lulled me asleep,
And there I dream'd—Ah! woe betide!
The latest dream I ever dream'd
On the cold hill's side.

X.

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried—"La Belle Dame sans Merci
Hath thee in thrall!"

XI.

I saw their starved lips in the gloam,
With horrid warning gaped wide,
And I awoke and found me here,
On the cold hill's side.

XII.

And this is why I sojourn here,
Alone and palely loitering,
Though the sedge is wither'd from the
lake,
And no birds sing.

Pues a un lado inclinada, cantaba
Una canción encantada.

VII.

Raíces me buscaba de dulce sabor
Y miel silvestre, y rocío de maná
Y en una extraña lengua me decía
"¡Con el alma te amo!"

VIII.

Me llevó a su gruta de duendes,
Y allí lloró, y suspiró con aflicción,
Y allí con cuatro besos cerré sus ojos
Silvestres, salvajes.

IX.

Y allí me arrulló hasta caer dormido,
y allí soñé... ¡Ah, adiós, dolor!
El último sueño que jamás soñé
en la ladera de la fría colina.

X.

Pálidos reyes vi, y también princesas,
pálidos guerreros, todos ellos con una
palidez mortal y gritaban: "¡La bella sin
piedad te ha esclavizado!"

XI.

Vi sus hambrientos labios en la oscuridad,
Como horrorizados, muy abiertos,
Y me desperté y me hallé aquí
En la ladera de la fría colina.

XII.

Y así es como aquí permanezco,
solitario y pálido vagabundo,
aunque el junco esté marchito en el lago
y no cante ningún pájaro..

ANEXO 2

Poema *Die Sphinx (La Esfinge)*, Heinrich Heine, 1839¹¹³.

(...)

Lebendig ward das Marmobold,
Der Stein begann zu aechzen -
Sie trank meiner Kuesse lodernde Glut
mit Duersten und mit Lechzen.

Sie trank mir fast den Odem aus -
und endlich, wollunstheischend,
Umschlang sie mich, meinen armen Leib
mit den Loewentatzen zerfleischend.

Entzueckende Marter und wonniges Weh!
Der Schmerz wie die Lust unermesslich!
Derweilen des Mundes Kuss mich
beglueckt,
verwunden die Tatzen mich graesslich

(...)

La imagen de mármol cobró vida,
la piedra comenzó a crujiar,
cual vampiro voraz, mis besos bebe
y al absorber toda mi sangre, goza.

Sedienta bebe mi vital aliento,
y me abrasa después de tal manera,
que mis entrañas, destrozadas
con las garras de león siento.

¡Embriagadora tortura, bendita desgracia!
¡El dolor como placer es ilimitado!
¡Néctar del cielo en su incitante boca!
¡Ansia feroz en sus garras!.

¹¹³ Heine, H. *Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, 1968, pp. 99-106.

ANEXO 3

Rima LXXVI, Gustavo Adolfo Bécquer.¹¹⁴

En la imponente nave
del templo bizantino,
vi la gótica tumba a la indecisa
luz que temblaba en los pintados vidrios.

Las manos sobre el pecho,
y en las manos un libro,
una mujer hermosa reposaba
sobre la urna, del cincel prodigio.

Del cuerpo abandonado,
al dulce peso hundido,
cual si de blanda pluma y raso fuera
se plegaba su lecho de granito.

De la sonrisa última
el resplandor divino
guardaba el rostro, como el cielo guarda
del sol que muere el rayo fugitivo.

Del cabezal de piedra
sentados en el filo,
don ángeles, el dedo sobre el labio,
imponían silencio en el recinto.

No parecía muerta;
de los arcos macizos
parecía dormir en la penumbra,
y que en sueños veía el paraíso.

Me acerqué de la nave
al ángulo sombrío,
con el callado paso que llegamos
junto a la cuna donde duerme un niño.

La contemplé un momento,
y aquel resplandor tibio,
aquel lecho de piedra que ofrecía
próximo al muro otro lugar vacío,

¹¹⁴ Bécquer, G. A. *Rimas*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 164-166.

en el alma avivaron
la sed de lo infinito,
el ansia de esa vida de la muerte
para la que un instante son los siglos ...

* * *

Cansado del combate
en que luchando vivo
alguna vez me acuerdo con envidia
de aquel rincón oscuro y escondido.

