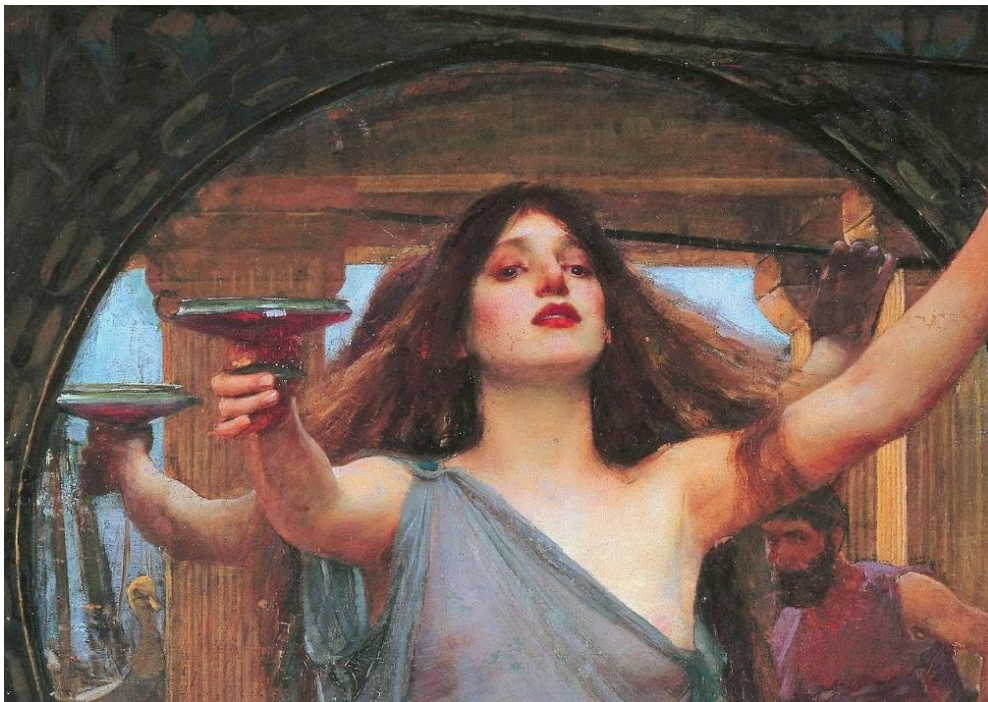


# La perversa *femme fatale* en la pintura del XIX. Seis modelos de la Antigüedad.



Íñigo López García

Grado en Historia del Arte

Curso: 2021/2022

Tutora: Eva Díez Patón

Departamento de Historia del Arte y Música

## RESUMEN.

Europa, sumida en un tiempo de profundas transformaciones, fue campo de batalla en la segunda mitad del XIX de una guerra cultural librada contra la mujer. El paulatino desarrollo de movimientos obreros derivó, unido a la aparición del feminismo organizado, en el temor de una burguesía que vio en peligro sus privilegios. Acrecentado a causa de una serie de crisis, de dicho temor surgió una reacción en forma de misoginia que acabó por extenderse, partiendo de la filosofía, hacia campos como la ciencia médica, la psicología, la política o las artes.

Dentro de estos marcos y en los ámbitos burgueses se establecieron arquetipos para categorizar a la mujer: el del ángel del hogar, resignada al cuidado de su esposo e hijos, y el de la *New Woman*, que no actúa de acuerdo con las jerarquías impuestas y supone una amenaza para los roles tradicionales. Esta separación se vio reforzada por medio de la imagen y de la prensa satírica antifeminista, que por su parte creó un discurso paternalista, condescendiente y plagado de estereotipos que buscaban atacar a la mujer emancipada.

El mito de la *femme fatale*, junto con toda una serie de arquetipos y asociaciones, congregó las visiones obsesivas de los artistas en la figura de una mujer carnal y perversa, oscura y dominadora, que arrastrar a los hombres a la caída moral. Fue el pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti, en la segunda etapa de la Hermandad Prerrafaelita, el artista que definió sus aspectos esenciales. Más adelante, el Simbolismo los recogió para encarnar sus postulados mientras que el Art Nouveau, que los mantuvo hasta cierto grado, los usó más bien con fines decorativos y comerciales.

De todos los modelos que la cultura fin de siglo recuperó, como los bíblicos, los históricos o los literarios, entre otros, nuestro estudio se ha centrado en los procedentes de la Antigüedad. A la figura de Pandora, que comparamos con la Eva cristiana, se le suman dos magas como Circe y Medea y un grupo de tres híbridos entre mujeres y bestias, definidas como bellas atroces, que comprende a las Sirenas, la Esfinge y la gorgona Medusa. Estos mitos, reflejo de un odio que dura milenios, nos hablan de muerte, de perversidad y de la total dominación del espíritu del hombre por parte de mujeres crueles y poderosas.

# Índice

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>2.</b>	<b>FEMINISMOS Y ANTIFEMINISMOS. SITUACIÓN DE LA MUJER EN EL TRANSCURSO DEL XIX.....</b>	<b>5</b>
<b>3.</b>	<b>SOBRE LA NUEVA MUJER CONTRA EL ETERNO FEMENINO.....</b>	<b>7</b>
<b>4.</b>	<b>LA MUJER FATAL EN EL SIGLO XIX. SIGNIFICADOS Y FORMAS.....</b>	<b>9</b>
	4.1. Mujeres perversas en el arte del XIX. Algunos rasgos y arquetipos. ....	9
	4.2. Generadores del mito: Prerrafaelismo, Simbolismo y Art Nouveau. ....	10
	4.2.1. Dante Gabriel Rosetti o el origen del modelo.....	11
	4.2.2. Los pintores de la Idea. Fundamentos simbolistas.....	12
	4.2.3. Art Nouveau o la mujer como objeto.....	14
<b>5.</b>	<b>SEIS MODELOS DE LA ANTIGÜEDAD.....</b>	<b>15</b>
	5.1. Pandora.....	16
	5.2. Circe. ....	17
	5.3. Medea.....	19
	5.4. Bellas atroces: los híbridos de mujer y bestia.....	20
	5.4.1. Sirenas. ....	21
	5.4.2. Esfinge.....	22
	5.4.3. Medusa.....	24
<b>6.</b>	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>25</b>
<b>7.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>27</b>

## 1. INTRODUCCIÓN.

Nuestro estudio trata acerca del mito de la mujer fatal, un tema cuya importancia radica, además de en la trascendencia iconográfica del mismo, en la necesidad de esclarecer, con una mirada crítica, los motivos e intereses que condujeron a su creación. Su elección responde a las pervivencias del tema en el arte, generando todavía nuevos debates y revisiones, y a un interés anterior por la cultura fin de siglo, con todas las manifestaciones que en aquella confluyeron.

El objetivo del trabajo es, primero, el de comprender las condiciones socioculturales de las que el arquetipo de la *femme fatale*, que se ha mantenido vigente hasta nuestros días, surge en su origen. También constataremos de qué maneras fue empleado y estudiaremos el papel de las artes no sólo como reflejo, sino también como impulsor, de las ideas de su tiempo.

Sobre el estado de la cuestión, el de la *femme fatale* fue un tema poco considerado hasta el último tercio del siglo XX. En el aspecto iconográfico, tras importantes trabajos como el de Bram Dijkstra<sup>1</sup>, fue sin duda Erika Bornay<sup>2</sup> la que aportó los fundamentos y una necesaria perspectiva femenina, la que abrió las vías para la investigación que han seguido muchos de los estudios posteriores. Para el contexto histórico ha resultado esencial el trabajo de Anne-Marie Käpelli<sup>3</sup>, del mismo modo que el de Patricia Mayayo<sup>4</sup>, ya en el campo de la imagen, lo ha sido al comparar al ángel del hogar con la *New Woman*. Finalmente mencionamos a Magdalena Illán Martín<sup>5</sup>, que ha escrito acerca de la construcción finisecular de la *femme fatale*, o a Jorge García Sánchez<sup>6</sup>, autor de un artículo sobre los modelos mitológicos en los que vamos a centrarnos. En general cabría destacar, junto a la gran cantidad de investigadoras mujeres, la notable relevancia con la que el tema sigue contando, con nuevos artículos, libros o catálogos de exposiciones publicándose cada año.

El método seguido ha sido el de una profunda revisión bibliográfica, haciendo especial uso de la Biblioteca del Campus de Álava de la UPV/EHU y de la Koldo Mitxelena, sede de la biblioteca de la Diputación Foral de Guipúzcoa, en Donostia-San Sebastián. También se ha acudido a repositorios bibliográficos (Hispana, Dialnet o Academia.edu).

En cuanto a la estructura, el trabajo se abre con una introducción al contexto histórico y sociocultural, en relación a las mujeres, en el transcurso del XIX. Después se estudian y comparan las categorías del ángel del hogar y de la *New Woman*, que

---

<sup>1</sup> DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate y Círculo de Lectores, 1994.

<sup>2</sup> BORNAY, Erika. *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.

<sup>3</sup> KÄPELLE, Anne-Marie. "Escenarios del feminismo". En: DUBY, Georges (dir.) y PERROT, Michelle (dir.ª). *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993, pp. 521-557.

<sup>4</sup> MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

<sup>5</sup> ILLÁN MARTÍN, Magdalena. "La construcción de la *femme fatale*. Iconografías de la perversión en el Simbolismo europeo". En: LOMBA SERRANO, Concha (dir.ª). *Fatales y perversas. Mujeres en la plástica española (1885-1930)*. Universidad de Zaragoza y Vicerrectorado de Cultura y Política Social, 2016, pp. 26-45.

<sup>6</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge. "El mito de la *femme fatale*: diosas y heroínas de la Antigüedad en el simbolismo europeo". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº103, 2009, pp. 189-215.

sirvieron para subrayar los roles de la mujer. Pasando al campo de la imagen se recogen los rasgos y características de la mujer perversa y se definen los movimientos que dieron a la *femme fatale* sus formas definitivas. El último bloque estudia los modelos mitológicos considerando su origen, señalando sus significados y repasando las más importantes representaciones.

## **2. FEMINISMOS Y ANTIFEMINISMOS. SITUACIÓN DE LA MUJER EN EL TRANCURSO DEL XIX.**

La convulsa segunda mitad del XIX fue escenario de una guerra cultural librada contra la mujer que dio lugar al nacimiento, en palabras de Dijkstra, de una “iconografía de la misoginia”<sup>7</sup>. Esta iconografía, que invadió todas las artes y las áreas del pensamiento, perdura todavía, con sus cambios y adaptaciones, en la cultura y manifestaciones visuales de nuestro tiempo.

Europa estaba sumida en una época de profundas transformaciones desde Francia, con la crisis moral y espiritual derivada del debilitamiento de las ideas positivistas, hasta Inglaterra, la otra gran potencia de la Europa Occidental de entonces. Su equivalente a la crisis francesa fue la breve pero profunda recesión económica de 1873 que desembocó en la decadencia, según Erika Bornay, del propio espíritu victoriano. A consecuencia de la misma “la poderosa clase media inglesa pierde gran parte de su inquebrantable confianza en sí misma”<sup>8</sup>; la que hasta el siglo XX se conoció como Gran Depresión constituye, de este modo, “la primera gran crisis financiera mundial del capitalismo industrial”<sup>9</sup> tras un periodo de crecimiento que parecía ser eterno. El progresivo desarrollo del movimiento obrero, los partidos socialistas y las organizaciones sindicales despertó, además, el temor de una burguesía que veía peligrar no sólo sus privilegios, sino la propia pervivencia del orden social que los había favorecido.

A todo ello se sumó un acusado aumento de la criminalidad en los recién construidos barrios marginales, así como un rápido crecimiento de la prostitución y el temor ante la proliferación de enfermedades como la sífilis. Estos factores se tradujeron en políticas y opiniones duramente restrictivas, puritanas y con frecuencia hipócritas<sup>10</sup>. A modo de ejemplo, en Inglaterra encontramos las Leyes sobre Enfermedades Contagiosas de 1864, 1866 y 1869, que pronto derivarían en tratos vejatorios hacia las mujeres, fueran o no prostitutas, por parte de la policía. A propósito de las mismas Josephine Butler sostenía, en su “Protesta de las Mujeres” publicada en el *Daily Mail* en 1870, que “es injusto castigar al sexo que es la víctima de un vicio y dejar sin castigo al sexo que es la causa principal tanto del vicio como de sus espantosas consecuencias”. Entre aquellos castigos, afirmaba, eran sometidas

---

<sup>7</sup> DIJKSTRA, Bram. Op. cit., p. 8.

<sup>8</sup> BORNAY, Erika. Op. cit., p. 15.

<sup>9</sup> MORILLA CRITZ, José y REYES MESA, José Miguel. *Los fundamentos de las grandes crisis económicas: 1873, 1929, 1973, 2008*. Madrid: Síntesis, 2021, p. 35.

<sup>10</sup> BORNAY, Erika. Op. cit., pp. 15-16.

a detenciones, tratamientos médicos sin consentimiento e incluso a penas, si presentaban resistencia, de trabajos forzados<sup>11</sup>.

Sobre los fundamentos teóricos y el desarrollo del feminismo podemos retrotraernos a las ideas de la Ilustración y de la Revolución Francesa. Olympe de Georges reclamó para las mujeres, que se habían quedado fuera pese a formar parte de la Revolución, lo establecido por la *Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano* de 1789. En 1792, por su parte, Mary Wollstonecraft publicaba *Vindicación de los Derechos de la Mujer* inspirada en el mencionado ideario de la época. A pesar de todo, no resultó sencillo que aquellas proclamas, generadas por hombres y mujeres de la burguesía ilustrada, arraigaran en la legislación o en los ámbitos populares.

Más adelante, tras reprimir Napoleón el incipiente movimiento en Francia cerrando los “clubes patrióticos” de mujeres o a través del Código Civil de 1804, el feminismo se acercaría hacia el socialismo utópico. Destacaron, entre otras, figuras como las del influyente Henri de Saint-Simon, Anne Wheler, William Thompson o Robert Owen. Al margen de Francia e Inglaterra, en Alemania las mujeres abrieron también clubes políticos y participaron en la Revolución de 1848 y en Italia encontramos salones como el de Clara Maffei. En general veremos, dependiendo de su contexto, a mujeres que se inician en la acción política adscribiéndose primero, más que al feminismo, a movimientos democráticos, nacionalistas, de disidencia religiosa o, en el caso de Norteamérica, revolucionarios (con las *Daughters of Liberty*) y antiesclavistas<sup>12</sup>.

El continuo crecimiento de agrupaciones feministas propició la aparición de algunas medidas de control de natalidad, la emancipación de la mujer y su creciente incorporación a la vida pública y, en el caso de las de clase obrera, al mundo del trabajo. Dichos movimientos, junto a los ya mencionados organismos sindicales, fueron al mismo tiempo temidos, despreciados y culpados de las crisis y transformaciones del siglo, de los males de la sociedad, por burgueses y miembros de la clase media.

En definitiva, como veremos más adelante, la profunda misoginia que ejerció de base para la aparición de la *femme fatale* encontró en estos factores unos fundamentos apropiados, y se vio legitimada, como ya lo hicieron los filósofos de la Antigüedad o los Padres de la Iglesia, por influyentes teorías de Schopenhauer o Nietzsche. El primero defiende, por poner un ejemplo, que los hombres y mujeres “son esencias absolutamente separadas” reunidas solamente con fines reproductivos, que la mujer carece de la “inteligencia, equidad y virtud” que definen al ser humano y que su destino natural es el de estar sometida; en definitiva, el de ser segundo sexo. La mujer, dice Schopenhauer, precisa de un amo que mande sobre ella, y no sabría qué hacer si se le diera la libertad<sup>13</sup>. Estas ideas, reflejo del miedo ante las reivindicaciones de las mujeres, parten de la filosofía, pero se ven reflejadas en las

---

<sup>11</sup> OFFEN, Karen. *Feminismos europeos, 1700-1950*. Madrid: Akal, 2015, p. 195.

<sup>12</sup> KÄPELLI, Anne-Marie. Op. cit., pp. 523-526.

<sup>13</sup> VALCÁRCEL, Amelia. “Misoginia romántica: Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche”. En: PULEO GARCÍA, Alicia (coord.). *La filosofía contemporánea desde una perspectiva no androcéntrica*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1993, pp. 18-19.

ciencias, la política, la psicología o las artes de la época. El mito de la *femme fatale*, en el caso que nos ocupa, será así fijado por escritores y artistas del Esteticismo, del Simbolismo y del Decadentismo finisecular<sup>14</sup>.

### 3. SOBRE LA NUEVA MUJER CONTRA EL ETERNO FEMENINO.

El miedo a la caída de las instituciones y a la emancipación femenina conllevó el nacimiento de dos imágenes contrapuestas de la mujer: el ángel del hogar y la perversa *New Woman*. La primera hacía referencia a las mujeres que aceptaban los espacios y roles impuestos por la sociedad; la segunda, por el contrario, designaba a aquellas que los transgredían.

El ángel del hogar se refiere a la mujer burguesa o de clase media que se ve relegada, debido a las consecuencias de la economía industrial, a las tareas del hogar, al cuidado de la familia y a la total dependencia con respecto a su marido, para el que quedan reservadas la esfera pública y del trabajo. Su imagen fue equiparada con la figura de la Virgen y se creó un ideal de mujer hermosa e inmaculadamente pura, con la misión divina de redimir el alma del varón, pero también sumisa y sacrificada, enfermiza y frágil, ociosa e infantil.

En la Inglaterra victoriana proliferaron los tratados que buscaban modelar la conducta femenina. En *The Women of England* (1839), Sarah Ellis justificaba la reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico afirmando que “tenéis enormes responsabilidades, tenéis una tarea urgente; el valor moral de una nación se halla en vuestras manos”. Al hilo de esto, el escritor Honoré de Balzac sentenciaba, de forma muy ilustrativa, que “la mujer es una esclava a la que hay que saber poner en un trono”<sup>15</sup>.

De acuerdo con Mayayo, en la misma línea, la feminidad aceptable era solamente aquella que se limitaba a lo privado. Con esto en cuenta la autora nos remite a una “pintura doméstica” que convive, inspirada en la pintura de género holandesa, con la más prestigiosa pintura de historia, contribuyendo a fijar en el imaginario colectivo los roles correspondientes al hombre y a la mujer. Ejemplos como los pertenecientes a una serie de Elgar Hicks, compuesta por las obras de 1863 *Guía de los niños*, *Compañera de los hombres* (fig. 1) y *Consuelo de la vejez*, establecen así la misión de las mujeres de acuerdo con los valores de la sociedad victoriana. En el primer cuadro la madre sostiene al hijo que da sus primeros pasos por el camino de la vida, representado en este caso por un sendero en el bosque. En el segundo la esposa consuela a su marido, afligido por la noticia que ha recibido en una carta, tomándolo del brazo con preocupación y ternura. En el tercero y último, sentada junto a su padre

---

<sup>14</sup> BORNAY, Erika. Op. cit., pp. 16-17.

<sup>15</sup> MICHAUD, Stéphane. “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias”. En: DUBY, Georges (dir.) y PERROT, Michelle (dir.ª). *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993, pp. 153-181.



Fig. 1: Elgar Hicks. *Compañera de los hombres* (1863)



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

inválido, la mujer, siempre con la misma edad, le acerca un vaso a las manos después de leer para entretenerlo. En 1857 ya lo había ensayado, aplicándolo a las clases trabajadoras, en *El nervio de la vieja Inglaterra* (fig. 2). Con una composición similar a la de *Compañera de los hombres* nos muestra, frente a la puerta de la casa, al marido mirando a lo lejos, hacia la esfera pública donde va a trabajar, y a la mujer, igual que la burguesa, girada hacia su marido<sup>16</sup>.

La *New Woman*, por el contrario, suponía un peligro para las jerarquías establecidas con su creciente presencia en la vida pública y las instituciones; yendo en contra, como una nueva Lilith, de su obligada condición de esposa y de madre<sup>17</sup>. Será denigrada por escritores y filósofos como un ser irracional, corrupto y depravado, representante del cuerpo o la materia en oposición al espíritu. Aunque el término se inauguró en 1830, con el uso en Francia de *femme nouvelle* por parte de las sansimonianas, el concepto de *New Woman* resurgió en Inglaterra a consecuencia de un debate público entre las escritoras Sarah Grand y Ouida (pseudónimo de Marie Louise Ramé). Fue en este momento, con la creciente presencia en la sociedad de mujeres solteras, formadas y a menudo trabajadoras cuando la prensa antifeminista, novelistas, dramaturgos, sociólogos e incluso criminólogos se apropiaron y difundieron el término *New Woman*. Precisamente de la necesidad de hacerse entender y controlar su relato llegó el nacimiento de la prensa feminista; con todo, la satírica no dejó escapar la ocasión para ridiculizar y caricaturizar la figura de una mujer que se define, opuesta al ángel del hogar, por sus rasgos de fealdad, su rechazo al matrimonio o sus costumbres y prácticas más propias de los hombres<sup>18</sup>.

Estos estereotipos, todavía vigentes, crearon la imagen de la feminista como una mujer amargada y vengativa, una fanática a la que debe mirarse, más que con miedo, con condescendencia y paternalismo. “Lo que merecen la sufragista y su causa”, dice Mayayo, “es fundamentalmente escarnio y una brizna de compasión”.

<sup>16</sup> MAYAYO, Patricia. Op. cit., pp. 153-154.

<sup>17</sup> En la tradición hebrea, Lilith fue la primera esposa de Adán. Creada como una igual, a diferencia de Eva, lo abandonó y se trasladó al mar Rojo después negarse a yacer bajo él. Presente también en tradiciones asirio-babilónicas, grecorromanas y medievales, en general se la asocia con la insubordinación, el demonio, la lujuria y el peligro para las parturientas y los hijos recién nacidos.