De aquella muda y pálida
mujer me acuerdo y digo:
¡Oh, qué amor tan callado, el de la muerte!
¡Qué sueño el del sepulcro, tan tranquilo!

ANEXO 4

Poema *El Vampiro*, Charles Baudelaire, 1857.¹¹⁵

Le Vampire

*Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon coeur plaintif es entrée;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,*

*De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine;
- Infâme à qui je sus lié
Comme le forçat à la chaîne,*

*Comme au jeu le joueur têtue,
Comme à la bouteille l'ivrogne
Comme aux vermines la charogne,
- Maudite, maudite sois-tu!*

*J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté,
Et j'ai dit aun poison perfide
De secourir ma lâcheté.*

*Hélas! Le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit
"Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
A ton esclavage maudit,*

*Imbécile! - De son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire!"*

El Vampiro

Tú que, como una puñalada,
En mi pecho doliente entraste,
Y cual rebaño de demonios
Viniste loca, engalanada,

Para de mi alma sometida
Hacer tu lecho y tu dominio
-infame a quien me encuentro
atado
Como el forzado a su cadena,

Y el jugador tenaz al juego,
Y a la botella los borrachos,
Y a los gusanos la carroña,
-¡sí, maldita, maldita seas!

Yo supliqué a la espada rápida
Para ganar mi libertad,
y dije al pérfido veneno
que ayudara a mi cobardía.

Mas, ¡ay!, la espada y el veneno
Me desdeñaron y me han dicho:
"No eres digno de redimirte
De tu maldita esclavitud,

¡Imbécil! - ¡Si de su dominio
Nuestros esfuerzos te librasen,
Tus besos resucitarían
el cadáver del vampiro!"

¹¹⁵ Baudelaire, C. *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 170 y 173.

ANEXO 5

Poema *Las metamorfosis del vampiro*, Charles Baudelaire, 1857.¹¹⁶

La femme cependant, de sa bouche de fraise,
En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,
Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
Laisait couler ces mots tout imprégnés de musc:
— «Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science
De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.
Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,
Et fais rire les vieux du rire des enfants.
Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,
La lune, le soleil, le ciel et les étoiles!
Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés,
Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés,
Ou lorsque j'abandonne aux morsures mon buste,
Timide et libertine, et fragile et robuste,
Que sur ces matelas qui se pâment d'émoi,
Les anges impuissants se damneraient pour moi!»

Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,
Et que languissamment je me tournai vers elle
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus
Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!
Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,
Et quand je les rouvris à la clarté vivante,

La mujer, entretanto, con su boca de fresa,
retorciéndose igual que una serpiente al fuego,
y moldeando el seno en su férreo corsé,
decía estas palabras impregnadas de almizcle:
— "Húmedo el labio tengo, y domino la ciencia de perder en un lecho la conciencia remota.
En mis senos triunfantes seco todos los llantos,
y hago al viejo reír con la risa del niño.
¡Reemplazo, para quien me contempla desnuda,
a la luna y al sol, al cielo y las estrellas!
Soy, mi querido sabio, tan docta en los deleites,
cuando sofoco a un hombre en mis temidos brazos,
o cuando a los mordiscos abandono mis pechos,
Tímidos, libertinos, delicados, robustos,
que sobre estos colchones, emoción desmayados,
impotentes los ángeles, por mí se perderían!"

¡Cuando toda la médula sorbió ya de mis huesos,
Y yo lánguidamente me volvía hacia ella,
Para ofrecerle un beso de amor, yo no vi más
Que a otra de viscosos costados purulentos!
En mi frío pavor yo cerré los dos ojos,
Y al abrirlos de nuevo en la vívida luz,
A mi lado en lugar del fuerte maniquí que pareció haber hecho su remesa de sangre,
en confusión temblaban desechos de esqueleto,

¹¹⁶ Baudelaire, C. *Las flores del mal*, Cátedra, 1991, p. 528-529

À mes côtés, au lieu du mannequin
puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang,
Tremblaient confusément des débris de
squelette,
Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une
girouette
Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle
de fer,
Que balance le vent pendant les nuits
d'hiver.

Que por sí mismos daban un grito de
veleta
o cartel, al extremo de un vástago de
hierro,
que en las noches de invierno el viento
balancea.