<sup>18</sup> OFFEN, Karen. Op. cit., p. 275.



En contraste con las demandas y la subversión de las sufragistas nos habla de la creación de unas mujeres “naturales”, poniendo como ejemplo los desnudos de Renoir, que “enmarcadas en un entorno paradisíaco de tintes primitivistas (...) parecen vivir ajenas a cualquier tipo de conflicto, de inquietud e incluso de conciencia de sí mismas”<sup>19</sup>; apenas pasivos cuerpos ofrecidos a los hombres. A continuación, y tras comprobar la total contraposición de los dos estereotipos, nos detendremos en la mujer como imagen de perversidad.

#### 4. LA MUJER FATAL EN EL SIGLO XIX. SIGNIFICADOS Y FORMAS.

Décadas antes de ser formulado el término, el modelo de la *femme fatale* figuraba ya en las artes con una larga serie de atribuciones y de usos. En 1897 Georges Darien hablaba, en su novela *Le Voleur*, de “una bella morena, vestida como una *femme fatale*, con largas pestañas que apenas velan la impetuosa sensualidad que ocultan los ojos, muy negros y rodeados de una sombra azulada...”. Se trataba del primer ejemplo del calificativo de mujer fatal, a la que George Bernard Shaw definió en su *Unabridged Oxford Dictionary* de 1912 como “una mujer hermosa y peligrosa que, mediante sus irresistibles encantos, atrae a los hombres hacia el peligro, la destrucción e incluso la muerte”.

Aquellas visiones obsesivas y misóginas fueron forjadas primero por parte de la Hermandad Prerrafaelita y después de los estetas, simbolistas y decadentes a través de la mujer como “ídolo feroz dotado de un carácter vicioso, mezquino, perverso, que extermina y somete a su voluntad a los hombres empleando (...) la sensualidad y el engaño”<sup>20</sup>. Al hilo de esto, pasamos a considerar toda una serie de rasgos y vinculaciones simbólicas que las artes del XIX le otorgaron a la mujer.

##### 4.1. Mujeres perversas en el arte del XIX. Algunos rasgos y arquetipos.

Como bien ha precisado Golrokh Eetessam, un aspecto clave para empezar a hablar de mujeres fatales lo encontraremos en la presencia de “iniciativa y malevolencia”, pues si bien las mujeres figuraron desde siempre en la Historia del Arte lo habían hecho en general como objeto pasivo, como las Venus desnudas, en tanto “representación de una sexualidad que ha tenido en el deseo del hombre su centro, principio y final”<sup>21</sup>. La mujer fatal se ha manifestado por medio de numerosos personajes bíblicos, históricos, literarios o mitológicos. Algunos autores, sin embargo, proponen englobarlas en otra clase de grupos. Así, Pilar Pedraza diferencia la maligna viva, la maligna muerta y la maligna mecánica. La viva se refiere a las mujeres-bestias o las satánicas, la muerta a los cadáveres, lamias o mujeres vampíricas y la mecánica

---

<sup>19</sup> MAYAYO, Patricia. Op. cit., p. 159.

<sup>20</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge. Op. cit., p. 191.

<sup>21</sup> EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh. “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº18, 2009, p. 236.

a juguetes, muñecas y mujeres autómatas, con modelos como la Olimpia de *El hombre de arena* (1815, E.T.A. Hoffmann)<sup>22</sup>.

Otra de las autoras que ha tratado la representación negativa de las mujeres, Magdalena Illán, establece una serie de interesantes asociaciones en las que incluye, además, varios de estos arquetipos. Habrá, como antes se ha apuntado, muchas enfermedades consideradas propias de la mujer, con gran proliferación de las que alteraban su conducta (ninfomanías, monomanías sentimentales o pasionales, nunca intelectuales, y sobre todo la histeria, relacionada con el diablo y con la lujuria). También resurgirán, con el auge del esoterismo y de las prácticas ocultistas, como en



Fig. 3: Kenyon Cox. *Lilith* (1891-1893)

la Orden de la Rosa-Cruz, los vínculos entre la mujer y las brujas o sacerdotisas, que dominan despiadadas la voluntad los hombres (Circe, Salambó). Finalmente hablaremos de las estrechas comuniones, además de con la Esfinge y con otras bestias (por misteriosas y crueles), con el demonio y la serpiente; con el primero, ya desde el mito de Eva, como un reflejo de su maldad, debilidad moral y capacidad de arrastrar a los hombres al abismo; con la segunda, la serpiente corruptora, poderosa y perversa, por medio de los híbridos y relaciones cómplices, como vemos en la *Lilith* del americano Kenyon Cox (fig. 3)<sup>23</sup>.

Sobre el desnudo de la mujer, sobre su imagen carnal, habrá un marcado giro hacia visiones más perversas; las figuras nos hablan, más que de belleza o deseo, del horror frente a la muerte, la perdición moral, en la que puede caerse tras contemplarlas. Del triunfo sobre el pensamiento de las más bajas pasiones. De este modo veremos a una mujer “inmóvil como la esfinge o incluso muerta, lejana, nada real, porque el hombre teme el encuentro...”<sup>24</sup>. También mencionaremos, para acabar, la aparición de un nuevo ideal de belleza marcado por la ambigüedad y los rasgos difusos, indefinidos, con una gran presencia de figuras andróginas.

#### 4.2. Generadores del mito: Prerrafaelismo, Simbolismo y Art Nouveau.

Algunos de los rasgos de lo que sería la mujer fatal los encontrábamos, a finales del XVIII, en la *Adelaida* de Goethe o en algunas de las obras de Johann Heinrich Füssli, que pese a su escasa repercusión presentaban ya a mujeres dominadoras sobre el hombre. Un ejemplo lo tenemos en su obra *Titania y Bottom* (fig. 4), inspirada en los personajes del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Pero al margen de estos hitos sin demasiada continuidad serán los prerrafaelitas, como

<sup>22</sup> PEDRAZA, Pilar. “Las últimas ogresas: histéricas, vampiras y muñecas”. En SAURET, Teresa (coord. a). *Historia del Arte y Mujeres*. Universidad de Málaga, 1996, pp. 153-175.

<sup>23</sup> ILLÁN MARTÍN, Magdalena. Op. cit., pp. 26-45.

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*. Madrid: Historia 16, 1989, p. 40.

veremos, los verdaderos formuladores de esos aspectos fundamentales, recogidos y transformados por los pintores del Simbolismo para encarnar sus obsesiones en la figura de la mujer. Por último el modernismo, donde la estética o la forma prevalecieron sobre el fondo, mitigaría esa esencia perversa y fatal.

Habrà que esperar hasta la segunda mitad del XIX para alcanzar con los prerrafaelitas un arquetipo bien definido y asistir en el arte a la incorporación, entre otros, de esos modelos bíblicos (Eva, Judith, Salomé), históricos (Cleopatra, Lucrecia Borgia), literarios (la *Belle Dame Sans Merci* del soneto de John Keats, *Salambó* de Flaubert, Swinburne y las mujeres de su *Poems and Ballads*) o mitológicos, en los que nos centraremos más adelante. De la musa silente se pasó así a la perversa, y la mujer “dejó de ser el receptáculo del deseo masculino para ser la fuerza demoledora que arrastra al hombre hacia la perdición”<sup>25</sup>.

La recíproca influencia entre pintura y literatura fue en la época esencial; podemos mencionar, a modo de ejemplos, la écfrasis o descripción de la *Salomé* de Gustave Moreau en *À rebours* (1884) de Huysmans, libro calificado como la biblia del Decadentismo, o la inspiración que Swinburne tomó del cuadro de la *Belle Dame Sans Merci* de Waterhouse (fig. 5), que a su vez ilustraba un poema de Keats de 1819. Se trata de otra de las aportaciones de la Hermandad Prerrafaelita, en cuyo ideario aparecía como un aspecto fundamental con un claro paradigma: el de los cuadros y poemas de Dante Gabriel Rossetti (pintor y poeta como su admirado William Blake).

#### 4.2.1. Dante Gabriel Rossetti o el origen del modelo.

La Hermandad Prerrafaelita nació en Inglaterra en septiembre de 1848, con siete miembros originales entre los que destacaron William Hunt, John Everett Millais y el propio Rossetti. Supuso, ante todo, una reacción contra el arte académico, fundamentada en la reivindicación del arte gótico, de las miniaturas medievales, de la pintura de los primitivos y de los místicos italianos y flamencos<sup>26</sup>. Las ideas de Ruskin fueron esenciales para definir un lenguaje religioso, romántico, científico y anticlásico, basado en los temas simbólico-literarios y en una minuciosa representación de la Naturaleza, que en última instancia les permitió superar el



Fig. 4: Füssli. *Titania y Bottom*, detalle (c. 1790).



Fig. 5: J.W. Waterhouse. *La Belle Dame Sans Merci* (1893).

<sup>25</sup> EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh. *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la femme fatale en las literaturas europeas*. Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 237.

<sup>26</sup> ALLEGRA, Giovanni. “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en el imaginario modernista”. *Anales de Literatura Española*, n° 1, 1982, pp. 283-300.

purismo lineal de sus primeros referentes, los maestros del Quattrocento y el grupo de los Nazarenos<sup>27</sup>.

En la segunda etapa del movimiento, dispersados ya muchos de los miembros originales pero con nuevas incorporaciones (William Morris, Edward Burne-Jones, más tarde John William Waterhouse) Rossetti se alejaría de la pureza de aquel primer lenguaje medievalista, ejemplarizante y de temas bíblicos, influido por los Nazarenos, para centrarse en su lugar en una pintura donde prevalecieran la sensualidad, el erotismo, el sueño. Serán las obras de este segundo momento, más que las de su fundación, las verdaderamente influyentes para el Simbolismo o el Art Nouveau.

Rossetti propone una visión dualista de la mujer; la de la *donna angelicata* virginal y pura, relacionada con sus representaciones de una beatificada Beatriz, y la de una *femme fatale* distante y fría, pero también carnal y voluptuosa, que muestra con vanidad su exuberante belleza. Como muestra de esta dicotomía recurriremos a *Lady Lilith* (fig. 6), obra que el propio Rossetti emparejaría después, a través de los sonetos que escribió para acompañarlas, con la *Sybilla Palmífera* (1865-70). Rebautizó su Lilith como *Body's Beauty* para contrastarlo con el *Soul's Beauty* de la Sybilla ya en 1881, en la versión final de su libro *The House of Life*. A propósito de la cabellera, de gran relevancia simbólica para los prerrafaelitas (al igual que las flores), Cirlot señalaba que “la cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y la alegría de vivir ligadas a la voluntad del triunfo” y que la cobriza, en concreto, tendría un carácter “venusino y demoníaco”<sup>28</sup>. En la misma línea encontramos a John Everett Millais, en cuyo cuadro *La dama de honor* (1851) la cabellera destaca por encima de todo. En relación a Alighieri, tan admirado por Rossetti, Amelia Pérez sostiene que “el Dante del siglo XIX llega más allá que su antecesor”. Si el primero nos hablaba de Beatriz como salvadora el segundo define, en la última etapa de su trayectoria, a la mujer perversa que corrompe a los hombres, que los seduce y subyuga de acuerdo a su voluntad<sup>29</sup>.



Fig. 6: Dante Gabriel Rossetti. *Lady Lilith* (1866-68).

#### 4.2.2. Los pintores de la Idea. Fundamentos simbolistas.

Desde una época de aparente prosperidad, en la Europa de finales del siglo XIX, surgirá un grupo de artistas “insatisfechos con el confortable progreso” que llegaría a albergar un profundo sentimiento de desencanto, de pesimismo derivado de algunas crisis económicas y de gran incertidumbre respecto al cambio de siglo<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. “Pintura prerrafaelita, en el límite de la modernidad”. *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 3, 1990, pp. 333-348.

<sup>28</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997, p. 118.

<sup>29</sup> PÉREZ LOZANO, Amelia. *Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana*. Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 38.

<sup>30</sup> GARCÍA GUATAS, Manuel. “Símbolos y ensoñaciones en el cambio de un siglo”. En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord. <sup>a</sup>). *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza e Institución “Fernando el Católico”, 2009, p. 195.

Dichos artistas, en abierta oposición frente a la burguesía triunfante, consagraron sus vidas a evasiones como el esoterismo, el gusto o la atracción por las fuerzas malignas, satánicas, y las conversiones religiosas. También adoptaron o esgrimieron la respuesta, en la misma línea, de las ideas esteticistas y la actitud del decadentismo<sup>31</sup>. Será dentro de estos ambientes de angustia vital, de *spleen*, donde habremos de entender el lenguaje simbolista, y serán sus evasiones, los refugios irreales creados por el artista, los espacios donde habitarán, como obsesiones reprimidas, las perversas *femmes fatales*.

Jean Moréas definió la esencia del movimiento, en su manifiesto de 1886, como “revestir la idea de una forma sensible que no es en sí misma el verdadero objetivo, sino una forma que sirve para expresar la idea y que está al mismo tiempo subordinada a ella”. La pintura de Gustave Moreau fue, sin lugar a dudas, la referencia fundamental en los inicios del Simbolismo; más adelante, tras la difusión internacional y con cada pintor aportando su estilo, apareció la obra de artistas como Félicien Rops, Fernand Khnopff, Franz von Stuck o Arnold Böcklin. Otro hito a rescatar es el del polémico Joséphin Péladan, fundador de la arcaica Orden de la Rosa-Cruz. El artista (rey, sacerdote y mago) debía para él “revelar mediante correspondencias los secretos de la vida, de la muerte y de la naturaleza” y “convocar la pureza abstracta de la Idea”<sup>32</sup>.

A modo de recapitulación de los ideales del Simbolismo, señales de rebelión frente a una sociedad definida por los procesos industriales, la ciencia positiva o el abandono de la espiritualidad precipitado por el auge de los sistemas capitalistas, Jumeau-Lafond nos habla del Reino del Espíritu sobre el Reino de la Materia, de un arte sagrado que persigue expresar el misterio del mundo “pese a la arrogancia de sabios e industriales”; de recuperar nuestro vínculo con la naturaleza, revelar una realidad al margen de lo perceptible y de volver, en definitiva, “a colocar al Hombre en el centro de todas las preocupaciones; interrogar lo invisible y explicar lo inefable”<sup>33</sup>.

Una vez tratados los principios del Simbolismo podremos comprender no sólo sus consideraciones acerca de la mujer, sino también los usos que se harán de su figura. De este modo, siguiendo a Erika Bornay, su cuerpo es un espacio para dar forma a la Idea, para contener lo abstracto. Aquello que los simbolistas buscan manifestar es la mujer como triunfo de la carne sobre el espíritu, como reveladora de los impulsos irracionales de los hombres a los que acaba arrastrando a la degradación moral<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 196.

<sup>32</sup> JUMEAU-LAFOND, Jean-David. “Los Salones de la Rosacruz”. En: VV.AA. *El espejo simbolista: Europa y México 1870-1920 (cat. exp.)*. México: Museo Nacional de Arte, 2004, p. 96.

<sup>33</sup> JUMEAU-LAFOND, Jean-David. “Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia al final del siglo”. En VV.AA: *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia (cat. exp.)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, p. 18.

<sup>34</sup> BORNAY, Erika. Op. cit., p. 98.





Fig. 7: Félicien Rops. *La tentación de San Antonio* (1897).

Bajo estos parámetros, para seguir, el Simbolismo asimilará la atracción por lo fatal a través de los esquemas que vinculan a Eros y Tánatos, de proyectar en la mujer todo placer y sufrimiento. De origen mitológico, en la posterior teoría psicoanalista “Tánatos es la pulsión de muerte (para Freud era el deseo de abandonar la lucha por la vida) que se opone a Eros, la pulsión de vida, amor, creación y erotismo. El medio que vincula estos personajes es el cuerpo”<sup>35</sup>. Así lo explica Jaime Brihuega, que nos habla también de la todavía vigente fascinación por lo perverso que apreciamos, consumándose esa unión entre Eros y Tánatos, en el trabajo de artistas como Albert von Keller<sup>36</sup>. La mujer de su cuadro *A la luz de la luna* (1894) puede relacionarse con sus otras representaciones de crucificadas y mártires, pero también con artistas como Félicien Rops. En *La tentación de San Antonio* (fig. 7), a modo de ejemplo, Rops muestra una crucificada sobre cuya cabeza vemos, en lugar del acrónimo Inri que identifica a Jesús, derribado hacia la derecha, la palabra Eros. Completan la escena un cerdo, una especie de demonio y unos *putti* con medio cuerpo convertido en esqueleto.

#### 4.2.3. Art Nouveau o la mujer como objeto.

Transformada la dimensión conceptual de la mujer el arquetipo de *femme fatale* pierde su vigor, ya a finales del XIX y principios del XX, con la llegada de los modernistas. Las mujeres representadas siguen, como ocurre en el Simbolismo, sin ser mujeres reales, pero cambian sus formas y significaciones. En las ciudades de Europa se desarrolla un consumismo “potenciado por la publicidad y los medios de comunicación, progresivamente parte de una estrategia de seducción que apelaba a las emociones más primitivas...”. Las modelos del Art Nouveau se ven convertidas, dentro de esos procesos, en figuras alegóricas que simbolizan vicios y virtudes en una mezcla de reclamos publicitarios, divinidades idealizadas y modelos de lo tradicional<sup>37</sup>. La línea sinuosa y estilizada del modernismo representa a las mujeres “identificándolas con la naturaleza, haciéndolas figurar como objetos decorativos y colocándolas en medio de fantasías masculinas”; dichas ideas se contraponen, aunque de forma indirecta, a la igualdad y emancipación reclamada por las mujeres<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> SERRANO BARQUÍN, Carolina; SALMERÓN SÁNCHEZ, Francisco y SERRANO BARQUÍN, Héctor. “Eros, Tánatos y Psique: una complicidad triádica”. *CIENCIA ergo sum*, nº3, vol. 17, 2010, p. 328.

<sup>36</sup> BRIHUEGA SIERRA, Jaime. “Magnetismos femeninos perversos en el arte occidental. Desde el manantial del Renacimiento hasta el delta simbolista”. En: LOMBA SERRANO, Concha (dir. <sup>a</sup>). *Fatales y perversas. Mujeres en la plástica española (1885-1930)*. Universidad de Zaragoza y Vicerrectorado de Cultura y Política Social, 2016, pp. 11-25.

<sup>37</sup> HUPPERETZ, Wim. “Goddesses of Art Nouveau: Woman as an Instrument of Seduction in the Changing Visual Culture Around 1900”. En HUPPERETZ, Wim (ed.) et. al. *Goddesses of Art Nouveau*. Zwolle: W Books, 2020, p. 7.

<sup>38</sup> ISKIN, Ruth. “Art Nouveau and the New Woman. Style, Ambiguity and Politics”. En HUPPERETZ, Wim (ed.) et. al. *Goddesses of Art Nouveau*. Zwolle: W Books, 2020, p. 33.

Por citar algunos casos más cercanos a lo tratado mencionaremos a Jan Toorop, que une las formas de Art Nouveau y Simbolismo de manera muy personal, y sobre todo a Gustav Klimt. A partir de cierta etapa Klimt busca liberarse del historicismo vienés; la mujer, uno de los temas centrales de su producción, abandona en el fin de siglo su carácter idealizado en favor de la sensualidad y la independencia, de las pulsiones de vida o muerte, del terror y de la atracción que despertaba en los hombres. Se trata, en todo caso, de mujeres irreales o productos de su fantasía; en los retratos, encargados por clientes de la alta burguesía, Klimt hubo de mantener su lenguaje anterior.

Un ejemplo de esto lo encontramos en *Serpientes de Agua II* (fig. 8), que se ha citado como representación de lo que Schorske llamó la *femme tentaculaire*. Su terrible sensualidad queda mucho más marcada que en la primera versión del tema. Temeroso frente al deseo insaciable, al erotismo voraz del que la *femme tentaculaire* es símbolo, el hombre, presa de culpas y complejos, alberga únicamente remordimientos y ansiedad<sup>39</sup>.



Fig. 8: Gustav Klimt. *Serpientes de Agua II* (1904)

## 5. SEIS MODELOS DE LA ANTIGÜEDAD.

Como ya se ha adelantado, el arquetipo de la *femme fatale* se construyó a través de imágenes ligadas a lo bíblico, lo histórico, lo literario o, como aquí, lo mitológico. Estos mitos de la Antigüedad no sólo recogen los rasgos físicos de la *femme fatale*, sino también los psicológicos y todos los peligros de que en ella se encarnan. Pasando a los modelos iconográficos de nuestro estudio hablaremos de Pandora, que como Eva es el origen de la desgracia de los hombres; de Circe y Medea, brujas cuyos poderes traen la ayuda o la perdición, y de un grupo tres híbridos entre mujeres y bestias como lo son las Sirenas, la Esfinge y Medusa.

En los años finiseculares asistiremos al auge, impulsado por exotismos y descubrimientos arqueológicos, de los mitos procedentes de culturas de la Antigüedad. Estos dioses y mitos, ya sea en su forma pura o reinterpretados,

---

<sup>39</sup>SOLER MORATÓN, Melania. "Gustav Klimt y Lilith: la representación de la New Woman como femme fatale". En CABRERA ESPINOSA, Manuel (ed.) y LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio (ed.). *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2015, pp. 819-844.

codificados por las ideas del cristianismo, se han mantenido presentes durante toda la Historia del Arte, con ejemplos tan claros como el Renacimiento, el Barroco o el Neoclasicismo. Cada época, sin embargo, hará uso de ellos como representación de unos valores o idearios particulares. En el ejemplo del Simbolismo, y dentro de las mencionadas evasiones respecto al mundo del progreso y de las artes oficiales, se llevaría a cabo una revisión que no restauraba, como hicieron los neoclásicos, un modelo ya obsoleto. En su lugar se perseguía la representación de un pasado “estéticamente sugestivo, amén de aterrador, con sus contrastes ideológicos respecto al presente, pero teñido de las continuidades de éste y de las represiones del mismo artista”<sup>40</sup>.

### 5.1. Pandora.

Del origen de Pandora daba cuenta Hesíodo en su *Teogonía*, relatando cómo Zeus, furioso con Prometeo por el robo del fuego, “tramó males para los hombres” en forma de mujer. Pandora, modelada por Hefesto y adornada por Atenea, causó la admiración de dioses y mortales “cuando vieron el arduo engaño, sin remedio para los hombres. De ella, en efecto, procede el linaje de las femeninas mujeres, pues funesto es el linaje y la estirpe de las mujeres”<sup>41</sup>.

Hesíodo amplió la narración del mito en los *Trabajos y los días*, donde Zeus dice dar a los hombres “un mal con el que todos se regocijen en su corazón” al que en este caso, sumándose a Atenea, las Gracias, Horas y Persuasión adornan con collares y flores; al que Afrodita otorga su tentadora y destructiva sensualidad; al que Hermes infunde una perversa inteligencia y en cuyo pecho teje “mentiras, palabras seductoras y voluble carácter”<sup>42</sup>. Esto nos acerca al arquetipo de la *femme fatale*. Epimeteo, etimológicamente “el que piensa demasiado tarde”, olvida el consejo del astuto Prometeo y acepta a Pandora que, movida por su curiosidad, destapa la jarra donde por orden de Zeus sólo queda la Esperanza. Los hombres, que habían vivido en un estado de idilio, vieron entonces sobrevenir el arduo trabajo, las dolorosas enfermedades; los males y preocupaciones que traerían su desgracia.

El mito de Pandora tiene numerosas correspondencias interculturales<sup>43</sup>; la más cercana a nosotros, sin embargo, está en la figura cristiana de Eva, a la que Jean Cousin el Viejo relacionaba con Pandora ya en el siglo XVI (*Eva Prima Pandora*, 1550). Es precisamente esta asimilación, surgida en el Renacimiento, la que logra restablecer las representaciones de Pandora, que habían sido escasas desde la propia Antigüedad<sup>44</sup>.

Entre sus muchos paralelismos podemos mencionar el hecho de tratarse de la primera mujer, el de haber sido creadas por los dioses y el de ser también el origen de todo Mal. Las representaciones de la mujer como fuente de las desgracias, la

---

<sup>40</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge. Op. cit., p. 190.

<sup>41</sup> HESÍODO. *Teogonía. Trabajos y días*. Madrid: Alianza, 2011, pp. 40-41.

<sup>42</sup> Ibid., pp. 61-62.

<sup>43</sup> Se ha hablado, por ejemplo, de la hermosa mujer de Bata, creada también por los dioses y que desencadena el mal para su esposo en la *Historia de los dos hermanos* (escrita hacia el 1225 a.C. y conservada hasta nuestros días en el *Papiro D'Orbiney*).

<sup>44</sup> ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.



transmutación de ambas figuras para encarnar la belleza, el mal, el pecado y el instinto o la “feminización de la caída moral” se repiten de este modo en dos culturas que comparten, pese a las grandes diferencias, sus estructuras patriarcales<sup>45</sup>. Otros rasgos que coinciden son la capacidad de seducción y de persuasión de los hombres y sobre todo la curiosidad, la búsqueda del saber, que se revelan finalmente como un foco de perdición, reflejando “el pensamiento de sociedades que ven como peligroso el hecho de que las mujeres accedan al conocimiento, puesto que su naturaleza pervierte la sabiduría”<sup>46</sup>.

La figura de Pandora, hasta entonces poco representada, resurgirá en el XIX de manera extraordinaria. Dante Gabriel Rossetti la incluyó tanto en su poesía como en su pintura, empleando en la última a la modelo Jane Morris (fig. 9). En *Pandora* (1881), Lawrence Alma-Tadema lleva a cabo una representación que en su caso no transmite, pese a la Esfinge que vemos tallada en la caja, la misma sensación de amenaza o fatalidad. Elvira Barba señala a este respecto que la fuerza del mito de Pandora reside tanto en su belleza como en su carácter fatídico “al servicio de Zeus”, poniendo en cuestión el verdadero grado de su culpa o responsabilidad. Así, defiende, “la captación de este problema es la base de la iconografía de Pandora para el Simbolismo del siglo XIX”. En paralelo a la *femme fatale*, que es llevada por su perfidia, se vinculan dos ejemplos de John William Waterhouse y Odilon Redon: “visiones distintas, pero ambas encaminadas a inundar de misterio el recuerdo de esta mujer mítica”<sup>47</sup>. Waterhouse reviste a *Pandora* (1896) de cierta inocencia mientras que abre el cofre; su postura, de rodillas, acentúa el aspecto de peligro o transgresión. Odilon Redon, en cambio, la representa en *Pandora* (1914) desnuda y cándida, rodeada de flores, como una “Afrodita humilde con una caja en las manos”. La fecha de la obra, 1914, puede llevarnos a equiparar los males de la caja con los que estaban a punto de desatarse en la Gran Guerra.



Fig. 9: Dante Gabriel Rossetti. *Pandora* (1871).

## 5.2. Circe.

Las noticias acerca de la maga Circe nos llegan sobre todo de la *Odisea* de Homero. Ulises detiene su embarcación en la isla de Eea; allí, tras atraerlos Circe por medio de su canto, los hombres enviados a explorar por el héroe acceden, con la excepción de Euríloco, a entrar en el palacio, donde resultan envenenados y convertidos en cerdos. Tras rescatar a sus hombres, evitando correr el mismo destino

<sup>45</sup> FLORES-FERNÁNDEZ, María. “El resurgir de Pandora como ‘Mythe d’Espoir’: una lectura mitocrítica y ecofeminista del imaginario de la catástrofe”. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, n° 10, 2021, p. 164.

<sup>46</sup> FERNÁNDEZ PELÁEZ, Eva María. “Pandora en contrapunto con Eva. La visión de la *femme fatale* a través del mito y la tradición. Su simbolismo”. *Revista de Folklore*, n° 314, 2007, pp. 39-42.

<sup>47</sup> ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. Op. cit., p. 70.

gracias a la ayuda y advertencias de Hermes, Ulises permanece un año entero junto a Circe antes de que sus compañeros lo apremien para reanudar el regreso a la patria. Circe, ordenando primero que navegaran hasta el Hades para consultar al alma del adivino Tiresias, los deja marchar ofreciéndoles consejo para superar a las Sirenas o advirtiéndoles de no comer de los rebaños sagrados en la isla de Helios, algo que todos menos Ulises desobedecen muriendo en el mar aquellos y naufragando el héroe en la isla de Calipso, en la que acaba retenido durante largos años.

Debido a los elementos de atracción, muerte y engaño era evidente que el mito, que la figura de Circe, fascinarían a los artistas de finales del XIX. Nos referimos para empezar a los pintores prerrafaelitas. Si bien debe mencionarse a Edward Burne-Jones y su obra *El vino de Circe* (1863-69), para el que Rosetti escribe un poema, será sin duda Waterhouse, gran continuador del lenguaje de la Hermandad, el más interesado por la figura de la maga, representándola hasta en tres ocasiones. Waterhouse, que ya había hecho a Pandora, trabaja de forma mucho más decidida con el arquetipo de la *femme fatale* en *Circe ofreciendo la copa a Odiseo* (1891) o *Circe Invidiosa* (1892), ilustración de un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en el que Circe, llevada por los celos tras el rechazo de Glauco, envenena las aguas para convertir en monstruo a su rival Escila. En *La hechicera* (1911), que muestra únicamente a Circe con sus atributos, le otorga un carácter menos negativo.

En cuanto a artistas del Simbolismo, además de las representaciones de Levy-Dhurmer (*La maga Circe*, 1897) o Mossa (*Circe*, 1904) destacaremos la ambigua, transgresora y casi grotesca *Pornocrates* (fig. 10) del belga Félicien Rops, que generó un gran escándalo en la exposición de 1886 del grupo de los XX. Según Magdalena Illán, Rops recrearía “las aciagas consecuencias de una sociedad dominada por una perversa *femme fatale*” siguiendo a Proudhon, del que en 1875 se publicaba el antifeminista *La pornocracia o la mujer en nuestros tiempos*. De la mujer moderna y su emancipación decía allí que “procede de un capricho del espíritu, o de la profesión que ejercen, o finalmente del libertinaje... no hay fechoría a que no pueda arrastrarlas la emancipación... vemos aparecer esas teorías de emancipación y de promiscuidad, cuya última palabra es la pornocracia. Y entonces, acabose la sociedad”<sup>48</sup>. La composición reúne elementos contemporáneos con otros de la Antigüedad, como los *putti* o el friso con personificaciones de la escultura, la música, la poesía y la pintura. Los escasos complementos que viste la cortesana sólo contribuyen a remarcar su desnudez. El cerdo, símbolo de lujuria e inmoralidad que Rops empleó también en *La tentación de San Antonio* (1897), se vincula en este caso



Fig. 10: Félicien Rops. *Pornocrates* (1878).

<sup>48</sup> ILLÁN MARTÍN, Magdalena. “Mujeres artistas y discursos contrahegemónicos. Otras miradas sobre iconografías y estereotipos femeninos en el siglo XIX”. En: LOMBA SERRANO, Concha (coord.); MORTE GARCÍA, M<sup>a</sup> del Carmen (coord.) y VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (coord.): *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2020, p. 113.

con el mito de Circe. Años después, el mexicano Julio Ruelas se inspiró en *Pornocrates* para hacer *La domadora*, de 1897<sup>49</sup>.

### 5.3. Medea.

Diógenes Laercio ponía en boca de Tales de Mileto, en su *Vidas de los filósofos* (siglo III d.C.), que había que dar las gracias a Fortuna por haber nacido primero humano y no animal, segundo hombre y no mujer y tercero griego y no bárbaro. Medea, en palabras de Movellán, encarnaba en su condición de “bárbara, mujer, extranjera e incluso cercana a lo animal, con su carácter casi amazónico al matar a sus hijos”, los mayores temores de la sociedad griega<sup>50</sup>. Su figura dual y lo complejo de este mito trajeron durante siglos variaciones muy profundas. Medea no fue siempre la culpable de la muerte de sus hijos, y en muchos periodos pusieron el foco, en lugar de en su carácter vengativo y asesino, en un matrimonio feliz con Jasón y en su papel decisivo para darle el vellocino, que el héroe necesitaba para reclamar su trono. A partir del Renacimiento, y de forma definitiva con la llegada del Romanticismo, la visión positiva quedó totalmente olvidada en favor de la Medea destructora y terrible.



Fig. 11: Frederick Sandys. *Medea* (1868)

Rosa Sala destaca el agravante de que a diferencia de las propagandísticas metopas del Partenón, con la Centauromaquia contra lo animal, la Amazonomaquia contra lo femenino y el saqueo de Troya contra la barbarie, en la tragedia Medea escapa victoriosa, subida en el carro regalo de Helios, tras destruir con su caos “el orden natural del parentesco y el ideal patriarcal de lo griego y lo masculino que representa Jasón”<sup>51</sup>. A propósito de estos temas, presentes a lo largo de toda la narración, nos habla de otra venganza de Medea contra Jasón: al matar a Glauce, con la que Jasón iba a traicionarla, por medio de una túnica y diadema envenenadas, Medea impide al héroe tener nueva descendencia, lo que sumado al asesinato de sus propios hijos “pone un fin definitivo a la estirpe de su esposo”. De acuerdo con los griegos, que no contemplaban una vida “verdadera” después de la muerte, la inmortalidad del héroe dependía enteramente de su fama y su linaje, de quienes pudieran “reivindicarlo como antepasado heroico”. Tras los actos de Medea, de forma más cruel que si hubiera matado a Jasón, “las destacadas hazañas que llevó a cabo al

<sup>49</sup> GREEN, Vivienne. “Vision. Decadence in Symbolist Art of the Fin de Siècle”. En: DESMARAIS, Jane (ed.) y WEIR, David (ed.). *The Oxford Handbook of Decadence*. Oxford: Oxford University Press, 2022, p. 498.

<sup>50</sup> MOVELLÁN LUIS, Mireia. “Medea, la tragedia de la *femme fatale*”. En: FORNIELES SÁNCHEZ, Raquel (ed.). *Destructoras de hombres y de ciudades. Estudios sobre la femme fatale en la literatura griega*. Madrid: Liceus, 2006, p. 64.

<sup>51</sup> SALA ROSE, Rosa. “Mujeres míticas: la Medea infanticida”. *Bitarte: Revista cuatrimestral de Humanidades*, nº 19, 1999, p. 5.

mando de la Argo, objeto de su orgullo, carecerán por completo de sentido, víctimas del olvido de los hombres”<sup>52</sup>.

Esta imagen de Medea destructora fue formulada ya desde el Romanticismo, destacando *Medea furiosa* (1838) de un Eugène Delacroix que pinta a la hechicera segundos antes del filicidio. Gustave Moreau, por su parte, la presenta en *Jasón y Medea* (1865) portando un frasco de veneno y mirando intensamente a su esposo, poniéndole la mano en el hombro, como queriendo contener su gesto de triunfo. Tres años después, en 1868, aparece la *Medea* (fig. 11) de Frederick Sandys. Al fondo, en tonos dorados, vislumbramos el vellocino colgando de unos árboles, el barco de los argonautas navegando por el mar y dos garzas que vuelan simbolizando a los hijos. Delante, en el plano del presente, una Medea pintada con virtuosa técnica parece encontrarse, rodeada de atributos propios de una hechicera, envenenando los hilos de la túnica para Glauce. El punto focal de la composición, al margen de los feroces ojos y de la boca entreabierta de Medea, está en su mano tensa sobre el collar de coral rojo. Además de aportar un contraste cromático la presencia del coral nos hablaría de Medusa; surge de algas petrificadas al contacto con su sangre cuando Perseo, que deja sobre el suelo la cabeza decapitada, se acerca a una orilla para lavarse las manos<sup>53</sup>. Por último destaca el *Jasón y Medea* (1907) de Waterhouse, donde a pesar del gesto de arrojo, de la mirada oscura, se recupera un episodio positivo de Medea, que emplea aquí su magia favoreciendo a Jasón. El mismo gesto y mirada furiosa los aprovecha para distintas mujeres fatales, como en la ya mencionada *Circe Invidiosa* (1892) o en su representación de *Cleopatra* (1887).

#### 5.4. Bellas atroces: los híbridos de mujer y bestia.

Para imbuir a la mujer de un carácter monstruoso la historia de Occidente ha empleado dos vías: la de los monstruos femeninos en sus mitos y fantasías y la “transformación simbólica de la mujer en un monstruo a quien someter”. La *femme fatale*, relacionada así con la genealogía del monstruo femenino, adopta de la Esfinge, mujer y a la vez bestia, lo enigmático y lo destructor. De las Sirenas toma la capacidad de seducción, de las Gorgonas la mirada fascinante pero mortal y de las Harpías, por último, su carácter devorador<sup>54</sup>.

Las Sirenas, la Esfinge y Medusa, como señala Erika Bornay, se relacionan además con la figura de un héroe (respectivamente Ulises, Edipo y Perseo). Al vencer éstos a las ogresas, por tanto, se consuma al mismo tiempo el triunfo del Bien sobre el Mal, asociado aquí a mujeres cuya imagen, envilecida por la mitología y asemejada a la de las bestias, las representa “convertidas en híbridos monstruosos que buscarán la perdición y la ruina del héroe-hombre”<sup>55</sup>. Estos híbridos entre mujer y bestia representan para Jorge García la encarnación definitiva, con los parámetros de la

---

<sup>52</sup> Ibid., pp. 8-9.

<sup>53</sup> GARCÍA FUENTES, Concepción. *De Circe a Psyque: mujer y mitología en los pintores prerrafaelitas*. Gijón: Consejería de Educación y Ciencia del Principado de Asturias, 2008, p. 13.

<sup>54</sup> QUINTANO MARTÍNEZ, Paula. “El monstruo femenino en el imaginario occidental: pervivencias y mutaciones”. En: PALLARÉS RENAÚ, María (ed.); VELLÓN LAHOZ, Javier (ed.) y SALAZAR CAMPILLO, Patricia (ed.). *Investigacions transversals i integradores en Ciències Humanes i Socials*. Castellón: Universidad Jaume I, 2022, pp. 134-138.

<sup>55</sup> BORNAY, Erika. Op. cit., p. 276.



época, del misterio de la feminidad, y suponen, en sociedades patriarcales donde la sexualidad es la única fuente de poder para las mujeres, la victoria del erotismo y de las pasiones frente a la razón<sup>56</sup>. También se les otorga un carácter funerario<sup>57</sup>, pues los artistas “sabían que Esfinges, Sirenas o Harpías (...) habían sido consideradas por el hombre antiguo como genios de la muerte que raptaban las almas e los hombres para convertirlos en sus amantes”. Para seguir trataremos la plasmación de los tres modelos en las obras realizadas por los pintores de fin de siglo.

#### 5.4.1. Sirenas.

Mercedes Aguirre, que estudia a las Sirenas junto con Circe y Calipso, las califica como “mujeres maléficas que desean retener a Odiseo en su mundo y hacerle olvidar su intención y deseo de regresar a su hogar, a su esposa legítima y fiel”. Homero, cuya *Odisea* recoge la mención más antigua que se conserva sobre las Sirenas, emplea el mismo verbo para hablar de las tres, que equivaldría hechizar, encantar o atraer<sup>58</sup>.

El mito de las Sirenas se originó en la Antigüedad derivado de los miedos que los mares despertaban; poco después, sin embargo, representaba ya peligros en el ámbito moral. En la Edad Media, asociadas a la lujuria, el engaño y la tentación de la carne, aparecen en las fuentes con carácter moralizador. La figura, que concentra lo funerario y lo erótico, tendría su origen formal en las representaciones del *Ba* egipcio; más adelante, en época romana, sufrirá una importante transformación iconográfica al pasar de la mujer-ave, que recuerda también a las Harpías, a la mujer-pep, que tomaría como modelos a tritonisas y al monstruo Escila. Tras convivir largo tiempo el segundo híbrido, de una sensualidad mucho más acusada, terminó por imponerse a partir del XI-XII<sup>59</sup>.



Fig. 12: J.W. Waterhouse. *Ulises y las Sirenas*, detalle (1891).

Rosetti aprovecha el tema de la Sirena para mostrar un desnudo, poco frecuente en sus obras, con *Ligeia Siren*, que dibuja al pastel en 1873. Presenta esa idea de sensualidad y porta un instrumento, referencia a su canto pero que alude también a la vanidad, la lujuria. En 1875, el simbolista suizo Arnold Böcklin las hace

<sup>56</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge. Op. cit., p. 192.

<sup>57</sup> MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal. “La Esfinge y la literatura finisecular: Oedipe et le Sphinx de Péladan”. En: MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángel (ed.) et al. *Ágalma: ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*. Universidad de Valladolid, 2014, p. 1197.

<sup>58</sup> AGUIRRE CASTRO, Mercedes. “El tema de la mujer fatal en la Odisea”. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, nº 4, 1994, p. 308.

<sup>59</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “Las sirenas”. *Revista digital de iconografía medieval*, nº 1, 2009, pp. 51-63. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LasSirenas.pdf> (consultado el 29/07/2022).

en su forma de híbrido mujer-ave, siguiendo la terrible descripción de Homero al realizar sólo dos y rodearlas de los huesos y calaveras de sus víctimas. El poema de Homero lo inspiraría para dos cuadros más, *Odiseo y Calipso* (1882) y *Odiseo y Polifemo* (1896). Hans Thoma, por su parte, repite en varios ejemplos el esquema de Arnold Böcklin; un grupo de mujeres-ave con restos óseos a sus pies.

También Waterhouse representó a estas figuras, siempre como híbridos de mujeres y peces a excepción del celebrado *Ulises y las Sirenas* (fig. 12). Obedeciendo a Circe, que ya lo había advertido de los peligros de su canto, Ulises ordena a sus hombres que se tapen los oídos con cera y que a él, deseoso de escuchar las voces, lo sujeten con cuerdas al mástil de la embarcación e ignoren sus súplicas para que lo liberen. Tras la casi paródica *Sirena saciada* de Gustav Adolf Mossa (1905) el mismo suceso que Waterhouse fue representado por Herbert James Draper, más cercano al clasicismo, en 1909.

#### 5.4.2. Esfinge.

La figura de la Esfinge venía de adquirir diversas formas y significaciones, desde su origen egipcio, al reflejarse asimilada por las sociedades clásicas, medievales o renacentistas. Su sexo fue discutido y llegó a representarse con rasgos masculinos; al no ser descrita por Homero ni por Hesíodo se desconoce el sentido que la Esfinge tuvo en origen. Sí que hay claros testimonios de su función protectora, lo que explica su presencia como exvoto y en sepulcros. Fue tras la llegada del Clasicismo griego, con la incorporación de los pechos, cuando se vio reforzada su vertiente femenina, alcanzándose el modelo que resultó definitivo<sup>60</sup>. De acuerdo con el mito, recogido entre otros por Apolodoro en su *Biblioteca*, la diosa Hera mandó a la Esfinge, que había aprendido un enigma de las musas, hasta un monte cercano a Tebas. Edipo fue el único que logró resolverlo y no ser sometido o asesinado por el monstruo, que derrotado se arrojó desde lo alto de la ciudadela<sup>61</sup>.



Fig. 13: Gustave Moreau. *Edipo y la Esfinge* (1864)

La segunda mitad del XIX fue, junto a la Antigüedad y el Renacimiento, el momento de más presencia de las Esfinges en el arte, con todas sus consiguientes atribuciones simbólicas. Pilar Pedraza nos habla de las Esfinges de fin de siglo no sólo en tanto receptáculo del mito, sino sobre todo de obsesiones como “hombre-mujer, espíritu-materia, animalidad-racionalidad o instinto-represión”<sup>62</sup>. Sobre su aspecto funerario Macías Villalobos señala la asociación, desde época micénica, de

<sup>60</sup> ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. Op. cit., p. 402.

<sup>61</sup> Tras esto, por haber librado a la ciudad de la bestia, el héroe fue premiado con el reino de Tebas y con la viuda de Layo, antiguo monarca, al que Edipo asesinó sin saber que era su padre (y tampoco, por tanto, que se casaba con su madre).

<sup>62</sup> PEDRAZA, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona: Tusquets, 1991, p. 78.

la Esfinge con los sepulcros, que coronaba en tanto raptora del difunto del mundo de los vivos”<sup>63</sup>. De su sentido iconográfico, de su carácter impenetrable como portadora de enigmas, señala que en el híbrido confluyen “la fuerza y el poder destructor de leones y rapaces con la perfidia atribuida al sexo femenino”<sup>64</sup>.

Algunas de las ideas que el XIX asocia a la Esfinge están muy pronto presentes en *Edipo y la Esfinge* (1808), de Jean-Auguste-Dominique Ingres. El héroe, que representa la inteligencia y que ocupa tranquilo y firme la parte central del cuadro, vence aquí sobre la Esfinge que se oculta entre las sombras. Gustave Moreau retoma el motivo, que llegaría a obsesionarlo durante su trayectoria, en *Edipo y la Esfinge* (fig. 13). Edipo ya ha perdido predominancia sobre la bestia; el joven, ataviado con lanza y un manto que apenas lo cubre, mira a los ojos de la Esfinge encaramada a su cuerpo. En primer plano de la composición, oscura y sugestiva, los restos de sus víctimas yacen al pie de una columna. Diversas y contradictorias son las interpretaciones que se han vertido sobre esta obra, atravesada en todo caso por un marcado erotismo. De acuerdo con Moreau, “la pintura supone al Hombre (...) en presencia del enigma eterno. Ella le oprime, le aprieta bajo su garra terrible. Pero el viajero (...), en su fuerza moral, la mira sin temblar (...) Es la quimera terrestre, vil como la materia, atractiva como ella (...) prometedora del ideal, pero con el cuerpo de monstruo, del carnicero que desgarrar y aniquila”. Sobre Edipo, por su parte, nos dice que “este no es un héroe, una naturaleza jerárquicamente superior a la Humanidad; es el hombre con su miseria y su grandeza (...) El hombre firme desafía los ataques enervantes y brutales de la materia, y con los ojos fijos en el ideal marcha confiado hacia su meta después de haberla hollado con sus pies”<sup>65</sup>.

El tema se mantuvo con impulso renovado en la década final del siglo XIX. Una de las causas fue el influjo de *La Esfinge*, poema de Oscar Wilde, aparecido por vez primera en 1894. Jan Toorop, simbolista holandés, reflejó en *Esfinge* (1892-97) su acercamiento y contribución a las formas del modernismo. Por su parte, el alemán Franz von Stuck se inspira en otro poema, esta vez de Heinrich Heine, para



Fig. 14: Franz von Stuck. *El beso de la Esfinge*, detalle (1895)

*El beso de la Esfinge* (fig. 14), que Pedraza califica, dejando de lado los ejemplos de la Antigüedad, como “la más fuertemente erótica de toda la pintura europea”<sup>66</sup>. En dicho poema un poeta descubre, en mitad del bosque, un castillo guardado por la estatua de la Esfinge. La bestia, tras ser besada y volver a la vida, acaba por matarlo con la fuerza de sus garras. Por último, en 1896, el belga Fernand Khnopff llevaba a cabo *La Esfinge, el Arte o las Caricias* con un híbrido de leopardo y mujer, sin alas,

<sup>63</sup> MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal. Op. cit., p. 1197.

<sup>64</sup> MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal. “Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la Esfinge”. *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, nº 15, 2012, p. 261. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2190496](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2190496) (consultado el 07/07/2022).

<sup>65</sup> PEDRAZA, Pilar. Op. Cit., p. 70.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 79.

que nos habla de seducción junto con cierta ternura y que acerca su mejilla a la de un Edipo andrógino<sup>67</sup>.

#### 5.4.3. Medusa.

Medusa, cuyo mito varía mucho dependiendo de autor y época, es la más conocida y la única mortal de las tres hermanas Gorgonas. De acuerdo con una versión recogida por Ovidio, Medusa fue en origen una hermosa ninfa hasta que recibió, violada por Poseidón en un templo consagrada a Atenea, el castigo de la diosa que la convirtió en un monstruo. Atenea y Hermes también ayudaron Perseo a llegar a su morada, cortarle la cabeza sin ser convertido en piedra y escapar de sus hermanas, que Hesíodo describe como horrendas e indecibles.

Siguiendo a Apolodoro, de nuevo en su *Biblioteca*, las Gorgonas tenían “cabezas rodeadas por escamas de serpiente, grandes dientes como de jabalí, manos de bronce y alas doradas mediante las cuales volaban”, y convertían en piedra a aquel que las mirara<sup>68</sup>. Para Alganza Roldán, sin embargo, su monstruosidad no radica tanto en el carácter de híbrido como en “la frontalidad de la cara (...) los ojos fijos y desorbitados, la boca enorme sacando la lengua y enseñando los dientes y la maraña de serpientes que enmarca un rostro horrible y grotesco”<sup>69</sup>. A propósito de lo monstruoso y de la frontalidad, que en efecto parecen ser sus atributos fundamentales, se dice que “la representación frontal estaría reservada, en la iconografía griega clásica, a todas las figuras que sobrepasan los límites asignados a la acción humana y que se encuentran en un estado secundario: sueño, muerte, locura, ebriedad”<sup>70</sup>.

En relación a Medusa debemos hablar también del *Gorgoneion*, que no era otra cosa que su máscara o cabeza. Su presencia fue constante durante toda la Antigüedad, lo que responde a motivos escatológicos y apotropaicos; aparece, entre otros, en escudos, en platos, en ánforas o a modo de decoración en los frisos de los templos. El origen del *Gorgoneion*, según el criterio de la mayoría de expertos, sería oriental y anterior al mito de Perseo y Medusa. Con el paso de los siglos la terrorífica máscara arcaica, con elementos animales y de aspecto masculino, fue dejando paso a la de una Medusa humana, más bella<sup>71</sup>.

En cuanto a las significaciones, a Medusa se la despoja de su carácter femenino en el momento en que es capaz de petrificar a quien la mire, afirmándose lo

---

<sup>67</sup> MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal. “Algunas consideraciones...”, op. cit., pp. 276-277.

<sup>68</sup> APOLODORO. *Biblioteca*. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

<sup>69</sup> ALGANZA ROLDÁN, Minerva. “Genios alados, monstruos y mujeres fatales en la mitología griega”. En: CARRETERO GONZÁLEZ, Margarita (ed.) et. al. *Vampiros a contraluz. Constantes y Modalizaciones del Vampiro en el Arte y la Cultura*. Granada: Comares, 2013, p. 11.

<sup>70</sup> NAVA CONTRERAS, Mariano. “Poéticas del cuerpo monstruoso en la Iliada y la Odisea”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, nº 11, 2009, p. 143.

<sup>71</sup> AGUIRRE CASTRO, Mercedes. “Monstruos y mitos: las Gorgonas en el Mediterráneo occidental”. *Revista de Arqueología*, nº 207, 1998, pp. 22-31.



incompatible de feminidad y poder. De forma paradójica, para Jordana Marín, “la sensación de peligro termina cuando Perseo le corta la cabeza y es él quien ostenta ese poder, convirtiéndose la cabeza entonces en un símbolo protector (...)”. El poder femenino queda así vinculado con un sombrío monstruo mientras que el del hombre, el único legítimo, lo hace con un “héroe glorioso y vencedor”<sup>72</sup>. Su ataque se define por ser frío e indiscriminado, un automático mecanismo de muerte, lo que explica la fascinación que el mito ha despertado no sólo en el arte, sino también en campos como la literatura, la filosofía o el psicoanálisis. “Ninguno como él puede emblematizar el espanto”, dice Pedraza, y esa atracción por lo perverso de los decadentistas de fin de siglo no obedecerá, como lo había hecho antes, a un juego del intelecto, sino a “una actitud de la sensibilidad”<sup>73</sup>.



Fig. 15: Arnold Böcklin. *Medusa* (c. 1878)

De las imágenes surgidas en el arte del XIX comenzamos con Arnold Böcklin, que lleva a cabo su *Medusa* hacia 1878 (fig. 15). Böcklin representa solamente la cabeza, que causa espanto y atracción, y las serpientes que la rodean, dejando el resto del lienzo completamente oscuro. También dio color a varias versiones de su sorprendente *Escudo con la cabeza de Medusa* (c. 1887). Trabajando en colaboración con su yerno, el escultor Peter Bruckmann, Böcklin buscaba unir la pintura con el relieve, la tridimensionalidad, de las artes escultóricas. De 1892 data un dibujo al pastel del alemán Franz von Stuck. La maraña de serpientes apenas sí se distingue; de su *Medusa* destaca, como se ha apuntado antes, la mirada frontal con ojos fijos y desorbitados. Nos referimos finalmente al belga Fernand Khnopff, que en 1898 hace *La sangre de Medusa*. Seguía un mito conocido, ya representado por el prerrafaelita Burne-Jones, que afirmaba que Crisaor y el caballo Pegaso, al que vemos en la esquina inferior derecha, surgieron de la sangre de la cabeza decapitada. En 1909, por último, presenta a una *Medusa* sin cabellera de serpientes, envuelta en sus alas con aspecto de águila, que duerme en una roca aislada y solitaria, con los ojos cerrados, perdido por completo su monstruoso poder.

## 6. CONCLUSIONES.

A propósito de lo comprobado a lo largo de nuestro estudio, y regresando a los objetivos que planteábamos al principio, cabría destacar no sólo la vigencia del arquetipo de la *femme fatale*, rescatado desde el cine ya en el siglo XX, sino el constante retorno a las estrategias de las que nació, que por otra parte tampoco entonces eran nuevas. Las élites, que hace siglo y medio temían por la desaparición de sus privilegios y culpaban a los oprimidos de los males de la sociedad, temen

<sup>72</sup> JORDANA MARÍN, María et. al. “El imaginario de la ambigüedad. Monstruos femeninos en el mundo antiguo”. *Estrat Crític: Revista d'Arqueologia*, nº 5, 2011, p. 202.

<sup>73</sup> PEDRAZA, Pilar. Op. cit., pp. 220-227.

todavía por los mismos privilegios y vuelven a culpar a los más vulnerables. Al hilo de esto, sorprende hasta qué punto los ataques contra la *New Woman* se asemejan, como la imagen creada por la prensa satírica, a los que siguen vertiéndose desde ciertos sectores, pese a los lógicos cambios en su situación, contra la mujer emancipada.

Sobre el papel de las artes como reflejo de su tiempo contribuyeron a difundir, por medio de los modelos, los prejuicios contra la mujer provenientes de la filosofía, la psicología o la ciencia médica. No obstante, y lejos de ser un mero espejo de los mismos, ejercieron como un arma para fijarlos en la sociedad; así lo atestiguan, por recordar un ejemplo, los trabajos de Elgar Hicks. Se establecieron sus roles, se definieron los rasgos y cualidades de la mujer ideal y se crearon categorías para señalar a las que no los encarnaran. El arte, en definitiva, fue sólo uno de los aspectos de una maniobra general contra las mujeres que integraba las áreas de la imagen, de la literatura, de las prácticas médicas o incluso, como en el caso de las Leyes sobre Enfermedades Contagiosas, de los poderes políticos.

El hecho de difundir esta clase de idearios no fue, sin embargo, el único modo en que el arte se relacionó con su tiempo. Si consideramos los fundamentos del Simbolismo, y aunque sus representaciones de la mujer son igualmente misóginas, el arte fue una respuesta, una subversión contra los nuevos valores de las sociedades industriales. El arquetipo de la *femme fatale* fue el resultado, dentro de esos parámetros, de una actitud o sensibilidad vitales que reclamaban mitos y refugios fantásticos, que se dejaban seducir por lo perverso y lo macabro, con profundo desencanto frente al mundo del progreso.

Otro de los aspectos a mencionar de lo tratado es el del uso recurrente de la representación, para todo tipo de fines, del cuerpo de la mujer. Es una de las consecuencias de la falta mujeres artistas: las únicas visiones, o al menos las únicas tenidas en cuenta, serán las que respondan a perspectivas androcéntricas. De esta forma lo hemos visto instrumentalizado por los simbolistas, que culparon a las mujeres de sus propias obsesiones y las acusaron de impedir su fusión con el Ideal. Fue una forma concreta, una vía para expresar la esencial dicotomía entre Espíritu y Materia. El Art Nouveau, por su parte, usó el cuerpo de la mujer para explotar, con fines comerciales, los más primarios instintos de la sociedad masculina. También configuraron determinadas alegorías o una serie, sencillamente, de formas ornamentales. Lo que subyace en todo esto es que ninguna de las corrientes recogidas, tampoco la Hermandad Prerrafaelita, mostró apenas interés por representar mujeres reales: se refugiaron en los mitos aterradores y fascinantes o en arquetipos ajustado a sus visiones del mundo.

Por último, y acerca de los modelos elegidos para el estudio, hemos dado cuenta de cómo los mitos y personajes de la Antigüedad, representados continuamente por artistas de toda Europa, manifestaron todos los rasgos asociados a la *femme fatale*. Con su fuerte erotismo y con la trampa de su belleza, su carácter perverso y animalidad, subyugan y dominan la voluntad de los hombres atrayéndolos, degradándolos; arrastrándolos, en definitiva, a su muerte o perdición.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE CASTRO, Mercedes. “El tema de la mujer fatal en la Odisea”. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, nº 4, 1994, pp. 301-318.

AGUIRRE CASTRO, Mercedes. “Monstruos y mitos: las Gorgonas en el Mediterráneo occidental”. *Revista de Arqueología*, nº 207, 1998, pp. 22-31.

ALGANZA ROLDÁN, Minerva. “Genios alados, monstruos y mujeres fatales en la mitología griega”. En: CARRETERO GONZÁLEZ, Margarita (ed.) et. al. *Vampiros a contraluz. Constantes y Modalizaciones del Vampiro en el Arte y la Cultura*. Granada: Comares, 2013, pp. 1-18.

ALLEGRA, Giovanni. “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en el imaginario modernista”. *Anales de Literatura Española*, nº 1, 1982, pp. 283-300.

APOLODORO. *Biblioteca*. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. “Pintura prerrafaelita, en el límite de la modernidad”. *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 3, 1990, pp. 333-348.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.

BRIHUEGA SIERRA, Jaime. “Magnetismos femeninos perversos en el arte occidental. Desde el manantial del Renacimiento hasta el delta simbolista”. En: LOMBA SERRANO, Concha (dir. <sup>a</sup>). *Fatales y perversas. Mujeres en la plástica española (1885-1930)*. Universidad de Zaragoza y Vicerrectorado de Cultura y Política Social, 2016, pp. 11-25.

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate y Círculo de Lectores, 1994.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh. “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº18, 2009, pp. 229-249.

EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh. *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la femme fatale en las literaturas europeas*. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.

FERNÁNDEZ PELÁEZ, Eva María. “Pandora en contrapunto con Eva. La visión de la *femme fatale* a través del mito y la tradición. Su simbolismo”. *Revista de Folklore*, nº 314, 2007, pp. 39-42.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*. Madrid: Historia 16, 1989.

FLORES-FERNÁNDEZ, María. “El resurgir de Pandora como ‘Mythe d’Espoir’: una lectura mitocrítica y ecofeminista del imaginario de la catástrofe”. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 10, 2021, pp. 159-171.

GARCÍA FUENTES, Concepción. *De Circe a Psyque: mujer y mitología en los pintores prerrafaelitas*. Gijón: Consejería de Educación y Ciencia del Principado de Asturias, 2008.

GARCÍA GUATAS, Manuel. “Símbolos y ensoñaciones en el cambio de un siglo”. En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.<sup>a</sup>). *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza e Institución “Fernando el Católico”, 2009, pp. 195-237.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge. “El mito de la *femme fatale*: diosas y heroínas de la Antigüedad en el simbolismo europeo”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº103, 2009, pp. 189-215.

GREEN, Vivienne. “Vision. Decadence in Symbolist Art of the Fin de Siècle”. En: DESMARAIS, Jane (ed.) y WEIR, David (ed.). *The Oxford Handbook of Decadence*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

HESÍODO. *Teogonía. Trabajos y días*. Madrid: Alianza, 2011.

HUPPERETZ, Wim. “Goddesses of Art Nouveau: Woman as an Instrument of Seduction in the Changing Visual Culture Around 1900”. En HUPPERETZ, Wim (ed.) et. al. *Goddesses of Art Nouveau*. Zwolle: W Books, 2020, pp. 9-33.

ILLÁN MARTÍN, Magdalena. “La construcción de la *femme fatale*. Iconografías de la perversión en el Simbolismo europeo”. En: LOMBA SERRANO, Concha (dir.<sup>a</sup>). *Fatales y perversas. Mujeres en la plástica española (1885-1930)*. Universidad de Zaragoza y Vicerrectorado de Cultura y Política Social, 2016, pp. 26-45.

ILLÁN MARTÍN, Magdalena. “Mujeres artistas y discursos contrahegemónicos. Otras miradas sobre iconografías y estereotipos femeninos en el siglo XIX”. En: LOMBA SERRANO, Concha (coord.); MORTE GARCÍA, M<sup>a</sup> del Carmen (coord.) y VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (coord.): *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2020, pp. 107-126.

ISKIN, Ruth. “Art Nouveau and the New Woman. Style, Ambiguity and Politics”. En HUPPERETZ, Wim (ed.) et. al. *Goddesses of Art Nouveau*. Zwolle: W Books, 2020, pp. 33-51.

JORDANA MARÍN, María et. al. “El imaginario de la ambigüedad. Monstruos femeninos en el mundo antiguo”. *Estrat Crític: Revista d’Arqueologia*, nº 5, 2011, pp. 195-208.

JUMEAU-LAFOND, Jean-David. “Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia al final del siglo”. En: VV.AA. *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia* (cat. exp). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, pp. 16-50.

JUMEAU-LAFOND, Jean-David. “Los Salones de la Rosacruz”. En: VV.AA. *El espejo simbolista: Europa y México 1870-1920 (cat. exp.)*. México: Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 95-102.

KÄPPELI, Anne-Marie. “Escenarios del feminismo”. En: DUBY, Georges (dir.) y PERROT, Michelle (dir.<sup>a</sup>). *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993, pp. 521-557.

MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal. “Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la Esfinge”. *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, nº 15, 2012, pp. 250-287. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2190496](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2190496) (consultado el 07/07/2022).

MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal. “La Esfinge y la literatura finisecular: Oedipe et le Sphinx de Péladan”. En: MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángel (ed.) *et al. Ágalma: ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*. Universidad de Valladolid, 2014, pp. 1197-1207.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

MICHAUD, Stéphane. “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias”. En: DUBY, Georges (dir.) y PERROT, Michelle (dir.<sup>a</sup>). *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993, pp. 153-181.

MORILLA CRITZ, José y REYES MESA, José Miguel. *Los fundamentos de las grandes crisis económicas: 1873, 1929, 1973, 2008*. Madrid: Síntesis, 2021.

MOVELLÁN LUIS, Mireia. “Medea, la tragedia de la *femme fatale*”. En: FORNIELES SÁNCHEZ, Raquel (ed.). *Destructoras de hombres y de ciudades. Estudios sobre la femme fatale en la literatura griega*. Madrid: Liceus, 2006, pp. 57-70.

NAVA CONTRERAS, Mariano. “Poéticas del cuerpo monstruoso en la *Ilíada* y la *Odisea*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, nº 11, 2009, pp. 131-146.

OFFEN, Karen. *Feminismos europeos, 1700-1950*. Madrid: Akal, 2015.

PEDRAZA, Pilar. “Las últimas ogresas: histéricas, vampiras y muñecas”. En SAURET, Teresa (coord. <sup>a</sup>). *Historia del Arte y Mujeres*. Universidad de Málaga, 1996, pp. 153-175.

PEDRAZA, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona: Tusquets, 1991.

PÉREZ LOZANO, Amelia. *Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana*. Universidad Complutense de Madrid, 2014.

QUINTANO MARTÍNEZ, Paula. “El monstruo femenino en el imaginario occidental: pervivencias y mutaciones”. En: PALLARÉS RENAU, María (ed.); VELLÓN LAHOZ, Javier (ed.) y SALAZAR CAMPILLO, Patricia (ed.). *Investigacions transversals i integradores en Ciències Humanes i Socials*. Castellón: Universidad Jaume I, 2022, pp. 129-143.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “Las sirenas”. *Revista digital de iconografía medieval*, nº 1, 2009, pp. 51-63. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LasSirenas.pdf> (consultado el 29/07/2022).

SALA ROSE, Rosa. “Mujeres míticas: la Medea infanticida”. *Bitarte: Revista cuatrimestral de Humanidades*, nº 19, 1999, pp. 5-23.

SERRANO BARQUÍN, Carolina; SALMERÓN SÁNCHEZ, Francisco y SERRANO BARQUÍN, Héctor. “Eros, Tánatos y Psique: una complicidad triádica”. *CIENCIA ergo sum*, nº3, vol. 17, 2010, pp. 327-332.

SOLER MORATÓN, Melania. “Gustav Klimt y Lilith: la representación de la New Woman como femme fatale”. En CABRERA ESPINOSA, Manuel (ed.) y LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio (ed.). *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2015, pp. 819-844.

VALCÁRCEL, Amelia. “Misoginia romántica: Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche”. En: PULEO GARCÍA, Alicia (coord.). *La filosofía contemporánea desde una perspectiva no androcéntrica*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1993, pp. 18-19.